

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología 



**LA MÚSICA POPULAR GALLEGA EN LOS AÑOS DE LA
TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1982): REIFICACIONES
EXPRESIVAS DEL PARADIGMA IDENTITARIO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Javier Campos Calvo-Sotelo

Bajo la dirección de la doctora
Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2008

• **ISBN: 978-84-692-2773-2**

© Javier Campos Calvo-Sotelo, 2008



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Musicología

TESIS DOCTORAL

***La Música Popular Gallega en los Años
de la Transición Política (1975-1982).
Reificaciones Expresivas del Paradigma Identitario***

JAVIER CAMPOS CALVO-SOTELO

Directora: Victoria Eli Rodríguez

MADRID

2008

A mis alumnos

INDICE

	Página
PRIMERA PARTE	
PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO	13
I. Presentación	15
Motivaciones personales	17
Agradecimientos	22
II. Consideraciones iniciales	25
En torno al concepto de <i>historia reciente</i>	28
III. El tema	33
Definición, objeto de estudio, enfoque y delimitaciones geográficas y cronológicas	33
Acerca del título y el subtítulo	41
Justificación y utilidad	46
Objetivos	48
Hipótesis	48
IV. Estado de la cuestión	51
V. Fuentes	59
VI. Metodología	64
Sistema de citas	65
Sistema de abreviaturas	66
Tablas, gráficos, imágenes, letras y el CD <i>Guía de obras relevantes descritas</i>	67
El idioma	67
Estructura	68
El problema terminológico. Algunas aproximaciones	70
a) Cultura	74
b) Popular	78
c) Tradición y folklore	84

SEGUNDA PARTE

LA MÚSICA POPULAR GALLEGA EN LOS AÑOS DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1982). REIFICACIONES EXPRESIVAS DEL PARADIGMA IDENTITARIO	87
---	----

Introducción General: de la Sección Femenina a Siniestro Total	89
---	----

Primeras consideraciones	91
Los espacios estético-ideológicos de la música popular gallega	97

Capítulo I - El contexto: Galicia en la periferia de España y occidente durante la transición a la democracia	105
--	-----

1.1 Primera aproximación: materialidad y etiología en la transición española a la democracia. El contexto global, el nacional y el local	106
--	-----

1.1.1 El contexto global	106
--------------------------	-----

1.1.2 El contexto nacional y el local: la transición española a la democracia	111
---	-----

1.1.3 La guerra civil en el recuerdo	136
--------------------------------------	-----

1.1.4 La vuelta de los exiliados y la legalización del Partido Comunista de España	138
--	-----

1.1.5 El terrorismo	142
---------------------	-----

1.1.6 El golpe de estado	144
--------------------------	-----

1.2 Indicadores macroeconómicos y sociales. España y Galicia	147
--	-----

1.2.1 Desarrollo y crisis	147
---------------------------	-----

1.2.2 Galicia, entre el atraso y el crecimiento	156
---	-----

1.2.3 Inflación, paro y huelgas	161
---------------------------------	-----

1.2.4 La educación	165
--------------------	-----

1.2.5 Equipamientos musicales de los hogares españoles	174
--	-----

1.3 El marco cultural	179
-----------------------	-----

1.3.1 La cultura durante el franquismo	181
--	-----

1.3.2 La secularización de la sociedad española	190
---	-----

1.3.3 La cultura como objeto de culto y bien de consumo durante la transición	202
---	-----

1.4 Medios de comunicación	213
----------------------------	-----

1.4.1 La radio	215
----------------	-----

1.4.2 El cine	217
---------------	-----

1.4.3 La televisión	222
---------------------	-----

1.4.4 La prensa	226
-----------------	-----

1.5	El sonido grabado	228
1.5.1	La cadena de música y el mercado de las grabaciones	230
1.5.2	La casete	237
1.5.3	El disco de vinilo	240
1.6	La música durante la transición. Algunos rasgos e indicadores	247
1.7	Galicia en la transición a la democracia	265
1.7.1	La acción política y el marco jurídico	270
1.7.2	El <i>cleavage</i> gallego	277
1.7.3	Advenimiento y recepción de la democracia	279
1.7.4	El “no extremismo” gallego y el <i>Estatuto do aldraxe</i>	289
1.7.5	El terrorismo en Galicia	300
1.7.6	El papel de la Iglesia gallega	303
1.7.7	La mudanza cultural	307
1.8	Medios de comunicación y pautas de ocio en Galicia	313
1.8.1	Radio y televisión	316
1.8.2	Grabaciones en Galicia	321
1.8.3	El cine gallego	334
1.8.4	Publicaciones en Galicia	338
1.8.5	El impacto del turismo	348
1.8.6	Recapitulación	353
 Capítulo II - Galleguizar Galicia: el nacionalismo en la música popular gallega		 357
2.1	Sobre el nacionalismo en general	361
2.1.1	La sinergia de la izquierda y el nacionalismo	364
2.2	El nacionalismo hispano-franquista. Incidencia en Galicia	373
2.2.1	El franquismo, la españolidad y Galicia	373
2.2.2	El folklorismo franquista	381
2.3	El nacionalismo gallego en el relato no específicamente musical	390
2.3.1	El nacionalismo gallego como galicentrismo	390
2.3.2	El movimiento asociacionista y la “resistencia cultural” de Galaxia	400
2.3.3	Las revistas locales y los diarios	413
2.3.4	El idioma	427
2.3.5	La emigración	432
2.3.6	Otros rasgos del nacionalismo gallego	433

2.4	La canción protesta. El recital	444
2.4.1	La música nacionalista y la canción protesta	444
2.4.2	El recital como suprema celebración de la alteridad étnica	449
2.4.3	La canción protesta en España	455
2.4.4	La canción electoral	461
2.4.5	Pérdida de referente y ocaso	464
2.5	Galicia como misión: nacionalismo y música en Galicia	472
2.5.1	La canción protesta como género local	474
2.5.2	El recital en Galicia	493
2.5.3	La interferencia estatal	498
2.5.4	La censura	507
2.5.5	Edigsa o la detracción del castellano	508
2.5.6	El debate sobre el papel de la música culta	511
2.6	La era de Voces Ceibes	517
2.6.1	El colectivo Voces Ceibes	517
2.6.2	Acerca de algunos cantautores gallegos y sus canciones	527
2.6.3	“Derradeira Vontade de Fuco Buxán”	541
2.6.4	El fin de Voces Ceibes como fin de un discurso	544
2.6.5	Penuria musical o el “fraude artístico”	547
2.6.6	Un triste epílogo	552
2.6.7	La desunión interna	554
2.6.8	El <i>Movemento popular da canción galega</i> (MPCG)	556
2.6.9	Una ultravida mediática en la segunda mitad de los 70	563
2.6.10	Otras reificaciones del nacionalismo musical gallego. Fuxan os Ventos	567
Capítulo III - El movimiento de raíces y la rearticulación de la teoría céltica		582
3.1	El marco epistemológico y el contextual	583
3.1.1	Acerca de los movimientos de raíces. Tentativas definitivas	583
	Caracteres genéricos del <i>revival</i>	587
	Connotaciones no explícitas del <i>revival</i> . El contexto de la gestación y el impulso hacia el futuro	593
3.1.2	El campo y la ciudad	597
	Éxodo rural	603
	Envejecimiento de la población	605
	Por qué el éxodo rural	608
	Consecuencias en Galicia. La periurbanización	611
3.1.3	La música en el <i>revival</i>	614
	La conexión con la contracultura	617
	La conexión con el nacionalismo	624
	Nacionalismo y <i>revival</i> en Galicia	627
3.1.4	El resurgir folk en Galicia. Perfiles arquetípicos	630

3.2	La música <i>tradicional</i>	641
3.2.1	El folklore silencioso	645
3.2.2	De la carpintería al <i>obradoiro</i> . La artesanía de los instrumentos musicales	650
3.2.3	La gaita	652
3.2.4	Los grupos de gaita. Dionisio Aboal y Os Alegres de Pontevedra	664
3.2.5	El Centro Cultural Artístico Recreativo de Valladares	667
3.2.6	Los juglares de la posguerra. John Balan, el “hombre orquesta”	672
3.2.7	Los coros gallegos	679
3.3	La <i>canción gallega</i>	684
3.3.1	Acerca de la canción gallega y su significado	684
3.3.2	La canción hispano-galaica	687
3.3.3	Los Tamara	689
3.3.4	La canción popular gallega	692
	A Roda	695
	Otros grupos	697
	“ <i>A Carolina</i> ”	701
3.3.5	La canción gallega culta	706
	Amancio Prada	709
3.4	La música celta o la abstracción de las raíces. Un cuento de hadas	714
3.4.1	Excentricidad y atlantismo	718
3.4.2	Parámetros sonoros de la música celta	722
3.4.3	La hermandad artesanal	725
3.4.4	El factor comercial y el factor político	727
3.4.5	La teoría celta y la música celta en Galicia	739
3.4.6	Precedentes gallegos	742
3.5	Milladoiro	747
3.5.1	La victoria gallega	747
3.5.2	Otros datos biográficos. Rodrigo Romaní	750
3.5.3	El método compositivo	753
	“ <i>Danza e contradanza de Darbo</i> ”	754
3.5.4	La imagen referencial de Milladoiro para la música gallega	763
3.5.5	Un nuevo poema sinfónico	767
3.5.6	La sensorialidad recobrada	769
3.6	Anexo temático	773
3.6.1	Otros grupos gallegos de música celta	773
3.6.2	Concursos y festivales	776
3.6.3	El festival celta de Santa Marta de Ortigueira o la apoteosis de la diferencia	781
3.6.4	La música celta en Europa	786

Capítulo IV - El rock y el ismo punk como antítesis de la identidad y fin del ciclo transicional	790
4.1 Los espacios del contexto y la forma. Epistemología correlativa	791
4.1.1 La batalla conceptual: unicidad o disparidad	791
4.1.2 Rasgos formales y significado social	795
4.1.3 La teoría comercial	801
4.1.4 La teoría tecnológica y otros presupuestos analíticos	803
4.1.5 El triunfo del rock en el escenario popular	807
4.1.6 El concierto de música rock	812
4.1.7 La discoteca	815
Una popularidad constatable	819
Discotecas en Galicia. La nueva romería	824
4.2 El movimiento contracultural	830
4.2.1 Mayo del 68	832
4.2.2 El cruce entre folk y rock	835
Bob Dylan y otros referentes	836
4.2.3 La experiencia hippie y las drogas	841
4.2.4 Los grandes festivales	846
4.2.5 El fracaso inmediato de la tentativa contracultural	850
4.2.6 Deconstruyendo la contracultura	852
4.2.7 El cine como activo portavoz e intérprete	855
4.2.8 La contracultura en España	859
4.2.9 La contribución gallega	867
4.3 Pop y rock en Galicia	873
4.3.1 Orquestas y grupos de baile	875
Origen y función	875
Otros rasgos	877
4.3.2 El rock gallego	881
Contexto y trayectoria	883
Producción	888
El folk-rock gallego	890
Alteridad versus globalidad	893
4.3.3 La generación del desencanto	896
El giro institucional	903
Presión demográfica y capacidad de voto	907
4.3.4 El ismo punk	910
“Pánico social”	916
Las <i>movidas</i> en España	919
4.3.5 El punk vigués o el fin del ciclo transicional gallego	926
La <i>movida</i> viguesa	928
Una reacción contrainstitucional	933
Siniestro Total	938
“Mata jipis en las Cíes”	943
4.4 Recapitulación	947
Conclusiones	950

TERCERA PARTE	
APÉNDICES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	966
Apéndices	968
A) Textos, tablas y análisis complementarios a la Segunda Parte	971
A.1. Apéndice al capítulo I	972
A.2. Apéndice al capítulo II	1016
A.3. Apéndice al capítulo III	1031
A.4. Apéndice al capítulo IV	1050
B) Iconografía complementaria	1069
C) Relación hemerográfica de publicaciones gallegas	1097
D) Tabla cronológica de la transición	1108
E) Índices de Tablas, Gráficos, Imágenes y Letras de canciones	1144
E.1. Índice de Tablas y Gráficos	1144
E.2. Índice de Imágenes	1150
E.3. Índice de Letras de canciones	1152
E.4. Índice de Partituras	1153
F) Contenido del CD <i>Guía de obras relevantes descritas</i>	1154
Bibliografía citada	1156
Referencias de prensa diaria y publicaciones periódicas no diarias y páginas de la red no especializadas	1220
Referencias procedentes de la prensa diaria	1223
Referencias procedentes de publicaciones periódicas no diarias y páginas de la red no especializadas	1228

PRIMERA PARTE

PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO

I. PRESENTACIÓN

Este trabajo de investigación tiene por finalidad la obtención del grado de doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid. En cierta medida se trata de una prolongación, delimitada a un objeto de estudio distinto aunque estrechamente relacionado en varios momentos, del trabajo anterior que realicé para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en la misma universidad y que fue presentado en octubre de 2005 con el título de *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*, texto que ha sido recientemente publicado ¹. En aquella ocasión abordaba el estudio de la gaita en un marco cronológico muy amplio –de hecho abarcaba desde sus más remotos orígenes hasta el siglo XXI- pero ceñido al instrumento como protagonista principal. La experiencia me permitió hacer acopio no sólo de las herramientas epistemológicas apropiadas para una investigación de envergadura, sino de una importante bibliografía, datos y reflexiones que después me han resultado de gran utilidad. De aquella investigación han permanecido la esfera referencial –Galicia- y la proyección preferente hacia el ámbito de la música popular. Finalmente, a través de las siguientes páginas irán apareciendo toda una larga serie de personas, hechos, lugares, imágenes y sonidos que ya pertenecen al pasado, pero que han dejado tras de sí un enorme volumen de información disponible ² y una no menor tarea correspondiente de abstracción y síntesis, lo que constituye la motivación basal de esta investigación sobre la música popular gallega durante la transición a la democracia.

Respecto de la materia en sí, uno de los aspectos que más me llamó la atención del objeto de estudio fue la heterogénea amalgama de factores históricos, políticos, sociales

¹ CAMPOS CALVO-SOTELO, Javier: *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2007 (FIC en adelante).

² Del que se ha realizado una amplia selección de casuísticas, series de información y ejemplos particulares, pero sin pretender en modo alguno agotar la materia prima y reconociendo pese a todo la dificultad de acceder a ciertas fuentes. Como decía Kuhn en su célebre tratado sobre las revoluciones científicas: «Las operaciones y mediciones que realiza un científico en el laboratorio no son “lo dado” por la experiencia, sino más bien “lo reunido con dificultad”» (KUHN, Thomas S.: *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975 [texto original publicado en inglés en Chicago, University of Chicago Press, 1962], p. 197).

y artísticos que se dan cita en la música de una comunidad reducida durante un breve lapso de tiempo, conformando toda una síntesis a escala local de los procesos de cambio y transculturación que desde hace varias décadas se suceden en varias regiones de análoga trayectoria cultural en el mundo entero. Concretamente la coincidencia de nacionalismo, folklorismo, apertura democrática e influencia del rock y del *revival* folk hacen del período acotado en Galicia un espacio idóneo para el estudio, lleno de claves y connotaciones del mayor interés para la etnomusicología actual. En este sentido es de subrayar la multiplicidad de contextos entreverados, un rasgo indicativo de la incipiente globalidad cultural de los años 70 que convierte el tema de la tesis en un microcosmos o microcultura que resume, a su vez y por la velocidad con que se suceden los cambios, olvidos e incorporaciones y por la densa complejidad con que se entrecruzan y superponen, tanto los estilos musicales en sí mismos como la inestabilidad, contradicciones, endogamia y reflexividad de la red de elementos que integran el contexto social e histórico. Un corolario estrechamente relacionado con esta densidad temática es que además del considerable volumen de datos a tratar, el estudio e interpretación de una cultura musical como la gallega a lo largo de una etapa tan cambiante y heteróclita significa, en efecto, adentrarse en un universo semiológico sumamente complejo –polimórfico y repleto de procesos entreverados de hibridación– donde en absoluto resultan sencillas u obvias las claves explicativas idóneas (en este sentido son engañosas la aparente cercanía –presentidad– y reducidas proporciones del objeto de estudio), además de que en varias facetas de indudable relevancia entre las tratadas, hoy en día trabajos como el presente poseen la condición de pioneros por adentrarse en áreas de análisis escasamente trabajadas con anterioridad más allá de un nivel descriptivo.

En cuanto a la disciplina genérica elegida, la etnomusicología actual, con sus luces y sus sombras, avances y retrocesos, está en alza, vive momentos de verdadera plenitud tras una prolongada situación semimarginal en el mundo académico, aunque sujeta a un constante, dinámico y en ocasiones confuso proceso de debate interno y lucha por la adquisición de una metodología, organización y vocabulario consensuados que la permitan consolidar definitivamente un rango propio de especificidad científica, cuando tampoco faltan voces –desde fuera y desde dentro– que cuestionan su estatus como rama independiente de la musicología. Aunque no debe ser necesario a la altura del siglo XXI, añadimos unas líneas en defensa de la pertinencia e importancia de esta

especialidad, dado que la etnomusicología –entendida como una materia de estudio que nace en occidente a partir del trabajo de personas allí formadas y con puntos de vista, categorías, metodología y hasta afectividad básicamente occidentales- remitió, desde sus mismos orígenes, a tradiciones de música no occidentales, externas, pertenecientes al “Otro”, casi siempre dirigidas al estudio de pueblos apartados o/y exóticos y en términos de un patente o sutil posicionamiento de superioridad. De este modo se inscribió en el seno de una musicología que en el siglo XX fijó unas rígidas barreras entre la “alta” y la “baja” cultura musical –un tópico heredado de la secular estratificación jerárquica del quehacer artístico- pero que debe más a la era contemporánea de lo que suele admitirse. Y en esa misma senda olvidó con frecuencia el gran interés que pueden presentar sus propias tradiciones musicales populares, como la gallega entre otras muchas.

Por último y en conjunto, como experiencia vital debo reconocer que la elaboración de la presente tesis doctoral ha resultado ser una labor sumamente enriquecedora, porque la inmersión en una materia tan cautivadora y exigente como la elegida –pese a su modesta apariencia-, con múltiples conexiones hacia diversas disciplinas y perspectivas analíticas, me ha aportado una notable dosis de realización individual a pesar del desgaste, las muchas horas empleadas y los inevitables altibajos que se suceden en el transcurso de un trabajo de esta amplitud. En este sentido considero que estos años de dedicación intensiva a la materia tratada han contribuido inmensamente a mi crecimiento personal, intelectual y profesional.

MOTIVACIONES PERSONALES

Mi relación particular con Galicia arranca de la infancia y por ascendencia familiar. Desde que nací nunca he dejado de viajar a la región al menos una vez al año y permaneciendo en ocasiones temporadas largas. En los años de la transición tuve cuatro contactos muy directos con Galicia, además de ocasionales períodos de vacación. En primer lugar, y aún en edad escolar, en los veranos de 1974 y 1975 estuve trabajando allí para recaudar algo de dinero para gastos propios. En segundo lugar, en verano de

1976 recorrí buena parte de la Galicia interior haciendo auto-stop. No había en aquel viaje ningún propósito siquiera remotamente relacionado con el estudio musical o los trabajos de campo, pero sí una curiosidad natural que nunca dejó de despertarme el mundo rural más apartado. A finales de 1978 me fui a vivir a Sevil, una aldea gallega próxima a Cuntis (Pontevedra), que toma su nombre del monte que la cierra el paso hacia el Oeste, el Castro Sevil. En plena montaña permanecí año y medio, una etapa de la que conservo muchos recuerdos y durante la cual trabé estrecho contacto con aquel paisaje y sus gentes. Finalmente, en verano de 1982 realicé el camino de Santiago desde Bilbao por la ruta norte, cuando esta peregrinación aún no se había puesto de moda y los diferentes lugareños se extrañaban de la iniciativa. En aquella ocasión entré en Galicia por la ría de Ribadeo, Foz y toda la costa hasta Coruña, para bajar desde allí a Compostela en las últimas jornadas. De modo que entre estancias, peregrinaciones y visitas, cubrí con presencia personal una parte sustantiva de los años que abarca este estudio, aunque es justo reconocer que no tenía entonces ni la menor sospecha de que un cuarto de siglo después iba a realizar mi tesis doctoral sobre aquel mundo.

El año y medio que permanecí en Sevil es el período que más testimonios personales me ha dejado de la Galicia de aquellos años. La aldea era un lugar de gran belleza natural, un valle precioso sobre el río con dos grandes montes custodiándolo, y así lo vivíamos y disfrutábamos quienes veníamos de fuera, porque para los naturales del lugar no tenía nada de especial. De la vida en aquel tiempo recuerdo algunos sucesos que me llamaron la atención, como el del maestro de la escuela (un centro educativo que contaba exactamente con tres alumnos), un hombre de alrededor de 50 años de edad, que acabó casándose con una alumna 35 años menor que él, sin que hubiera la menor reacción de recelo por parte de los padres ni de los vecinos. Recuerdo también las fiestas del patrono de la localidad, San Roque, que se celebraban los 21 de agosto en una *carballeira* a la entrada de las casas; en aquellas ocasiones se colocaba una barra tendida sobre una tosca armazón de troncos, cuatro barreños de agua fría para las bebidas y se contrataba a una orquesta “charanguera” que interpretaba todas las canciones de moda bajo las estrellas. A partir de cierta hora algunas parejas jóvenes desaparecían discretamente en dirección al río. No había mayor ritualidad ni preparación, eran celebraciones alegres, ruidosas y directas, muy similares a la mayoría

de fiestas rurales en toda Galicia ³.

No faltaba la violencia ocasional, como cuando un vecino un buen día mató de un tiro a un perro suyo, simplemente porque estaba viejo y “xa non valía”; a nadie allí le resultó extraño. En cambio, los parroquianos se sintieron muy preocupados cuando tuvimos que trabajar en un domingo por razones profesionales imperiosas; el domingo era el Día del Señor en la reverente sociedad gallega. Por lo demás a Sevil se accedía por una carretera tortuosa y en mal estado; en todo el lugar no había un solo teléfono, lo que significaba un problema grave si se producía una emergencia, como ocurrió en un par de ocasiones por los incendios y era normal que sucediera en situaciones de necesitar una urgente asistencia médica. El caso de Sevil no tenía nada de particular: en pleno 1980 numerosas aldeas y núcleos apartados de toda Galicia permanecían en un estado de aislamiento preocupante ante la adversidad.

No es lugar para adentrarse en la idiosincrasia del campesino gallego, pero acerca del célebre -y alarmante para las instituciones- problema de la abstención del electorado nativo, recuerdo a los vecinos de Sevil el miércoles 6 de diciembre de 1978, bajando a votar a la escuela y no haciéndolo finalmente porque se les pedía el DNI, que habían dejado en casa; con tal de no hacer otro viaje se desentendían por completo de la naciente democracia y pasaban a tomar un vino y charlar de lo que fuera en la cercana taberna, que seguramente era la motivación real del paseo hasta allí. Otro detalle me llamó mucho la atención en su día: en Galicia el invierno es lluvioso y no había en aquellos años asfalto en la aldea; los caminos eran de tierra y con frecuencia se volvían impracticables. Para poder caminar sin embarrarme decidí seguir “la tradición”, tal y como yo la entendía entonces, por lo que me hice con unos “auténticos” zuecos gallegos, con suelas de madera maciza y el resto de cuero rígido. Los aldeanos sencillamente no podían entenderlo, decían frases como que “antes vou descalzo que coller eso outra vez”, o “eu non quero zocos nin pintados”. Realmente detestaban los zuecos, los habían tenido que usar obligados desde niños, y preferían cualquier otro calzado, siendo el predilecto las zapatillas deportivas, mejor si tenían colores vivos y el anagrama de cualquier marca en inglés. Bastantes años después recordé el hecho

³ Un bonito trabajo descriptivo sobre esta festividad local puede leerse en FERREIRO COUSO, Manuela; PAZOS TOURINO, Belén: "O 21 de agosto: San Roque de Sevil". En: *A Taboada*, n. 12. Cuntis y Moraña, O Meigallo y A Cabana, noviembre de 2007, p. 49-64.

leyendo la sentencia de García Canclini en el sentido de que muchas veces los campesinos “aguantan la tradición”⁴. Y también lo recordaría, por oposición, ante la confesión enfática del músico e investigador irlandés O Canainn acerca de la música tradicional:

«For me, traditional music is so much more than the sum total of all techniques: it involves the whole person and the complete situation. The traditional musician is giving something of himself when he performs, something special that is normally hidden, and he is, I think, vulnerable in this situation. If this is so, music will only flourish in an atmosphere of appreciation of what the player is doing at all levels, not just that of technique»⁵.

También estudié entonces en la Universidad de Santiago de Compostela y fui alumno de uno de los músicos de formación clásica más importantes de la Galicia del siglo XX: Angel Brage Villar⁶; asimismo conocí en primera persona varias de las casi primeras discotecas gallegas, tanto las de ámbito rural como las que en número creciente proliferaban entonces en las ciudades y en las localidades costeras. Igualmente asistí a algunos conciertos semi-pioneros en Galicia de música de autor y rock, como el de Jaume Sisa⁷, seguido poco después por los de la Companyia Dharma Elèctrica en el pabellón de deportes de Santiago y Camel en Pontevedra. Por su lado, la música “tradicional” vivía a finales de los años 70 un complejo y entreverado proceso de reconversión de cara a su difusión “oficial”, que se tratará a fondo en el capítulo III de esta tesis, y se localizaba en otros ámbitos distintos. Como actos de celebración pública eran mucho más habituales las fiestas y charangas amenizadas por la correspondiente orquesta de baile.

⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, p. 205-218.

⁵ O CANAINN, Tomas: *Traditional Music in Ireland*. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978, p. IX.

⁶ Sobre la figura de este concertista, profesor y compositor, toda una institución en el panorama musical santiagués contemporáneo, se puede consultar el trabajo en colaboración de CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel y MAGÁN, Carlos (eds.): *Angel Brage: memoria musical dun século*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1993.

⁷ El Grove (Pontevedra), verano de 1978.

Aquellas y otras experiencias vitales en Galicia han supuesto para mí, en el momento de acometer estudios académicos relacionados, una referencia de gran valor, que de algún modo me permite quizá sumar en esta especialidad la perspectiva *emic* a la *etic*, tras haber sido partícipe de un reducido pero importante número de actividades prácticas musicales con diferentes músicos gallegos, y tras haber asistido a muchos eventos correlativos como espectador o participante secundario. De este modo aspiro a haber alcanzado la condición de la *bimusicalidad* propugnada por Mantle Hood y de superar la objeción teórica que señalaba Bruno Nettl:

«The major *intellectual* objection (with its own political overtones) to fieldwork by an outsider is based on the belief that musical systems are essentially untranslatable»⁸.

El músico de la *new wave* noruega Geir Johnson confesaba algo parecido a lo que nosotros podríamos decir en relación a la transición, por haberla vivido en primera persona:

«I would claim my position to be that of a former new wave musician, one of the many who worked to establish a new basis for Norwegian popular music - a position of critical solidarity with both the music and the audience. It is therefore inevitable that my perspective of the development of Norwegian popular music in these years should catch a certain flavour of my own experiences»⁹.

Por otra parte, y sin incurrir en esencialismos trasnochados, debo reconocer en justicia la magia indescifrable que ejerce la tierra gallega en sus distintas variaciones incluso para alguien que está acostumbrado a vivir allí; de la música tradicional del país –y antes de entrar en la maraña conceptual de definirla y clasificarla- se podría decir algo parecido, porque en último término cuando se puede disfrutar de su sonido en el ambiente y momento más espontáneos y desinhibidos, lo que se escucha es la propia Galicia y sus gentes, en una comunión que desprende vigor, expresividad y belleza. Si

⁸ NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology*. Urbana, University of Illinois Press, 1983, p. 261.

⁹ JOHNSON, Geir: “Changes in Norwegian popular music, 1976-81” (1983). En: FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change: papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 167.

al inicio de mis estudios de doctorado y tras no pocas dudas y reflexiones me decidí en último término por la música popular gallega, estas razones no fueron las menores. A esto se puede añadir que la (etno)musicología dedicada a esta materia particular permanece aún en la actualidad en estado semi-virgen en múltiples áreas de sumo interés, una de las cuales es la que ocupa los principales contenidos de esta tesis.

Confío en que el resultado pueda responder a las expectativas que fueron su punto de arranque, y que sin agotar la materia tratada –lo que es imposible-, signifique un avance estimable en el estudio de la misma, y de este modo pueda permanecer como fiel reflejo y valoración pronta de un tiempo histórico decisivo para la historia y la música de Galicia.

AGRADECIMIENTOS

En este apartado quisiera nombrar en primer lugar a la doctora Victoria Eli Rodríguez, directora de la tesis como también lo fue de mi trabajo para la obtención del DEA ¹⁰. Su buena disposición y siempre acertados consejos me han ahorrado incurrir en múltiples errores, y su ánimo constante ha sido una fuente inagotable de impulso.

Muy importantes fueron las entrevistas que tuve oportunidad de realizar en verano de 2007 a tres personalidades altamente representativas de la música popular gallega gracias a su total disposición y generosidad: Rodrigo Romaní, fundador del grupo Milladoiro y miembro del mismo hasta el año 2006; Dionisio Aboal, actual cabeza de la saga del grupo de música tradicional Os Alegres de Pontevedra, y John Balan (sobrenombre de Manuel Outeda), el célebre “hombre orquesta” de Marín, junto con otras consultas personales que había llevado a cabo poco antes en la fase de elaboración del trabajo para la obtención del DEA ¹¹. También destaco las entrevistas realizadas en mayo de 2008 al bajista del grupo Gabinete Caligari -Fernando Presas- y su mujer -

¹⁰ Dirección que fue entonces compartida con el doctor Josep Martí y Pérez.

¹¹ Cuando llevé a cabo las entrevistas a Antón Corral, Manuel Barreiro, Jesús Reolid, Joaquín Díaz, Xosé Raído, Xaime Rivas y otras personalidades de interés. No incluimos en esta lista de consultas individuales a varias que, pese a que fueron expresamente concebidas y ejecutadas para la tesis, resultaron breves y de importancia menor, como las realizadas a los dueños de la tienda de grabaciones de segunda mano La Metralleta (Madrid) o al músico gallego Francisco Vidal, entre otras, todas ellas entre septiembre de 2005 y junio de 2008.

María Eugenia Salcedo-, y a Xerardo Moscoso, fundador y ex-integrante de Voces Ceibes. Algo anterior pero no menos fructífera fue la serie de conversaciones con Isidro Piñeiro, veterano miembro del centro cultural de Valladares (Vigo).

En cuanto a la entrevista personal, anticipo que a diferencia de la metodología empleada con motivo del DEA, en esta investigación he recurrido menos a este tipo de consulta técnica individual desde el punto de vista cuantitativo, concentrando selectivamente las consultas a realizar. Por esta razón los agradecimientos son sobre todo –aparte de las personas citadas- para determinadas instituciones que han posibilitado el acceso a fuentes imprescindibles. En concreto las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid –singularmente las de Geografía e Historia, Filología A y B, Ciencias de la Información y Políticas y Sociología. Muy importantes fueron los fondos de la UNED, así como los de la Biblioteca Nacional de España –especialmente menciono la Sala Barbieri y la sección de Hemeroteca- y la red de bibliotecas del CSIC. En Galicia las mayores aportaciones vinieron de la Biblioteca Penzol (muy especialmente) y de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Además, el sistema del préstamo interbibliotecario resultó de gran ayuda para disponer de fondos localizados en distintos puntos de la geografía nacional, mientras que la posibilidad de acceso restringido en la red para estudiantes universitarios me permitió conocer amplios recursos hemerográficos procedentes de algunas de las bases de datos más importantes que existen hoy en día en el mundo. Ayudas puntuales generosas e inmediatas fueron las de entidades como el grupo *A Nosa Terra*¹², el diario *El Correo Gallego*, la librería santiaguesa Follas Novas y la revista *Cuenta y Razón*. El “pero” en esta breve reseña sería para la accesibilidad de la prensa diaria, hoy por hoy sólo consultable en hemerotecas, cuando existe en versión digitalizada en la mayoría de los diarios españoles, y completa, pero a precios muy elevados. Debería existir alguna posibilidad de acceso a distancia mediante la constatación de que se trata de un trabajo de investigación académica.

Finalmente es justo nombrar en genérico a tantas personas que vivieron la transición y su música, dentro y fuera de Galicia, a quienes he sondeado en muy diversos momentos y grados de profundidad, pero que constituyen un testimonio vivo único e imposible de

¹² En adelante ANT.

obtener para otras épocas de la historia y que terminará por extinguirse de forma natural algún día.

Y por último, una vez más y siempre, la ayuda más importante ha provenído de mi mujer, la historiadora y musicóloga Adela Presas Villalba, “coautora” de esta tesis.

II. CONSIDERACIONES INICIALES

Antes de proceder a fijar el marco definatorio del tema estudiado, introducimos ahora una serie de consideraciones oportunas que rigen para el resto del trabajo, incluyendo varias de orden teórico y otras meramente prácticas. Para comenzar señalamos que las diversas taxonomías propuestas son fruto de una organización que deriva de decisiones individuales, en el sentido de que otras formas de clasificar y analizar la misma materia son posibles porque la realidad es siempre irreductible a un único guión escrito. En este sentido debe descartarse toda pretensión de haber alcanzado una versión interpretativa definitiva de lo que fue la música popular gallega en la transición, si bien esta tesis puede suponer un avance importante en la aproximación al tema. Algo similar puede decirse de la sempiterna reclamación de “objetividad” que aún hoy circula en abundancia en múltiples medios historiográficos contagiados de la epistemología empírica positivista que se instituyó como paradigma en el mundo científico contemporáneo a lo largo de los siglos XIX y XX. Raymond Carr era muy crítico en este sentido, polarizando en un binomio de relevancia equiparable los extremos antagónicos:

«“Objetivo” y “subjetivo” son conceptos relacionados entre sí: el uno implica el otro. La obra de todo historiador contiene elementos subjetivos y está sujeta a influencias de tiempo y lugar. La objetividad absoluta e intemporal es una abstracción irreal. Pero la historia requiere la selección y ordenamiento de hechos ocurridos en el pasado a la luz de un principio o norma de objetividad aceptado por el historiador, que incluye, necesariamente, elementos de interpretación. Sin esto, el pasado se diluye en un enjambre de innumerables incidentes aislados e insignificantes y entonces no puede escribirse la historia»¹³.

Habermas fue otro autor relevante a la hora de eliminar con eficacia la añeja pretensión de “objetividad” que presidió largo tiempo el discurso de la historiografía y muchas

¹³ Raymond Carr, entrevistado por FONTANA, José: *La crisis de la historia tradicional*. Barcelona, Salvat, 1973, p. 9-10.

otras disciplinas relacionadas; en el primer capítulo de su *Teoría de la Acción Comunicativa* ¹⁴ demostró que los procesos culturales sólo pueden ser comprendidos a través de una implicación subjetiva por parte del investigador en las estructuras de significado que comportan, planteamiento que recuerda mucho a los equivalentes de Malinowski para la antropología y de Hood, Blacking o Nettl para la etnomusicología.

Respecto de los sondeos formales e informales a muchos simples ciudadanos que por su edad vivieron la transición, hay que destacar la importancia que las fuentes orales directas han tenido para nuestra investigación. Éste fue otro argumento a favor de la elección del tema de la tesis, pues han sido muchos los gallegos y también gentes de otra procedencia que se han consultado con mayor o menor detenimiento y asiduidad, y cuyo testimonio aflora ocasionalmente en las páginas de este trabajo de manera anónima y conjunta, procurando así que los recuerdos colectivos populares también tengan un espacio y queden reflejados. A esta dimensión cuantitativa se añade la de la diversidad, hasta el punto de que en los trabajos de *historia reciente* -y en concreto en el nuestro- uno de los problemas de mayor envergadura consiste no tanto en hacer acopio de un número elevado de datos y testimonios relacionados con la materia, sino precisamente en el propósito de introducir unos criterios de selección adecuados y operativos, que optimicen el esfuerzo y conduzcan a los objetivos propuestos sin derroches ni alardes innecesarios en la recopilación y tratamiento de la información:

«... en la historia reciente pueden concurrir una amplia pluralidad de fuentes, pues están al alcance de la mano todos los actores, de manera tal, que más voces pueden ser escuchadas que aquellas que, por la lógica de los acontecimientos, han sido las únicas que han tenido beneficio de inventario, pues las voces que normalmente logran pasar a documentos o al relato sobre acontecimientos implican ya un proceso de selección y de exclusión en relación a lo vivido. Al trabajar la historia reciente es posible dar voz, transformar en documento, las impresiones de la vida cotidiana de sectores poco escuchados, recuperando así una gama de experiencias y puntos de vista más incluyentes de la diversidad de actores y de sus estructuras de

¹⁴ HABERMAS, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa. Vol.1, Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus, 2003 [ed. original en 1981].

sentimientos y experiencias. (...). Esto permitiría caminar, obviamente desde el presente, hacia una noción de historia más incluyente de la diversidad»¹⁵.

Más abajo se examina la compleja semántica que rodea al término “popular”, pero conviene anticipar que en este estudio apenas se nombran el jazz (que hasta la fecha nunca ha superado la barrera de una escasa incidencia en Galicia), la salsa, el flamenco o el tango, entre otros géneros perfectamente asumibles como *música popular*, pero que no aportan mucho al estudio del caso gallego en concreto para la época examinada.

Otra cuestión obviada regularmente es la coincidencia de la particular situacionalidad de España/Galicia con la de varios países latinoamericanos, del ámbito socialista europeo y de la Europa atlántica en importantes trayectorias culturales donde se produce la amalgama entre los cambios políticos y la adquisición y desarrollo de estilos musicales nuevos. Para no extender hasta demasiado lejos los márgenes de cobertura temática del trabajo, no se comentan en profundidad estas ocasionalmente llamativas analogías, aunque constituyen una realidad palpable. Y exactamente la misma paridad pero incrementada se produce a escala interior respecto de varias regiones/autonomías españolas que vivieron una transición política y cultural muy similar a la gallega.

Ha sido inevitable descartar varias áreas de interés sociológico y cierta repercusión en la evolución de la música de aquellos años, como las cuestiones del género, de las llamadas culturas de la diáspora y procesos transculturales asociados, del problema racial y otras, pero el peligro de desbordar y llegar a convertir en un proyecto impracticable por excesivo la tesis era real. Sin embargo algunos conceptos tangentes a la materia principal sí se han tratado, por considerarlos no prescindibles. Así sucede con el que atañe a toda la concepción del trabajo en tanto que período de la “historia reciente”.

¹⁵ REYGADAS ROBLES, Rafael: “Acercándose a la historia reciente”. En: *Vinculando.org, Revista electrónica latinoamericana en Desarrollo Sustentable*. México, desde 2003 [http://vinculando.org/sociedadcivil/abriendo_veredas/11_historia_reciente.html. Consulta el 19 de mayo de 2007].

El tema de esta tesis forma parte de la llamada *historia reciente*, o aquella de la que sólo nos separa un breve lapso cronológico, con las ventajas e inconvenientes que ello comporta. Por ejemplo y como ya se ha indicado, hay muchas personas en plenitud de facultades que vivieron aquellos años y que son, lógicamente, una valiosa fuente de memoria viva. Además hay diversas referencias que se pueden examinar o visitar habiendo permanecido prácticamente inalteradas desde aquel tiempo. Por otra parte la alternativa no deja de ser un reto: a pesar de las ventajas señaladas, el riesgo de error, minusvaloración o lo contrario (proyección desacertada de valores del presente sobre ese pasado cercano e implicación distorsionadora del propio historiador y sus vivencias) permanece constantemente como un telón de fondo que cuestiona cada paso dado en la tarea y coloca un visible signo de interrogación sobre la mayor parte de las hipótesis trazadas y conclusiones alcanzadas. Se trata, en otras palabras, de la objeción convencional que suele aducirse en relación al tratamiento de hechos cercanos del pasado: la creencia de que sólo el paso del tiempo ofrece la fundamental “distancia crítica” en tanto que necesaria claridad de visión para analizar con suficiente perspectiva e imparcialidad lo inmediatamente acontecido, lo que sin duda constituye un problema metodológico real, tantas veces corroborado en el transcurso de la ciencia historiográfica por revisiones que reinterpretaron con mayor acierto y objetividad una época o suceso determinados. Pero no lo es menos el hecho de que la inmediatez posee en sí misma un valor insustituible, y su participación debe tenerse siempre en cuenta.

De modo que, en definitiva, el proyecto que abordamos posee algunos inconvenientes como objeto de estudio, pero también varias importantes prerrogativas para la recopilación de materiales y testimonios que dentro de unas décadas habrán desaparecido en mayor o menor grado, y este es otro argumento a favor de la elección realizada, ya que el resultado final, de alcanzarse las metas previstas, podría quedar de cara al futuro –en ello confiamos– como fiel y cercano testimonio de este crucial tiempo histórico. En este sentido aspiramos a lograr el interés y acierto que algunos trabajos exhiben en relación a sus respectivas y coetáneas “historias recientes”, como sucede en los casos de Roszak ¹⁶, Nik Cohn ¹⁷ o Carr y Fusi ¹⁸. Es posible que el valor de la

¹⁶ ROSZAK, Theodore: *El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona, Kairós, 1972.

impresión viva y reciente posea un vigor especial que el estudio “frío y desapasionado” posterior no logre conferir al trabajo.

El concepto de *historia reciente* es bastante novedoso en el campo de la historiografía. Ha merecido en las últimas décadas una notable y creciente atención por parte de los especialistas, alcanzando un volumen más que apreciable de debate interdisciplinar, densidad conceptual y teoría acumulada consecuente. Aunque no es éste el lugar adecuado para someterlo a un riguroso examen, mostramos algunas de las líneas de trabajo más influyentes en la actualidad. Siguiendo en lo fundamental el trabajo de Reygadas¹⁹, pueden ser adecuadas para empezar estas palabras de Michel de Certeau:

«Fundada, pues, en el rompimiento entre un pasado, que es su objeto, y un presente, que es el lugar de su práctica, la historia no cesa de encontrar al presente en su objeto y al pasado en sus prácticas. Está poseída de lo que busca, e impone su ley a las regiones lejanas que conquista y cree darles la vida»²⁰.

Esta dinámica interacción entre ambos polos temporales cobra una especial intensidad en los estudios sobre la *historia reciente*, por la proximidad. Resultan de interés las categorías históricas que el especialista Koselleck propone para su comprensión: el “espacio de experiencia” y el “horizonte de expectativa”²¹. Koselleck, que se inspira en autores como Raymond Williams y en E.P. Thompson, acuñó estas expresiones para designar la articulación del presente con el pasado, referidas a lo que se ha experimentado y a lo que se espera, respectivamente, dentro de unos márgenes caracterizados por la inmediatez y la estrecha conexión entre el individuo y el objeto tratado. La tesis central de Koselleck es que la experiencia y la expectativa son dos categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico por entrecruzar el pasado y el futuro:

¹⁷ COHN, Nik: *Awopbopaloobop alopbamboom. Una historia de la música pop*. Madrid, Suma de letras, 2004 [original de 1969: *Rock from the Beginning*, Londres, Paladin].

¹⁸ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia*. Barcelona, Planeta, 1979.

¹⁹ REYGADAS ROBLES, Rafael: “Acercándose a la historia reciente” ..., *op. cit.*

²⁰ CERTEAU, Michel de: *La Escritura de la Historia*. México, Universidad Iberoamericana, Dpto. de Historia, 1993, p. 52.

²¹ KOSELLECK, Reinhart: *Futuro Pasado*. Barcelona, Paidós Básica, 1993.

«La experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados. En la experiencia se fusionan tanto la elaboración racional como los modos inconscientes del comportamiento que no deben o no debieran ya, estar presentes en el saber. Además en la propia experiencia de cada uno transmitida por generaciones o instituciones, siempre está contenida y conservada una experiencia ajena ... Algo similar se puede decir de la expectativa: está ligada a personas, siendo a la vez impersonal, también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir... la experiencia y la expectativa tienen modos de ser diferenciables ...»²².

Colmeiro discierne –algo rígidamente- entre el “discurso histórico” y la “memoria histórica”, considerando al primero un fruto de la investigación y a la segunda una conciencia dinámica y cambiante que perfila y reconfigura el pasado (básicamente el inmediato) a la medida del presente:

«Whereas historical discourse is scientific, verifiable, documented, and archival in nature, historical memory is provisional, unstable, ever changing and always in the making. Historical discourse is academic, institutional, ‘objective’ and highbrow, historical memory is interpersonal, subjective, a malleable living force, not the institutional spaces of official culture but the counter-hegemonic spaces of popular culture and traditions. Historical discourse traces documents, but historical memory inhabits them. While the notion of memory as archive might be an appropriate metaphor of the sedimentation process of the past, it is not really applicable from a functional point of view. Memory is always in the making, a continuous process of construction and reconstruction»²³.

Y añade que la canción popular es el medio idóneo para articular la narrativa de esa “memoria histórica” (véase, popular), especialmente en tiempos de represión e imposibilidad de expresar abiertamente las disensiones contra el poder establecido, como sucedió en la España posterior a la guerra civil.

²² *Ibíd.*, p. 228.

²³ COLMEIRO, José: “Canciones con historia. Cultural identity, historical memory, and popular songs”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 4, n. 1. Abingdon, Routledge, marzo de 2003, p. 31.

El historiador Javier Tusell enmarca precisamente el estudio de la transición española dentro del enfoque de la denominada “historia del tiempo presente”²⁴. Josefina Cuesta la define como:

«La posibilidad de análisis histórico de la realidad social vigente, que comporta una relación de coetaneidad entre la historia vivida y la escritura de esa misma historia, entre los actores y testigos de la historia y los propios historiadores»²⁵.

En esta autora ya no se entiende la científicidad como un cierto distanciamiento cronológico, sino que los parámetros epistemológicos y metodológicos son los verdaderamente decisivos para el estudio fecundo. Ya en terreno musical Treitler señalaba que la “presentidad” de la música del pasado (la derivada de arrancarla de su tiempo, desconectándola de su propio mundo para apropiarnos de ella), nuestra respuesta a su accesibilidad, debe atender a la responsabilidad de estudiarla en su “preteridad”²⁶. En un trabajo específicamente centrado en la transición española a la democracia Tusell abordaba el concepto de “historia reciente” en estos términos, aludiendo acertadamente a la condición de cronistas de su tiempo que mostraron los grandes historiadores clásicos²⁷:

«Es habitual considerar que la Historia necesita del transcurso de un cierto tiempo para que se le pueda atribuir la imprescindible imparcialidad. Lo cierto es, sin embargo, que la Historia no estudia el pasado remoto sino el ser humano en el proceso del cambio. Algunos grandes historiadores clásicos fueron testigos de lo que narraron. Sólo en el siglo XIX, cuando tuvo lugar la conversión de la Historia en una ciencia apareció como requisito el alejamiento cronológico. Intentar la Historia del tiempo actual pareció, en

²⁴ TUSELL, Javier: “La transición a la democracia en España como fenómeno de Historia política”. En: *Ayer*, n. 15. Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, 1994, p. 59-61.

²⁵ CUESTA, Josefina: *Historia del presente*. Madrid, Eudema, 1993, p. 11.

²⁶ TREITLER, Leo: “La interpretación histórica de la música: una difícil tarea”. En: MARTÍN GALÁN, Jesús; VILLAR-TABOADA, Carlos (coord.): *Los últimos diez años en la investigación musical*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004, p. 4.

²⁷ Como Tucídides, Jenofonte o Tito Livio, entre otros. Estos célebres autores fueron, antes que analistas del *pasado*, excelentes narradores de su propio momento y coyuntura, en un tiempo en que la historia se concebía como exploración razonada del acontecer en tiempo virtualmente presente, habiendo vivido en primera persona el historiador con frecuencia los sucesos que describía (especialmente los dos griegos citados).

adelante, imposible por la carencia de fuentes y porque el historiador resultaría demasiado subjetivo. (...).

Un historiador del tiempo más reciente debe ser cuidadoso con la imparcialidad y hacer una Historia en cierto modo provisional porque pueden aparecer nuevas fuentes, pero tiene también la ventaja de poder captar mucho mejor el ambiente del momento que él mismo vivió»²⁸.

El interés en sí mismo de las sociedades modernas por hallar en la historia reciente signos reconocibles de su propia identidad era enfocado por el célebre medievalista Jacques le Goff como un regreso al pasado inmediato frente a la experiencia en tiempo presente:

«Toda la evolución del mundo contemporáneo, bajo la presión de la historia inmediata, fabricada en gran parte al abrigo de los instrumentos de la comunicación de masas, marcha hacia la fabricación de un número siempre mayor de memorias colectivas, y la historia se escribe, mucho más que hacia adelante, bajo la presión de estas memorias colectivas»²⁹.

En varios lugares de las páginas que siguen comprobaremos hasta qué punto es real la interacción de los diferentes planos temporales del pasado, el presente y el futuro en la configuración ideológica y emocional de las sociedades occidentales tecnológicamente avanzadas.

²⁸ TUSELL, Javier: *La transición española. La recuperación de las libertades*. Madrid, Historia 16, Historia de España, vol. 30, 1997, p. 5.

²⁹ LE GOFF, Jacques: *El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 179.

III. EL TEMA

DEFINICIÓN, OBJETO DE ESTUDIO, ENFOQUE Y DELIMITACIONES GEOGRÁFICAS Y CRONOLÓGICAS

Partimos de la siguiente definición del tema: esta tesis doctoral estudia el conjunto de sistemas musicales que admiten la denominación de populares -sus códigos, significados, evolución, raíces, influencias y contexto aparejado- en el marco histórico, social y cultural de Galicia durante los años de la transición política a la democracia (1975-1982) y desde una perspectiva crítica en la que prevalecen tanto la materialidad de las sucesivas producciones como la lectura de su relevancia social e identitaria subyacente. El objeto de estudio es, en consecuencia, el total de hechos, causas y consecuencias en que se inscribe la música popular que se hizo en Galicia en aquel breve espacio temporal, así como la interpretación de las variables con repercusión en el objeto descrito.

En cuanto al enfoque constatamos que esta tesis es *interpretativa* más que descriptiva, y se guía por un propósito epistemológico eminentemente *causal*. En consecuencia se prestará una gran atención a la información en sí misma, pero no menor al estudio de su razón de ser, conexiones internas de sus parámetros integrantes y estructura holística. Se procede a través del estudio de los eventos, personas y facetas analíticas más relevantes, localizando siempre que es posible la casuística más representativa y, salvo en ocasiones puntuales, no la exhaustiva, que además desbordaría por completo cualquier monografía que abarque un conjunto tan denso de géneros musicales y contextos asociados. Es decir, constituye una lectura selectiva de la historia –como cualquiera lo es- pero en este caso y pese a ello, la acotación de espacio geográfico, cronológico y estilístico permite un rastreo e identificación bastante profundos y acabados de las fuentes empleadas, de modo que se cubren por completo algunas áreas investigadas y otras dentro de unos márgenes muy amplios.

La transición posee una personalidad histórica propia que trasciende la lectura política y atañe a toda la ritualidad sociocultural en que se inserta el fenómeno musical, que de este modo participa activamente en la naturaleza y desarrollo de los sucesos acontecidos, aunque nada resulta gratuito en el momento de deslindar la importancia de unos y otros elementos constitutivos. El criterio seguido para resaltar unos autores y producciones sobre el resto se ha fundamentado en el concepto de relevancia académica, distinguiendo ésta de la relevancia social y ambas de la relevancia mediática –siendo, no obstante, coincidentes las tres en determinados casos. El desarrollo de cada capítulo permitirá comprobar en cada ocasión las elecciones realizadas y los motivos.

Conviene establecer desde el primer momento una serie de delimitaciones. En primer lugar, la propia Galicia no es un territorio indiferenciado, ni geográfica ni sincrónicamente. En aras de una lectura más ágil y directa se suprimen muchas de las aclaraciones a este respecto que serían pertinentes, pero que desembocarían en una escritura redundante e interminable. No obstante la alteridad intralocal gallega asomará en varias ocasiones de manera inevitable.

En cuanto a la delimitación cronológica, se trata de un detalle importante y en absoluto zanjado académicamente. De hecho existen varias posibilidades de estructurar historiográficamente la transición a la democracia; algunos autores defienden que la llamada *transición política* o *transición a la democracia*, y hasta *transición española* a secas, se inicia ya en 1973, con la muerte de Carrero Blanco en atentado de ETA, como sostienen Beramendi en terreno político ³⁰ o desde el análisis del devenir literario Ferreras ³¹, entre otros autores:

«La transición, que de hecho empieza con el asesinato del almirante Carrero Blanco, enfocada desde el PSOE tiene su punto de arranque en la renovación que se produce en Suresnes y se cierra con la llegada al poder en octubre de

³⁰ BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *A autonomía de Galicia*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, Fundación CaixaGalicia (Cadernos Museo do Pobo Galego, n. 13), 2005, p. 84.

³¹ FERRERAS, Juan Ignacio: “Tendencias de la novela en la transición española”. En: MONLEÓN, José B. (ed.): *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, p. 41-56.

1982, en que se inicia una segunda etapa, ya no de transición, sino de consolidación de la democracia»³².

Rosa Cal prefiere los límites de 1975 y 1984³³, González Clavero -en su tesis doctoral acerca del proceso autonómico de Castilla y León- sitúa la transición entre 1975 y 1983³⁴ y Tuñón de Lara prolonga la etapa hasta una docena de años (1973-1985)³⁵. Imbert se ciñe al período que media entre 1976 y 1982, concretamente entre julio de 1976 -con la preparación de la reforma política- y el 28 de octubre de 1982 -con la victoria electoral de los socialistas³⁶. Por su parte Vilarós dilata la transición hasta la firma del tratado de Maastrich en 1993:

«Aunque la fecha del 23 de diciembre de 1973, día del asesinato de Carrero, se considera a menudo como el inicio del período propiamente transicional (Josep Clemente o Victoria Prego, por ejemplo), el momento terminal propuesto para tal período varía. Se han propuesto la fecha del 15 de junio de 1977, día en que las Cortes celebran su primera sesión solemne y conjunta (...), o los años de la redacción de la Constitución española (1978), del atentado del teniente-coronel Antonio Tejero (23 de febrero de 1981), de la victoria del PSOE (1982) e incluso, alargándolo, de 1992. Ninguna proposición tiene en cuenta, que yo sepa, la fecha del tratado de Maastricht (año 1993). Pero el razonamiento por el que incluyo yo en este estudio la firma del pacto de Maastricht como simbólica fecha terminal de la transición, es coherente con la voluntad de integración europea seguida por la sociedad española en estos veinte años posdictatoriales, y motor principal del cambio político básicamente no violento seguido después de la muerte del general Franco»³⁷.

³² SOTELO, Ignacio: “El PSOE en la transición”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 47.

³³ CAL MARTÍNEZ, Rosa: *La prensa alternativa en la zona no urbana de Galicia (1.975-1.984)* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 1986.

³⁴ GONZÁLEZ CLAVERO, Mariano: *Fuerzas políticas en el proceso autonómico de Castilla y León: 1975-1983* [tesis doctoral]. Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p. 5.

³⁵ TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.): *Historia de España*. Barcelona, vol. X** (*Transición y democracia: 1973-1985*), Labor, 1991.

³⁶ IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1990, p. 18.

³⁷ VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 1.

Y refuerza su hipótesis con estos datos:

«Maastricht representa (...) el toque final, la guinda al pastel que a nivel nacional supusieron el año anterior (1992) la celebración de los juegos Olímpicos en Barcelona, la designación de Madrid como Capital Cultural de Europa y la inauguración de la Exposición Universal de Sevilla, efemérides todas que en cierto modo dan por terminado en la psicología nacional el sentimiento de “cambio” y transición de los primeros veinte años de la España posfranquista»³⁸.

Como se puede comprobar, dentro del conjunto de autores que ha estudiado esta época la divergencia es mucho mayor al intentar fijar su punto final que para acotar el inicio: en algunos estudios aquél acontece tan temprano como en 1978 (aprobación de la Constitución), mientras que para otros sucede en el año 1981 (fallido golpe de Estado), o en 1982 (consolidación con las elecciones generales de octubre), pero hay quien traslada la etapa de transición hasta 1984, 1986 y más lejos aún, como estamos viendo. En el caso gallego un punto de llegada a tener en cuenta es el del año 1981 (aprobación del Estatuto de Galicia).

Por nuestra parte adoptamos el marco temporal de los años 1975 a 1982 coincidiendo con Soto³⁹ y Pérez Pena⁴⁰, entre muchos otros autores. La muerte de Carrero Blanco tal vez cercenó una posible línea de continuidad política –además de asestar un duro golpe a la teórica inaccesibilidad física de los altos cargos del régimen frente a ataques violentos- pero es muy probable que dentro de unos márgenes sustancialmente similares a los acontecidos el proceso de transición hubiera tenido lugar inevitablemente. En este sentido consideramos que la muerte de Franco fue algo más que el fin biológico del jefe del Estado español; significó el punto de inflexión psicológico para una nación que cerraba un largo ciclo –en gran medida de raíces anteriores a la guerra civil y heredero de una secular y arcaica concepción del poder- e iniciaba otro destinado a abrir una

³⁸ *Ibíd.*, p. 3. Hay quien sostiene que la transición aún no ha terminado en España, como el escritor Rafael Torres Mulas (en la cadena TVE 1, programa 59’’ del 10 de abril de 2006).

³⁹ SOTO CARMONA, Álvaro: *La transición a la democracia. España 1975-1982*. Madrid, Alianza, 1998.

⁴⁰ PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: *Prensa e transición política en Galicia: a contribución dos xornais ao proceso de construción identitaria* [tesis doctoral]. Universidad de Santiago de Compostela, Facultade de Ciencias da Información - Departamento de Ciencias da Comunicación, 2005.

nueva página de la historia de España, y que así lo asumió en su momento el grueso de la población civil además de la clase política gestora del cambio. En cuanto al fin de la transición, nos sumamos a considerar la fecha de la victoria socialista en 1982, que de algún modo consolidaba la democracia al acceder mediante las urnas y en elecciones desarrolladas con normalidad un partido de izquierdas –alineado durante la guerra civil en el bando republicano- al gobierno central. Para esta tesis la alternativa era tener en cuenta el factor de que 1981 fue el año en que se aprobó y entró en vigor el controvertido Estatuto de Autonomía de Galicia, sancionado por Ley Orgánica del 6 de abril de 1981, y que institucionalizó como lengua oficial el gallego entre otras disposiciones. Pero también allí las elecciones del 28 de octubre de 1982 alcanzaron un eco y relevancia notables, aparte de que para el estudio de la recién nacida Xunta de Galicia con plenos poderes y sus acciones de mayor repercusión en el área musical resultaba conveniente establecer un margen más amplio que tan sólo unos meses. En último término y teniendo en cuenta la detenida atención que se presta a la etapa anterior y a la fisonomía cultural posterior, esta tesis doctoral abarca de forma bastante completa el período que media entre la década de los 60 y el inicio de la de los 90 aproximadamente, y en un grado razonable desde la guerra civil hasta hoy, como no podía ser de otro modo al tratarse del estudio de un ciclo histórico de dilatada significación.

En relación a justificar este periplo temporal desde el punto de vista temático -su elección como marco historiográfico de referencia para una tesis sobre una materia del área de musicología- el problema surge del hecho de que se trata de una cronología política, no eminentemente musical o “cultural”, y siempre cabe la objeción en ese sentido. Sin embargo, y como se podrá verificar a lo largo del trabajo, el interés de la investigación está suficientemente justificado, se trata de una etapa en la que confluyen varios factores dinámicos de alta incidencia social con una sustancial repercusión interactiva en el campo de la música popular gallega. Es conveniente hacer constar que los ocho años que concentran el grueso de la transición son la culminación de un conjunto de tendencias largamente larvado durante el franquismo, por lo que el estudio de esta fase previa exigirá una atención especial.

Es evidente que estos años tuvieron una serie de componentes objetivables y fuera de discusión –como la elaboración y aprobación de la Constitución o la adopción del

sistema bicameral e instauración del Estado autonómico- pero también se reflejaron en una intensa realidad sociocultural mucho más difícil de precisar o demostrar empíricamente y susceptible de distintas lecturas. Es posible, en este último sentido, que el impulso motriz de cambio arrancara al término mismo de la guerra civil en el ánimo de los disidentes que nunca aceptaron el resultado definitivo, pero sobre todo en el cambio de mentalidad de un creciente número de individuos pertenecientes a las clases medias españolas que durante la fase del desarrollismo iba a experimentar un profundo proceso de secularización que llevaría a su gradual desvinculación respecto del modelo paternal y católico-castrense impuesto por el régimen, que de este modo permanecería como un reducto anacrónico cada vez más inaceptable en la Europa de los años 60 y 70. En relación a esta idea Cardesín pone en tela de juicio la linealidad del período franquista y valora la posibilidad de que la ruptura más importante de la segunda mitad del siglo XX en Galicia/España pudo haber tenido lugar en los años del desarrollismo, no tanto tras la muerte del caudillo:

«La importancia que en la edad contemporánea ha adquirido el estado-nación, y la impronta que ha dejado sobre las vidas e imaginarios de sus ciudadanos, se traslada a la práctica historiográfica de manera que los cambios en el estado y en el sistema político acaban por definir la cronología con que se analizan las transformaciones económicas y sociales. Sin embargo, la España franquista estaba inserta en un sistema económico y político mundial, y cabe preguntarse si el corte más significativo, en términos de repercusión sobre la sociedad, no tuvo lugar con la formación u ocaso del régimen, sino a finales de los años 1950, con la incorporación tardía del país a los programas de “modernización” y “desarrollo” implantados en la Europa de la posguerra»⁴¹.

En referencia específica a la transición en Galicia –que se analiza con detalle en los capítulos I y II- Freixanes observaba en 1979 dos momentos clave en la evolución del nacionalismo gallego reciente, ambos anteriores a la muerte de Franco e inicio de la transición; el primero tendría relación directa con la canción política:

⁴¹ CARDESÍN DÍAZ, José María: “La sociedad gallega en el franquismo”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 297.

«Hay dos fechas especialmente significativas en la historia de Galicia en los últimos años: el 68 compostelano y los conflictos laborales en Vigo y Ferrol en el año 1972. A partir de estas dos fechas, la realidad gallega ya no va a ser la misma ni las cosas pueden juzgarse del mismo modo. El “culturalismo” es una posición superada, las minorías en la resistencia también»⁴².

Respecto de la conclusión del período del paso a la democracia, Imbert, por ejemplo, considera la victoria del PSOE en las elecciones generales de octubre de 1982 el punto final de la transición:

«La victoria socialista, al consagrar la viabilidad de la alternancia política, marca simbólicamente el fin de la transición. Tras la normalización política de los años 1976-1978, la de las instituciones en los años 1978-1980 (aprobación de la Constitución, instauración de un régimen de autonomías), después de las amenazas involucionistas encarnadas por la permanencia de los poderes fácticos y la remanencia de un franquismo subliminal, España parece haber liquidado sus deudas con el pasado y encaminarse hacia un cambio político real que ratificaría por fin el cambio social llevado a cabo a nivel de las prácticas y de las mentalidades»⁴³.

Sin embargo es posible el mismo análisis anterior, separando los datos constatables y la interpretación sociológica, cuando las mayores dificultades se desprenden del intento de acceder de forma fiable y con respaldo suficiente a la segunda, más allá de hecho singular de una victoria electoral o de los acuerdos de Maastrich. A este respecto es posible que la transición no concluyera definitivamente hasta que la generación “que no había conocido a Franco” –véase, la nacida a partir de 1970- alcanzó la mayoría de edad, pues para ella el dictador y la España que comandó pasaron a ser una parte de los libros de historia, no de sus vidas. A medida que el relevo generacional ha proseguido su imparable proceso de sustitución demográfica, esa diferente concepción o vivencia de la dictadura y la democracia como extremos que flanquean el proceso de la transición

⁴² FREIXANES, Víctor F.: *Doce gallegos*. Esplugas de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janés, 1979, p. 284. El “culturalismo” mencionado por Freixanes se estudia en el capítulo I, y constituyó uno de los rasgos más sobresalientes de la España de estos años.

⁴³ IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio ...*, p. 193.

ha ido creciendo de forma natural y en el siglo XXI se puede afirmar que comienza a ser mayoritaria en el seno de la sociedad española.

En resumen, los márgenes temporales fijados para el análisis de esta fase histórica de España/Galicia son fundamentalmente operativos y según para quién, en dónde y desde qué perspectiva pudieron conocer unos límites distintos. En algunas facetas la transición a la democracia en Galicia pudo ser hasta “prematura” dados los índices de atraso y falta de cultura política de buena parte de su población, y por lo mismo haber necesitado más tiempo en el país gallego que en otras regiones para consolidarse⁴⁴. Sin embargo y pese a lo anterior, tanto los macroindicadores que veremos en el capítulo I como todo el estudio del marco cultural confirman un espacio de fundamental convergencia con el resto de España, si aceptamos la ligeramente inferior posición gallega en algunas variables socioeconómicas y si exceptuamos la presencia de un minoritario y desunido nacionalismo local que, no obstante, resultó muy dinámico y halló en la canción protesta –merced al modelo y apoyo catalanes en un origen- un vehículo idóneo para su labor de apostolado concienciador.

Acerca de los límites cronológicos sólo añadiríamos un último comentario a título anecdótico en favor de la fecha de 1982 como término de la transición: en su crónica de la trayectoria de incorporación en España del pop-rock extranjero y gestación de fórmulas propias, Ordovás señala en la cronología final dos hechos muy significativos que tuvieron lugar en aquel año: por una parte varios artistas e intelectuales (entre los que figuraban Víctor Manuel, Ana Belén, Juan Diego, Rosa León y José Luis Garcí) se dieron de baja en el Partido Comunista de España a la vez que Blas Piñar anunciaba la disolución de Fuerza Nueva. Ambas decisiones denotan un descenso de la tensión política y sobre todo la creciente tendencia a difuminarse el temido fantasma del modelo que reproducía virtualmente la confrontación bélica de 1936. Tiene sentido interpretar que alrededor de este momento está sucediendo el fin de un largo periplo marcado por las tensiones agónicas y fratricidas, al menos en la esfera sociopolítica. Y por la otra, asimismo en 1982, se celebró la I Feria Internacional del Disco de Catálogo y

⁴⁴ Como sugiere PÉREZ VILARIÑO, José: “Las primeras elecciones al parlamento gallego”. En: PÉREZ VILARIÑO, José (ed.): *Comportamiento electoral y nacionalismo en Cataluña, Galicia y País Vasco*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade, 1987, p. 57-90. Se transcribe y comenta esta aportación en el capítulo II.

Colección, en el Hotel Mindanao de Madrid ⁴⁵. El hecho, aparentemente irrelevante, es también sintomático de una nueva forma de aproximación al pop y rock, que eran los géneros musicales que prevalecían con claridad ya entonces en el gusto colectivo. Es otra forma de comprobar el fin de la fase del cambio –esta vez musical-, al establecerse como objetos de *coleccionista* –y por tanto susceptibles de una incipiente museización- lo que hasta muy poco antes no habían constituido sino símbolos materiales de la contracultura y la rebeldía, cuando menos algunos de ellos y el conjunto de su ismo. Así, la reunión de una palpable distensión política y los primeros síntomas de conciencia del mundo de la música popular urbana como era histórica y dotada de un pasado que narrar y revivir enmarcan testimonialmente el final del período de la transición.

ACERCA DEL TÍTULO Y EL SUBTÍTULO

Es el momento de dedicar algo de atención al encabezamiento de esta tesis, a desglosar y justificar tanto el título como el subtítulo elegidos, por lo que significan y reflejan, para así irnos acercando a los contenidos específicos que interesan. La primera parte del mismo [*La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982)*] enuncia el principal objeto de estudio, y además contiene tres expresiones que reflejan un posicionamiento adoptado desde el principio: en primer lugar la delimitación de la cronología material (1975-82), aspecto importante ya comentado y que afecta decisivamente a la recopilación y análisis de las distintas fuentes disponibles. En segundo lugar y de modo especialmente relevante para la concepción epistemológica que adoptamos, la inclusión del adjetivo “gallega” en vez de “en Galicia”. Cuando en el año 2005 presentamos el trabajo de investigación para la obtención del DEA -una investigación que giró en torno a la gaita- decíamos razonando la elección predominante:

«El adjetivo *gallego* y todos sus derivados, así como términos de semántica afín, van a aparecer con asidua regularidad, como es lógico. Debe entenderse que en la mayoría de los casos nos referimos a algo que atañe al ámbito

⁴⁵ ORDOVÁS, Jesús: *Historia de la música pop española*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 211 y ss.

gallego, pero no en sentido de estricta pertenencia original o exclusiva. Es decir, que donde dice *gallego* bien podríamos sustituir por *en Galicia* o *relacionado con Galicia*, pero no *de Galicia*. En otras palabras, significamos con *gallego* todo lo relativo a Galicia o que se manifiesta allí, pero sin ninguna adscripción étnica necesariamente diferencial que indique una paternidad»⁴⁶.

Entonces nos apoyábamos en la siguiente perspectiva:

«La idea de relevancia social constituye un enfoque que evita claramente algunas distorsiones ideológicas por estar más de acuerdo con la realidad sociocultural. Si según el enfoque tradicional hablamos normalmente de la canción popular *de* un lugar determinado, de acuerdo con el segundo, hablaríamos de canción popular *en* un lugar determinado. Preocupándonos menos por el *de* y más por el *en*, restamos importancia a una idea de adscripción étnica fuertemente subjetiva, para otorgar en cambio un mayor protagonismo a la imbricación social de la producción musical»⁴⁷.

A continuación Martí añade que:

«El concepto de relevancia social aplicado al ámbito de la música hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada. Aprovechando las experiencias de la pragmática lingüística, diremos que una música resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales. Queda claro con esto que la relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espaciotemporal concreto, puesto que parafraseando al lingüista Eugenio Coseriu podemos decir que aquello que hace que la música sea música no es simplemente su estructura (que solamente es una condición de su funcionamiento), sino la actividad musical que la crea y la mantiene como tradición»⁴⁸.

⁴⁶ FIC, p. 17.

⁴⁷ MARTÍ i PÉREZ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. San Cugat del Vallés, Deriva Editorial, 2000, p. 78.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 79.

Sin interrogar la validez y congruencia de estos planteamientos, en el momento presente estimamos que tal vez sea conveniente confrontar con ellos la corrección y plausibilidad de hablar de una *música gallega*, no desde luego en sentido primordialista de pertenencia exclusiva o autoría autóctona, pero sí por lo que cabría considerar una serie de elaboraciones “propias” y consustanciales que es consecuencia del uso consuetudinario y de la incorporación que se efectúa de determinados repertorios, giros e instrumentos musicales sobre los que se añaden o suprimen constantemente valores intrínsecamente sonoros y otros contextuales, perfilando un objeto formal que ya no se produce sino en el espacio cultural gallego y que solamente dentro de éste cobra pleno sentido, aparte de las múltiples contribuciones “originales” que ciertamente pueden incrustarse en el mismo y que, en consecuencia, merecen una determinada atención y reconocimiento.

La tercera expresión a considerar en el título es el adjetivo “popular”⁴⁹. Dada la complejidad del mismo y el fuerte debate en que se inscribe el tratamiento de su campo semántico, dejamos para el momento oportuno la importante tarea de tratar de definirlo y delimitarlo, tarea sobre la que gira toda la selección de estilos musicales que van a ser incluidos o no en los análisis. Sin embargo anticipamos que a lo largo de toda esta tesis doctoral se han adoptado las diversas acepciones de “popular” en un sentido amplio y flexible, y no como bloque limitado a las formas expresivas de la vida urbana moderna en oposición antagónica a las rurales y “tradicionales”⁵⁰. En efecto, con regularidad se ha establecido una confrontación excluyente entre la música popular y la tradicional⁵¹, asumiendo la primera por sus connotaciones inmediatas, metropolitanas y opuestas al mundo arcádico que encarnaría la segunda, pero se trata de una mera distinción conceptual que aquí no resulta adecuada y sí, por el contrario, el matiz tendente a la universalidad del término “popular”. Asimismo, convencionalmente la música folk se ha concebido como aquella que procede *del* pueblo, y la popular la hecha *para* el pueblo, siguiendo las directrices de la escuela de Frankfurt, disociación que también

⁴⁹ Más abajo se estudia con mayor detenimiento.

⁵⁰ La bibliografía disponible en torno al candente problema de la triple partición de los géneros musicales (populares, tradicionales y cultos) es muy extensa. Nos ha resultado plenamente válido el tratamiento que aparece en el capítulo XIV de MARTÍ i PÉREZ, Josep: *Más allá del arte ...*, *op. cit.*

⁵¹ Como comenta WADE, Bonnie C.: “Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective”. En: *Ethnomusicology*, vol. 50, n. 2. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, primavera/verano de 2006, p. 197.

pide una oportuna revisión. En este sentido nos inclinamos por la acepción de “lo popular” presente en Bajtin o Burke antes que en las ocasionalmente más cerradas acotaciones musicológicas modernas. Por ejemplo, Kassabian señala que los distintos sentidos de “popular” han llevado a los estudios de antropología y etnomusicología a usar el término como *popular-as-folk*, para estudiar la música de culturas locales de toda índole⁵². En el foro planteado por Young para los colaboradores de su libro, esbozaba el concepto de lo “popular” de este modo (igualmente concordante con el nuestro):

«The term “popular” could be understood in any of the senses in which it is often used in discussion of contemporary culture: as a term to designate folk culture, the cultural phenomena of subaltern groups, or the commodified cultural products, of mass circulation»⁵³.

De manera que lo *popular* se extenderá aquí a casi todos los géneros implicados excepto a los derivados de la música de tradición escrita/culta. En consecuencia, y al amparo de la misma raíz etimológica, se incluirán también los espacios materiales pertenecientes a la cultura folklórico-tradicional. *Popular* poseerá entonces una semántica efectivamente dilatada, resultante de su significación como “perteneciente o relativa al pueblo”, sobre todo si alcanza un grado de circulación apreciable. Sin embargo, dentro del desarrollo de la tesis, se intentará acotar el concepto ocasionalmente con más precisión, en el contexto del vocabulario específico de la etnomusicología actual. En síntesis, no suscribimos la extendida oposición entre “popular” y “tradicional”. Ninguno de los significados relevantes para el estudio etnomusical del adjetivo “popular” contiene implicaciones de exclusión hacia las músicas de herencia oral/tradicional; aquí nos hallamos ante un lugar común que sería bueno flexibilizar. Más bien la música tradicional posee el rango de “popular” como uno de sus componentes más representativos y basales. Por tanto en este trabajo “popular” representará una categoría muy amplia, casi universal para las músicas estudiadas, mientras que “folklore” y “tradicición” serán términos prácticamente equiparables y de alcance más restringido.

El subtítulo (*Reificaciones expresivas del paradigma identitario*) refleja el segundo

⁵² KASSABIAN, Anahid: “Popular”. En: HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (eds.): *Key terms in popular music and culture*. Cresskill, Hampton Press, 1998, p. 117.

⁵³ YOUNG, Richard: “Introduction”. En: YOUNG, Richard (ed.): *Music, Popular Culture, Identities*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2002, p. 9.

criterio epistemológico sustantivo de esta tesis, pues bajo esta óptica se introducen las sucesivas interpretaciones y aspiraciones de la galleguidad y su antítesis refractaria –la españolidad- como máximos artífices en la vertebración del discurso musical a través de su capacidad para asumir o demonizar al conjunto semiológico correspondiente en la batalla de las identidades. Dado que esta perspectiva analítica conduce a un terreno sumamente complejo y, en los últimos tiempos, propenso a la derivación multidisciplinar y desvío consecuente de la centralidad musical que no deseamos abandonar en ningún momento, la analítica presentada –sin embargo perfectamente reconocible y muy activa en los diferentes procesos de creación, destrucción y recreación de los universos estético-ideológicos adoptados por cada ismo- se supeditará a la materialidad fenomenológica del hecho musical, que permanece de este modo como referente temático axial.

Es indudable que la música popular gallega experimentó en los años del cambio una serie de reificaciones –en tanto que materializaciones operativas- en relación proporcional a la conjunción de las presiones que provenían de las respectivas élites creadoras y expectativas populares sincrónicas. El delicado equilibrio entre ambos polos devino en algunas ocasiones sinérgico –momentos en los que se alcanza la comunión plena entre relevancia identitaria y recepción espontánea asertiva- mientras que en otras no tuvo efecto, produciéndose un notable divorcio entre el afán por imponer el dogma a través del evento musical y el fracaso de éste como fuerza comunicante.

¿Cuáles son los distintos paradigmas identitarios que acontecieron en el país gallego en un plazo de tan solo ocho años? Básicamente se articularon tres espacios referenciales perfilados con suficiente precisión en este sentido. En primer lugar el de la propia Galicia como *patria* y madre de todos los gallegos, incluso de aquellos que parecían ignorar su alteridad y derechos adquiridos en el transcurso de la historia. En segundo lugar el del “otro” antagónico por excelencia –Madrid, Castilla o España, según el caso- que ciertamente se había impuesto durante la era de Franco sin apelación posible, provocando una reacción dialéctica que reforzaría en último término la credibilidad del anterior. Por último Europa –especialmente la ribera atlántica- constituiría un ambiguo pero muy atrayente espacio identitario en el que cifrar los afanes por zafarse de la asfixiante endogamia derivada del tradicionalismo ortodoxo y el objetivo de alcanzar un reconocimiento exterior sustantivo. Cada uno de los tres brazos

principales de la música popular gallega y toda su variedad microestilística y entrecruzada sobrevendrían en un contexto sociocultural correlativo a los espacios establecidos, a raíz de lo cual quedaría en evidencia una vez más la cerrada imbricación existente entre el devenir de la esfera de la música y los intereses de orden político.

JUSTIFICACIÓN Y UTILIDAD

En *Fiesta, identidad y contracultura* planteábamos el trabajo entonces emprendido acerca de la gaita con unas palabras del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez, de su prólogo al *Itinerario de Galicia* del portugués Hugo Rocha: «... sería, sin duda, exagerado decir que Galicia está por descubrir, pero es perfectamente exacto decir que “está por escribir”»⁵⁴. En esta ocasión y con ciertos matices la misma idea sigue siendo válida: el universo estético e ideológico de la música popular gallega que se produce durante la transición a la democracia carece de un estudio completo y extenso que recoja los datos y testimonios de mayor significado y proceda al análisis correspondiente. A continuación desarrollamos este punto de partida.

La justificación de una tesis doctoral como la presente estriba en varios aspectos. En primer lugar, la *música popular* (término de imposible consenso semántico) es, en todo caso, una materia hoy en día del mayor interés para la (etno)musicología pues está dotada de una amplia amalgama de disciplinas contribuyentes a su estudio, de un espectro de reflexividad e implicación social no menos atractivo para la investigación y del particular aliciente de la confluencia de circunstancias que se da en el caso gallego durante el período acotado. En efecto, Galicia se convirtió entonces en un microcosmos cultural donde, en un tiempo muy reducido, se gestaron, relevaron y desaparecieron o se ratificaron varias importantes y significativas corrientes estilísticas musicales, pero a la par se produjo un proceso de cambio político lleno de repercusiones socioculturales. Por otra parte el grado de desarrollo industrial y económico gallego en los años 70 era suficiente como para que la región pasara a formar parte de las *mainstream* globales del

⁵⁴ ROCHA, Hugo [Prólogo de FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao]: *Itinerario de Galicia*. Madrid, Boloños y Aguilar, 1948, p. 5. En: FIC, p. 11.

momento –caso de la oleada transnacional del resurgir folk y de la imparable expansión del pop y el rock-, además de preservar algunos contingentes rurales ajenos aún en buena medida a toda novedad (por las circunstancias o/y por voluntad propia). Y también a la par se produce un despertar del galleguismo, débil en términos absolutos, pero muy influyente en ciertos modos de expresión popular, como la propia música. El resultado final es un mosaico repleto de interés, si bien es necesario introducirse con cierta profundidad en el mismo para poder valorarlo en toda su extensión, puesto que un examen superficial no arroja apenas dato ni rasgo de interés apreciable, como prueba el hecho de que la música que se hizo en Galicia entonces apenas ha merecido atención académica.

Además de lo dicho, en pleno siglo XXI aún puede tener sentido el justificar un estudio de envergadura sobre música popular si nos atenemos a datos no demasiado lejanos en el tiempo como el que sigue:

«What is surprising - some would say disgraceful - is the extent to which all forms of popular music have been ignored by the academic establishment. The comprehensive catalogue of doctoral dissertations and theses on music which were submitted to North American universities between 1961 and 1983 runs to 255 densely-packed pages, yet the section devoted to 'Jazz and Popular Music' takes up just *one and a quarter* pages»⁵⁵.

También procede añadir que, tal y como ya se ha sugerido más arriba, el modelo de interpretación y análisis aplicado a la casuística gallega es plausiblemente válido para áreas geoculturales que hayan experimentado procesos similares coetáneamente, caso de varias regiones y comunidades autónomas españolas, de manera que las conclusiones, de poseer una validez constatable, son susceptibles de ser exportadas con éxito a sus contextos respectivos.

Por último, en relación a la pertinencia de ubicar un trabajo de envergadura en el pasado –por más que reciente-, hacemos nuestras las palabras de Raymond Carr:

⁵⁵ MELLERS, Wilfrid; MARTIN, Pete: “General editor's preface”. En: *World music, politics and social change: papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. IX.

«A una sociedad llena de confusiones acerca del presente y que ha perdido la fe en el futuro, la historia le parecerá un conjunto de acontecimientos inconexos, sin significado. Si nuestra sociedad recupera el dominio del presente y su visión del futuro, renovará, en virtud del mismo proceso, sus conocimientos del pasado»⁵⁶.

OBJETIVOS

Los objetivos contemplados por esta tesis doctoral son los siguientes:

- Indagar en los cuatro bloques principales de materia, que conducen a los tres tipos de música que vamos a considerar más importantes dentro de la compleja categoría de “popular” para Galicia en estos años: los que se inscriben dentro de la transición política y la canción de protesta; los relativos a la identidad gallega en el marco del renacimiento de la tradición, y aquellos que atañen al pop y al rock internacionales y sus manifestaciones en Galicia.
- Reconocer y analizar la etiología que subyace en los procesos de formación de cada uno de los tres grupos citados, incluyendo la concerniente a variables tanto musicales como socioculturales de entidad.
- Reconocer las líneas argumentales que conforman un ritmo catéctico rector del proceso de transición cultural española y gallega en esta etapa.
- Establecer un marco histórico correlativo de suficiente extensión y profundidad, superando la barrera que con frecuencia lo sitúa como mera baza instrumental.

HIPÓTESIS

Nuestra hipótesis central es la siguiente: la música popular gallega de los años de la transición transcurrió a lo largo de tres etapas estético-ideológicas que se suceden a gran velocidad, superpuestas en ocasiones, ejerciendo una mutua influencia y en un marco de elevado dinamismo sociocultural, pero resultando perfectamente identificables y formando una secuencia que obedece a una causalidad teleológica interna determinante.

⁵⁶ Raymond Carr, entrevistado por FONTANA, José: *La crisis de la historia tradicional* ..., p. 19.

El ritmo estructural del proceso respondió en gran medida al fenómeno de secularización operado en la ciudadanía española desde antes del inicio del cambio político, y en Galicia estuvo esencialmente condicionado por las discretas interpretaciones del principio de la identidad colectiva. Éstas serían las tres etapas:

1. La era de la canción protesta o canción política. Es la más temprana, débil y breve de las tres, pero presenta un interés propio apreciable por su cualidad de portavoz inicial del renacido galleguismo. Se cimentó sobre un cerrado y amusical “logocentrismo” destinado casi exclusivamente a la concienciación contra el régimen, y un consecuente y total rechazo de la música tradicional dada su vinculación en aquel momento a la españolidad, lo que forzó que la búsqueda de la identidad en las raíces fuera postergada por un tiempo. El cantautor encarna esta generación: hunde sus raíces en los años 60, musicalmente su obra adolece de falta de vitalidad e interés, se guía por modelos catalanes, franceses y americanos y su vida artística enmudece pronto en la mayor parte de los casos. Es la etapa liderada por los integrantes de Voces Ceibes y músicos afines, y alcanza hasta mediados de los años 70, extinguiéndose justamente con el fallecimiento de Franco (“muerto Franco, muerto Raimon”, como se dijo entonces).
2. La era de la búsqueda de las raíces: una vez completada la fase anterior la inquietud estética e ideológica iba a encaminarse en dirección contraria, prevaleciendo ahora la música instrumental, pues la palabra dejó de ser un vehículo indispensable. Es la etapa simbólicamente comandada por el grupo Milladoiro; se extiende desde finales de los años 70 en adelante y está caracterizada por la búsqueda de la tradición como fuente de inspiración y proyecto de futuro y –pese a su declaración de principios- por el afán de proyección en un espacio supralocal que rompiera el cerco endogámico de la galleguidad. Esta fórmula, que recupera el repertorio popular gallego, tuvo un éxito mucho más duradero y carismático -pese a que a tal renacimiento de una música tenida por propia de Galicia se añadieron innumerables adopciones de muy variada procedencia- dando como resultado la llamada *música celta*, en cuya gestación y desarrollo los intereses no ya solamente políticos sino también empresariales iban a jugar un decisivo papel.

3. La era del pop y el rock: finalmente, y con plena oposición tanto de las dos ramas precedentes citadas (pese a lo mucho que toman en préstamo de ella, especialmente la de raíces) como de un sector mayoritario de la población gallega muy crítico con lo foráneo –más aún en este caso, por las connotaciones de alarma social ante la perversión de valores atribuida al *punk-rock*-, triunfará en la juventud urbana más cosmopolita. Su eclosión inicial –a partir de varios antecedentes que arrancan de los años 60 incluso- se ubica en las capitales urbanas gallegas, especialmente en Vigo desde 1980 en adelante, y también demostró poseer más capacidad generativa que la de los cantautores. Es la era de Siniestro Total, Os Resentidos, Golpes Bajos y otros grupos frontalmente opuestos a ambas ideologías precedentes y que fundamentaron su discurso musical y social en la provocación y la ruptura definitiva de todo compromiso político, al amparo de un súbito y activo apoyo institucional que tomó el modelo del alcalde Tierno Galván en Madrid. El ismo de la *movida*, como se ha llamado al conjunto de éstas y otras formas expresivas de apariencia radical, se halla unívocamente vinculado a la fase sociológica del “desencanto” que sobrevino a la primera consolidación del régimen democrático.

La acción combinada de estas tres grandes ramas de la música popular gallega permite establecer que ésta experimentó una profunda e irreversible metamorfosis en torno a los años de la transición política, por la convergencia de varias corrientes estéticas e ideológicas de enorme relevancia para la cultura musical gallega, fundamentalmente la hibridación que se produce entre el movimiento social de oposición a Franco, el fenómeno interno e internacional del renacimiento del folklore y el complejo proceso de mestizaje de ambos con la proyección exterior de la música pop y rock, conjunto que en el caso gallego se completa con la reivindicación nacional-autonomista. La confluencia de estos factores produjo en los años de la transición política en Galicia un espectro musical de gran variedad e interés, pese a su relativamente modesta contribución al total nacional⁵⁷.

⁵⁷ De todos modos la historia contributiva de Galicia en esos años no es tan exigua como pudiera parecer en un acercamiento superficial: en realidad se hizo mucha música, de variados géneros. Por ejemplo, existe un patrimonio considerable de música gallega grabada de esta etapa, porque de hecho había bastante más actividad musical de la que afloraba al exterior (Milladoiro y poco más): abundantes escuelas de canto, gaita y danza, marcado afán por editar y difundir en gallego y la proliferación de recitales y conciertos, además de que se formaron múltiples grupos musicales de estilos variados entre el

IV. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A grandes trazos es correcto afirmar que sobre la transición a la democracia en Galicia hay varios trabajos de entidad y también importantes lagunas y carencias; pero en particular sobre la música popular gallega en esos años apenas se han editado algunos títulos de tratamiento directo de la cuestión y una cifra lógicamente más elevada de aquellos que se ocupan de ella tangencialmente. En efecto, sobre la transición española en general hay mucho material publicado –Galicia incluida-, con el valor añadido de lo reciente -como testimonio inmediato y personal- y con el riesgo de la falta de perspectiva histórica por el mismo motivo. Prevalcen los análisis politológicos y sociológicos que arrancan del franquismo⁵⁸, siendo la afirmación y la autocomplacencia rasgos frecuentes en muchos autores, en el marco de una sobreabundancia de fuentes y datos disponibles. Sobre el amplio y hasta espectacular desarrollo en las últimas décadas de los estudios acerca del proceso político y social reciente en España se puede decir que el tema está de moda y proliferan las publicaciones, reseñas, ponencias y congresos. Del extenso caudal derivado destaca la cercanía de muchos autores respecto del objeto de estudio, con las ventajas e inconvenientes que citábamos más arriba al hablar de la *historia reciente*. Por otra parte hay que tener en cuenta que numerosos trabajos se hicieron con el método de la encuesta directa, para conocer la opinión pública, en parte debido a la democratización académica que también conllevó la transición -cuando la opinión de la calle empezaba a valorarse de manera similar a la proveniente de las urnas- y asimismo porque eran momentos de cambio y era importante conocer el sentir popular, para los pertinentes informes de interés académico y para tomar decisiones políticas, ya que la estrategia electoral emergía súbitamente entonces como un ineludible requisito para alcanzar el poder.

Sin embargo en materia musical no hallamos una abundancia equiparable, la diferencia es abismal: existe a principios del siglo XXI una reciente revisión de la

folklore tradicional y el rock. También hubo actos variados, a caballo entre la represión policial al principio y la proclamación abierta al final, como iremos viendo sucesivamente.

⁵⁸ La etapa franquista es un lugar común obligado, no se puede comprender la historia de la España democrática sin tenerla en cuenta. De ahí que también nosotros nos hayamos extendido en su estudio.

música pop y rock que se hizo en España en aquellos años, prevaleciendo un tono de acentuada nostalgia y sin incidir lo necesario en los planos etiológico y teleológico. Pero el principal defecto de esta bibliografía, no obstante, estriba en que sus autores no suelen ser musicólogos, sino protagonistas en grado variable del objeto de sus estudios, por lo que deben considerarse sus importantes aportaciones en un plano *emic* más que *etic*. En concreto hay una cierta concentración de interés en torno a la llamada *movida* madrileña, una creación semi-institucional que recogió e impulsó un espíritu de renovación social de la ciudad de Madrid, con especial protagonismo de la juventud y notable afluencia de producciones en el terreno de ciertas formas de expresión, destacando la musical. Ya existen algunas monografías al respecto –que mencionamos más abajo- entre otras publicaciones que afrontan directamente el estudio de la cultura musical española durante los años de la transición, pero se sigue echando de menos, al igual que en trabajos de superior marco cronológico sobre la misma materia, un enfoque más amplio sobre la posición de la música española en el contexto de las corrientes estéticas y vitales que recorrieron occidente en aquellos años, que fueron los de la progresiva consolidación y expansión de una globalidad cultural que arrancaba tan sólo unas décadas antes.

En relación a la perspectiva disciplinar que nos ocupa, es obligado constatar que el nivel de la etnomusicología europea y americana es hoy en día muy alto; la gallega y española deben plantearse realizar un gran esfuerzo para rayar a la misma altura. El atraso general y falta de trabajos de base es grande aunque nada que ver con los que se padecían hace sólo unas décadas. Pero además son necesarios la mentalidad y el rigor indispensables, el propósito de elaborar el trabajo a conciencia con métodos y recursos apropiados, y partiendo del conocimiento de lo que ya existe en la comunidad científica internacional sobre estos temas. Vivimos en la era de la información, en la sociedad del conocimiento, no hay excusa para trabajar de espaldas al inmenso corpus bibliográfico que constituye la aportación de varias generaciones de etnomusicólogos extranjeros (y algunos nacionales) de primera línea. Tanto en relación a los planteamientos genéricos de su posición como disciplina del saber como en lo tocante a las diversas materias de estudio específicas, la etnomusicología española debe realizar definitivamente esa importante inversión –que nunca será gratuita ni cómoda, pero tampoco estéril ni carente de recompensa- por incorporarse definitivamente a los niveles más óptimos de la comunidad científica internacional en el ámbito de la moderna etnomusicología.

En cuanto a la amplia bibliografía anglosajona y en otras lenguas, la mayor parte de sus autores procede de departamentos de estudios musicales de prestigiosas universidades europeas y americanas. Su aportación es crucial en varios momentos de los capítulos centrales que integran la presente tesis. Ciertamente apenas hay títulos de esta procedencia dedicados en particular a la música gallega, por lo que, pese a todo, su interés es de orden generalmente epistemológico o comparativo, al margen de algunas excepciones que abundan especialmente en el capítulo IV.

Si los estudios de música popular que atañen al nacionalismo y a los ismos de raíces presentan una trayectoria que –aunque extraordinariamente incrementada en los últimos lustros- ostenta un grado de entidad y consolidación notorio, el estado de la cuestión relativo a la música rock presenta una evolución realmente desigual desde su reciente origen. La bibliografía concerniente a la materia apenas sumaba unos escasos y pioneros títulos en los años 70 y 80 –de calidad muy desigual-, pero a principios del siglo XXI constituye un conjunto generoso y de manifiesta categoría en ciertos casos que en muchas librerías iguala (si no supera) a los libros sobre música clásica. Algo similar ocurre en el campo de las publicaciones periódicas de temática específicamente musical, cuya proliferación en estudios orientados hacia la cultura popular ha sido asombrosa en las últimas décadas. Básicamente la bibliografía sobre música popular urbana consta de tres grandes prototipos o formatos:

- A) Informativo/descriptivos: consistentes en biografías de cantantes y grupos. También se incluyen algunos trabajos más genéricos, como los que tratan un estilo o una época determinados. Normalmente van dirigidos al seguidor incansable del (de los) protagonista(s) del trabajo. Suelen ser breves y aportar datos biográficos y letras de canciones. A veces se trata de un formato tipo diccionario, breve enciclopedia o guía. Sus contenidos son útiles sobre todo por la información concreta y testimonios emic personales que suelen aportar, pero en el plano analítico resultan muy pobres.

- B) Ediciones de lujo de cantantes o grupos célebres. En este caso los protagonistas y la temática de inspiración son similares a los anteriores, pero el formato cambia totalmente: el tamaño, calidad del papel, número de páginas, y desde luego, precio, son muy superiores. Se editan pensando en un mercado de

nostálgicos y coleccionistas, es decir, personas que en el siglo XXI y en base a su previsible edad, deben poseer suficientes recursos económicos como para adquirirlos, por lo que estos volúmenes constituyen un negocio nuevo y con buenas posibilidades, de ahí su destacado lanzamiento mediático. En el momento actual proliferan trabajos de esta índole sobre Bob Dylan, los Beatles, U2 y los Rolling Stones, así como las enciclopedias del pop, el jazz o etapas acotadas del tipo de la *movida* madrileña, y también recopilaciones tituladas “canciones de los 60” y guías variadas similares. El tono es propio del periodismo del sector, suelen aportar una amplia colección de fotografías y ocasionalmente grabaciones sonoras. Los textos poseen una calidad mediana generalmente, tanto en la forma como en el fondo. No suelen escribir los investigadores especializados (apenas los hay en este momento en España) sino personas vinculadas al propio medio musical o bien a la radio y prensa del sector. Sobre todo destacan el tipo de edición y elevado precio, reflejos del cambio histórico y social de los seguidores del rock, quienes en el transcurso de su propia vida han pasado de una juventud que palpitaba con esa música a una posición más contemplativa. Es indudable que de no mediar desde hace unos años los intercambios masivos de archivos de sonido a través de la red –una práctica que han situado a la industria discográfica contra las cuerdas, reduciendo sus ventas a cifras testimoniales- habría proliferado toda clase de recopilaciones y ediciones discográficas de lujo equiparables a estos escritos. De hecho algunas salen al mercado, pero la industria del sonido grabado vive ahora otra época.

- C) También existe un floreciente ámbito académico consagrado a la especialidad, aunque es mucho más discreto en la presentación de sus textos. Su alcance se reduce a una reducida élite que conoce su existencia. De todos modos es éste el grupo que más relieve adquiere en la presente tesis.

A continuación entresacamos las referencias disponibles que más interés pueden poseer como avances consolidados en la materia de nuestra investigación. Dado que reseñar con perspectiva crítica el total de obras que aportan una información útil sobre el tema tratado -desde una u otra procedencia- significaría una lista comentada interminable, remitimos a la bibliografía citada que aparece al final de esta tesis,

limitándonos aquí a mencionar las más importantes por bloques temáticos ⁵⁹. Entiéndase, en consecuencia, que en este epígrafe se citan solamente las que han servido como guía o referencia particular para un área concreta de las estudiadas, y que resumen lo que bajo nuestro punto de vista constituye el estado actual de la cuestión, dando preferencia a los trabajos de cierta extensión y sobre las materias centrales de la tesis. Por otra parte en el desarrollo de cada capítulo se detalla oportunamente la contribución de algunos títulos específicos de la materia tratada ⁶⁰.

Sobre la transición española a la democracia son de obligada consulta los clásicos de Carr y Fusi ⁶¹, Tuñón de Lara ⁶², Soto Carmona ⁶³, Imbert ⁶⁴, los números monográficos de *Cuenta y Razón* ⁶⁵ y *Leer* ⁶⁶, los dos volúmenes publicados por Fomento de Estudios Sociales y Sociología Aplicada (FOESSA) ⁶⁷ y la tesis doctoral de Reig Cruañes ⁶⁸, que ofrecen en conjunto una aproximación suficiente de lo acontecido desde el punto de vista historiográfico y sociológico. Acerca del apogeo “cultural” que trajo consigo la transición son válidos los estudios de Mainer ⁶⁹, Vilarós ⁷⁰, Pérez Díaz ⁷¹ y Seco

⁵⁹ Una extensa puesta al día en lengua castellana tanto de contenidos y perspectivas como de aparato bibliográfico dentro del campo analítico de la etnomusicología puede verse en el volumen de CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

⁶⁰ Esto incumbe especialmente a bloques temáticos como la discusión en torno a la semántica de algunos términos relevantes. De este modo se evita una redundancia innecesaria.

⁶¹ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, *op. cit.*

⁶² TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.): *Transición y democracia: 1973-1985*. En: TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.): *Historia de España*, vol. X** ... , *op. cit.*

⁶³ SOTO CARMONA, Álvaro: *La transición a la democracia ...*, *op. cit.*

⁶⁴ IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio ...*, *op. cit.*

⁶⁵ *Cuenta y Razón*, n. 41 [monográfico sobre la transición]. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos (FUNDES), diciembre de 1988.

⁶⁶ *Leer*, edición digital, n. 173 (monográfico: Los orígenes de la transición). Madrid, junio de 2006 [<http://revistaleer.com/2006-06/editorial.html>. Consulta el 22 de enero de 2007].

⁶⁷ *Informe sociológico sobre el cambio político en España 1975/1981* [IV Informe FOESSA, vol. I]. Madrid, Euramérica - Fundación FOESSA, 1981, y el *Informe sociológico sobre el cambio social en España 1975/1983* [IV informe FOESSA, vol. II]. Madrid, Euramérica - Fundación FOESSA, 1983.

⁶⁸ REIG CRUAÑES, José: *Opinión pública y comunicación política en la transición democrática* [tesis doctoral]. Alicante, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Historia Contemporánea, 1999.

⁶⁹ MAINER, José Carlos; JULIÁ DÍAZ, Santos: *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

⁷⁰ VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto ...*, *op. cit.*

⁷¹ PÉREZ DÍAZ, Víctor: *La primacía de la sociedad civil ...*, 1993.

Serrano ⁷², de los que hemos tomado varios elementos, si bien dedican comparativamente poco espacio al área musical salvo el de Vilarós.

En torno a la transición en Galicia hay varios capítulos del volumen editado por Prada y de Juana del mayor interés ⁷³. Asimismo es útil el temprano estudio de Fernández y Rodríguez ⁷⁴ y resulta indispensable la lectura de algunas obras de Beramendi, Núñez Seixas y Máiz ⁷⁵, hoy por hoy autores de referencia para el estudio de la Galicia contemporánea. Varios números monográficos de los *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura* son una fuente estimable de información del momento ⁷⁶, con el interés añadido de mostrar sistemáticamente una expresiva óptica galleguista. El trabajo de Cabrera parte de una perspectiva sociológica del fenómeno del nacionalismo, a través del estudio de doce personalidades relevantes de la galleguidad, y es una obra de especial profundidad en su género ⁷⁷. La tesis doctoral de Rosa Cal constituye un trabajo asimismo interesante sobre las publicaciones rurales en la Galicia de los años del cambio, retratando un mundo con frecuencia relegado a un segundo plano por otros autores ⁷⁸.

⁷² SECO SERRANO, Carlos: “La transición a la democracia (1975-1982)”. En: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.): *Historia de España* [vol. 12: El Régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)]. Barcelona, Planeta, 1989, p. 249-455.

⁷³ JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia ...*, *op. cit.* Se trata de un volumen escrito por diversos especialistas de contrastada fiabilidad. Pese a carecer de notas de ningún tipo y a inscribirse dentro de una orientación ideológica escorada hacia la óptica galleguista, sobresale como esfuerzo coronado de síntesis de la historia de los dos últimos siglos en Galicia.

⁷⁴ FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos; RODRÍGUEZ, Carlos Luis: *Franquismo y transición política en Galicia. Apuntes para una historia de nuestro pasado reciente. 1939-1979*. Sada, Edicións do Castro, 1985.

⁷⁵ Por ejemplo, BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *A autonomía de Galicia ...*, *op. cit.* BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *O nacionalismo galego*. Vigo, A Nosa Terra, 1995. NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*. Barcelona, Hipòtesi, 1999. MÁIZ, Ramón: “A reconstrucción teórica do nacionalismo e as demandas da democracia”. En: *Grial*, n. 138 [monográfico: O nacionalismo hoxe]. Vigo, Galaxia, abril - junio de 1998, p. 185-197.

⁷⁶ Especialmente *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 11 [monográfico: Esquerda, Democracia e Nación]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, julio de 1991. *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 23 [monográfico: Na Defensa da Terra. Xove, As Encrobas, Baldaio, Autopistas ... Crónica do Nacionalismo na Transición]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, julio de 1997.

⁷⁷ CABRERA VARELA, Julio: *La nación como discurso. La estructura del sistema ideológico nacionalista: el caso gallego*. Madrid, CIS/Siglo XXI, 1992.

⁷⁸ CAL MARTÍNEZ, Rosa: *La prensa alternativa ...*, *op. cit.*

En terreno musical, la vasta obra de Josep Martí ha sido nuestro punto de partida para el estudio de diversas connotaciones sociales del folklore. Por ejemplo, en su libro *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*⁷⁹. En el capítulo III aparece una nómina amplia de más contribuyentes significativos en el estudio de esta materia.

Sobre la impronta del rock en la *movida* madrileña destacan los estudios de Tango⁸⁰, Alonso⁸¹ y Fouce⁸² que, aunque centrados en Madrid, analizan claves causales perfectamente asimilables a su corolario vigués.

Sobre música popular gallega reciente hay que mencionar algunas contribuciones del encuentro de 1998 sobre el hecho diferencial gallego en música⁸³, dos monográficos de los *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*⁸⁴, el libro en colaboración *Historia e futuro da música e a canción galegas*⁸⁵ y algunos trabajos de Estévez Freixeiro y Losada⁸⁶ o la tesis de Estévez Vila⁸⁷. Se trata generalmente de textos descriptivos escritos desde una óptica que oscila entre un moderado y un radical

⁷⁹ MARTÍ i PÉREZ, Josep: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996 (Texto original de 1993). También hemos utilizado con amplitud pasajes de otros trabajos suyos.

⁸⁰ TANGO, Cristina: *La transición y su doble. El rock y Radio Futura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

⁸¹ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”. En: *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 10. Madrid, Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2005, p. 225-254. Partiendo de este artículo se puede constatar que los estudios de manifestaciones culturales diversas en la época franquista y transición se han concentrado con especial énfasis en literatura, cine o teatro, pero muy poco en la música popular, generándose una carencia a sumar a las muchas que acumula la musicología española y una motivación adicional de esta tesis.

⁸² FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España. Madrid, 1978-1985*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid - Servicio de Publicaciones, 2005 [Tesis doctoral].

⁸³ *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música* [Santiago de Compostela, 15-18 de diciembre de 1998]. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1998, 2 v.

⁸⁴ *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 20 [monográfico: No País das Gaitas]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, diciembre de 1995. *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 22 [monográfico: Cancións para todos nós. Crónicas de 30 anos de música galega]. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., diciembre de 1996.

⁸⁵ *Historia e futuro da música e a canción galegas*. La Coruña, Ruada, 1980.

⁸⁶ Sobre todo el escrito en colaboración, ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego. 25 anos de historia*. Lugo, TrisTram, 2000.

⁸⁷ ESTÉVEZ VILA, Xaime: *Aplicación didáctica de la música popular gallega grabada y editada en España (1975-2000)* [tesis doctoral]. Madrid, UNED, Facultad de Ciencias de la Educación, 2006. Esta tesis doctoral es descriptiva, con un interesante desglose temático de canciones gallegas grabadas entre 1975 y 2000, pero carece de análisis causal, de búsqueda de claves concernientes, de estudio de la problemática contextual, de un mínimo de fundamentación conceptual y de una bibliografía proporcional a un trabajo de estas características.

galleguismo y que en modo alguno agotan la materia. También se detecta en ellos una cierta animosidad contra el rock como fórmula musical importada y “no gallega”, en parte debido a la sátira deconstructiva que la *movida* viguesa ejerció contra el nacionalismo gallego en su día. Algunos estudios monográficos son una referencia siempre útil al aportar muchos datos concretos de la música que se hacía en Galicia antes, durante y después de la transición, como sucede con varios volúmenes consagrados a una agrupación o músico de Galicia en el siglo XX ⁸⁸. Un comentario aparte merece la obra de Luis Costa, varias veces citada en la tesis por sus aportaciones en profundidad sobre la relación entre la música (popular) gallega y los procesos identitarios que comporta ⁸⁹. También citamos nuestro propio libro acerca de la gaita, del cual los dos últimos capítulos se consagran a la presencia como icono simbólico del instrumento en la Galicia contemporánea, incluyendo un epígrafe dedicado en concreto a la etapa de la transición ⁹⁰.

En conjunto, a lo largo de la tesis hay innumerables aportaciones de distintos autores en distintos medios, pero no se puede señalar una fuente orientativa principal; no hemos seguido a un particular autor, texto o escuela en singular, porque ni para el tema específico de la música popular en Galicia ni para la parte de aproximación crítica a la epistemología etnomusical existe actualmente una o más obras cuyo contenido o/y tratamiento metodológico pueda considerarse como guía y referencia preferente para nuestra aportación.

⁸⁸ Por ejemplo, RODRÍGUEZ DE LOS RÍOS, Juan J.: *Real coro Toxos e Froles* (La Coruña, Diputación de La Coruña, 2003, 2 v.); *Grupo de Gaitas “Airiños do Parque de Castrelos” 1943-1993* (Vigo, Concello de Vigo, Asociación de Veciños de Castrelos, 1993); PÉREZ LORENZO, Miguel: *Moxenas. A memoria do son* (Vigo, Edicións do Cumio, 2004).

⁸⁹ Para la materia tratada destacamos dos artículos de este autor, COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical” [en: GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (coord.): *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía* (Santiago de Compostela, 17-19 de abril de 2000). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, p. 249-283], y aún más el titulado “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 8, diciembre de 2004 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/costa.htm>. Consulta el 29 de enero de 2007].

⁹⁰ FIC, *op. cit.*

V. FUENTES

En todo este trabajo, y como ya se ha señalado, han tenido una especial importancia las aportaciones textuales, tanto de relatos testimoniales (fuentes primarias) como analíticas (secundarias), con abrumadora superioridad del género ensayístico. De ahí el considerable volumen bibliográfico que presentamos, porque la tarea de selección, localización, consulta y análisis ha sido realmente extensa, acorde con el carácter hermenéutico de la investigación, ya que en total hemos recopilado y procesado más de 4400 fichas bibliográficas de títulos de interés directo o tangencial para la elaboración de esta tesis, siendo la cifra tan solo una pequeña muestra de un conjunto examinado muy amplio ⁹¹.

Uno de los mayores problemas resultó el de establecer pautas selectivas en la selva conceptual y de autores, escuelas y tendencias de los estudios actuales de música popular y el inmenso corpus hermenéutico a que conducen ⁹². Aprovechamos este epígrafe para señalar que hoy en día da la impresión de que asistimos a una cierta fiebre por las fechas (lo más recientes posible) de las bibliografías. Aunque es muy importante estar al día de lo que se divulga, al final muchos trabajos (la gran mayoría) remiten directa o indirectamente a lo que podríamos considerar como fuentes principales, que suelen ser autores especialmente relevantes y reconocidos, y esto sucede, entre otras razones, porque cada vez es más difícil decir algo realmente nuevo. Lo cierto es que si se acude a tales referentes que marcaron una pauta a seguir, con frecuencia ocurre que el pensamiento de mayor interés está en ellos incluso mejor formulado que en sus epígonos, con más espontaneidad, profundidad y transparencia. En otras palabras, igual que el buen escritor aprende de los clásicos, el etnomusicólogo puede y debe igualmente guiarse por los “clásicos” de su disciplina. La citada fiebre de la novedad a veces no es sino reflejo de la aceleración ya crónica del mundo occidental contemporáneo y de su constante exigencia de renovación y desecho de “lo viejo”. En muchos trabajos

⁹¹ En la Tercera Parte de esta tesis se pueden consultar la Tabla AC-1 de publicaciones periódicas gallegas vaciadas y la propia Bibliografía.

⁹² En marzo de 2007 calculábamos aproximadamente haber consultado a unos 1700-1800 autores diferentes sólo en fuentes secundarias.

recientes se aprecia el elevado volumen de una información acumulada en poco tiempo y la consecuente falta de una reflexión y maduración que siempre son necesarias. De ahí que en esta tesis sigamos y citeamos con la máxima atención tanto textos recién publicados como otros que lo fueron hace varias décadas e inclusive más.

Una faceta clave ha sido la atención hemerográfica prestada, insustituible en una investigación como la nuestra y fuente primaria impresa de primer orden⁹³. Respecto de estos últimos constatamos que la lectura de cabeceras gallegas ha sido muy amplia para la etapa comprendida entre 1970 y 1985, pero sólo completa entre 1975-82 en *La Voz de Galicia*⁹⁴. De otros diarios (como *La Región*, *Faro de Vigo* o *El Correo Gallego*) se han examinado sobre todo algunas fechas concretas, como las de recitales, conciertos, lanzamientos discográficos, formación y ruptura de grupos musicales, elecciones democráticas y otros acontecimientos relevantes de la vida pública, así como las celebraciones puntuales del 17 de mayo⁹⁵ y del 25 de julio⁹⁶. En cuanto a las firmas gallegas, en los años de la transición sólo escribían regularmente sobre música cronistas aislados como Carreira, Nonito Pereira, alguna vez Filgueira Valverde, los propios músicos -ocasionalmente- y poco más (Bal y Gay, López-Calo, Soto Viso y Villanueva únicamente en casos contados). Apenas existe una prensa especializada más allá de estas personalidades.

Gracias a un sistema de acceso informático restringido hemos podido acceder a un elevado volumen de revistas especializadas, en concreto a través de varias bases digitales de datos que ofrecen una amplia selección de trabajos de múltiples disciplinas

⁹³ Al final de esta tesis se incluye una relación de las publicaciones periódicas gallegas vaciadas (“Relación hemerográfica de publicaciones gallegas”, Tabla AC-1).

⁹⁴ En adelante LVG. El motor de los años de vanguardia periodística de esta cabecera gallega fue Francisco Pillado Rivadulla, director de *La Voz de Galicia* entre 1968-1977. Su periodismo valiente, que arriesgó por dar un tratamiento más amplio y veraz –y menos en connivencia con la censura y altos cargos del régimen- a la actualidad de aquellos difíciles años ha sido reconocido por varios colegas de profesión, si bien caben otras interpretaciones de su mandato. Al respecto se puede consultar la tesis doctoral de PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: *Prensa e transición política en Galicia, ... op. cit.*, y aún más específicamente el artículo de MÁIZ SUÁREZ, Ramón; MÁIZ CARRO, Lourdes: “La construcción mediática de la nación: marcos interpretativos identitarios en la prensa gallega (1977-1981)”. En: SAMPEDRO BLANCO, Víctor (coord.): *La pantalla de las identidades: medios de comunicación, políticas y mercados de identidad*. Barcelona, Icaria, 2003, p. 105-124.

⁹⁵ El día de las letras gallegas, desde 1963.

⁹⁶ El día de la patria gallega. Se celebra desde el año 1920, cuando la fecha se instituyó con carácter regular a partir de una iniciativa de las Irmandades da Fala.

académicas. Mediante este procedimiento llevamos a cabo un vaciado de varias revistas del mayor interés para conocer el estado de la cuestión. El único desfase es que, por razones de protección de la propiedad intelectual, la oferta excluye los últimos años de muchos medios, según el caso. De todos modos esto se ha podido suplir mediante la suscripción personal directa y la consulta en bibliotecas especializadas.

Muy importantes han sido las entrevistas concebidas y realizadas expresamente para esta tesis ⁹⁷:

- Isidro Piñeiro, veterano miembro del centro Cultural Artístico Recreativo de Valladares (Vigo). Valladares, 19 de agosto de 2006.
- Isidro Aboal: director y actual patriarca de la saga de Os Alegres de Pontevedra. Pontevedra, 8 de agosto de 2007.
- John Balan (sobrenombre artístico de Manuel Outeda), original y autodidacta músico de Marín (Pontevedra), ya retirado. Pontevedra, 8 de agosto de 2007.
- Rodrigo Romani, miembro fundador del grupo Milladoiro. Noia (Coruña), 15 de agosto de 2007.
- Fernando Presas ⁹⁸ y María Eugenia Salcedo ⁹⁹. Madrid, 10 de mayo de 2008.
- Xerardo Moscoso, ex-componente del colectivo Voces Ceibes. Mayo de 2008 ¹⁰⁰.

Puede mencionarse el uso de ciertas fuentes audiovisuales, como la serie de doce videos editada por *El País* sobre la transición española ¹⁰¹, o los homólogos del diario

⁹⁷ Se suman a un total de entrevistas realizadas bastante más elevado, efectuado con ocasión de la elaboración del trabajo para el Diploma de Estudios Avanzados. Se trata de un material que ha sido reutilizado ahora con provecho. En las entrevistas personales citadas en adelante debe darse por entendido que todos los pasajes aparecen con permiso del interesado.

⁹⁸ Fernando Presas Vías, “Ferni”, bajista del grupo madrileño de rock Gabinete Caligari.

⁹⁹ Mujer del anterior. En los inicios del grupo de su marido trabajó en Pito, la agencia promotora musical más importante de España en aquellos años, regida por el empresario Ignacio Cubillas. Posteriormente y hasta hoy Salcedo formará parte de la dirección del Fondo Asistencial y Cultural de la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes (AIE).

¹⁰⁰ El contacto se realizó a través de varios correos electrónicos, dado que Moscoso reside en México.

¹⁰¹ ANDRÉS, Elías (dir.); PREGO, Victoria (guión y locución): *La transición española*. Madrid, El País - RTVE, 2003, 13 v.

gallego *Faro de Vigo* sobre la transición en Galicia ¹⁰². También hemos tenido en cuenta la posibilidad de una interpretación historiográfica de películas de interés, caso de *El Desencanto* -de Chávarri (1976)-, *Siete días de Enero* -de Bardem (1979)- o *Milou en Mayo* -de Malle (1989). Asimismo y dentro del medio gallego fue de utilidad el documental *Luar Na Lubre. Un Bosque de Musica* ¹⁰³.

Se ha empleado una cantidad muy elevada de grabaciones gallegas de estos años ¹⁰⁴. La ocasional transcripción en escritura pautada de algunas piezas significativas es fruto de la audición directa de la correspondiente grabación de esta música, al tratarse en todos los casos de obras no registradas en notación convencional.

Respecto del análisis iconográfico que ocasionalmente aflora en los capítulos centrales de la tesis, las fuentes han sido variadas, procurando siempre elegir la imagen que estuviera en mejores condiciones para su inserción. En el Apéndice titulado “Iconografía complementaria” se amplía sustancialmente esta contribución.

Para la ejecución de toda esta labor de recopilación algunos centros han sido fundamentales por la cantidad disponible de títulos. Reseñamos a continuación los más asiduamente visitados:

- Fundación Penzol de Vigo
- Biblioteca Xeral de Galicia (Santiago de Compostela)
- Bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid ¹⁰⁵, Universidad de Santiago de Compostela y Universidad Autónoma de Madrid
- Red de bibliotecas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Biblioteca Nacional de España

¹⁰² *Galicia na Transición* [documental televisivo por entregas]. Vigo, Faro de Vigo, 2006, 13 v. [producción de RTVE en 2001].

¹⁰³ VILAR, Ignacio (dir.): *Luar Na Lubre. Un Bosque de Musica* [vídeo promocional]. Warner Music Spain, 2003. También se mencionan en esta tesis algunos datos extraídos ocasionalmente de distintas emisiones televisivas.

¹⁰⁴ En su mayor parte procedentes de la colección personal del autor.

¹⁰⁵ Particularmente las citadas más arriba de Geografía e Historia, Filología A y B, Ciencias de la Información y Políticas y Sociología.

- Talleres y centros de ensayo y trabajo de diversos artesanos y grupos de música tradicional gallegos.

En resumen, se ha manejado un aparato documental muy amplio, del que sólo una determinada parte consta en la bibliografía finalmente citada. Las fuentes, efectivamente, son escritas en su gran mayoría, pero también la experiencia personal, los testimonios de variada procedencia (la “memoria viva”), y las entrevistas personales, además de algunos materiales videográficos, audiciones en directo y varios elementos de orden iconográfico constituyen el núcleo central de la información recopilada. Las fuentes primarias forman un grupo cuantitativa y cualitativamente estimable; solamente en publicaciones periódicas locales se ha procedido al vaciado de un gran número de revistas gallegas de los años de incumbencia. El volumen y selección del total consultado nos han permitido afrontar con garantías y respaldo logístico suficientes la labor de elaboración y análisis consecuente.

VI. METODOLOGÍA

En primer lugar queremos hacer constar como propósito general mantener desde el punto de vista metodológico un moderado grado de eclecticismo para el presente trabajo, empleando en consecuencia análisis desde diferentes perspectivas para así rodear al objeto de estudio con aproximaciones complementarias más que unidisciplinarias. La variedad de enfoques no es un lujo, deviene necesaria para crear una imagen completa de tal objeto de estudio. También mencionamos una firme intención de actuar con rigor, tanto en la selección de datos y su verificación como en los sucesivos enfoques teóricos que se expongan, por lo que cada afirmación vertida irá normalmente acompañada de un determinado soporte visible que la respalde. Por lo demás y como ya ha quedado aclarado, esta tesis se fundamenta en el acopio de una estimable cantidad de información primaria y secundaria que, una vez seleccionada, sintetizada y valorada pasa a la fase de análisis en relación al capítulo o área que corresponda y a la redacción final.

Hay que constatar que la fijación de los años seleccionados como etapa principal incide directamente en la metodología de la tesis, por ejemplo para delimitar el vaciado de las publicaciones a tener en cuenta. El margen 1975-1982 supone una acotación temporal breve, por lo que resulta imprescindible una mayor perspectiva analítica para poder detectar estructuras amplias. De modo que con regularidad emplearemos la secuencia ilativa de que cuanto sucede “viene de” y “conduce a”; es decir que, como no podría ser de otra forma, se ha procedido teniendo muy en cuenta los antecedentes históricos sin los cuales no sería posible entender la fenomenología que tiene lugar dentro de la fase cronológica seleccionada. En consecuencia, el periodo histórico se convierte en una activa referencia para enmarcar un determinado grupo de procesos culturales, por lo que tales años nunca van a servir de camisa de fuerza cronológica ni temática, ya que la adopción se efectúa considerando que en los complejos análisis que emplean variables de índole sociopolítica junto con otros de naturaleza cultural, la relación de correspondencia nunca es exacta ni sencilla de determinar y con frecuencia conduce a exceder los límites que señalan las fuentes más inmediatas. No obstante, como es lógico, la información concreta que parte de los ocho años de la transición

resulta capital para determinar hasta qué punto fueron decisivos para el proceso estudiado como una estructura holística. En este sentido observamos en no pocos trabajos musicológicos publicados que la manera en que se delimitan épocas o fases temporales llega a ser arbitraria y a menudo de naturaleza “política”, de manera que las objeciones válidas en relación al criterio para determinar la fase temporal a estudiar deberían ser siempre valoradas, confiando en que, en nuestro caso, prevalezcan los criterios justificativos esgrimidos.

Veamos también algunas acotaciones metodológicas puntuales.

SISTEMA DE CITAS

Comenzamos señalando que la extensión de algunas citas textuales se explica por la riqueza de información que ofrecen y asimismo por tratar de ofrecer pensamientos amplios que eviten el peligro de la interpretación sesgada. En ningún caso deben cortar el hilo narrativo del texto principal. Es una tendencia creciente de los trabajos de investigación actuales, a la que nos sumamos pese al mayor esfuerzo que conlleva.

Dado el alto número de citas y referencias varias de esta tesis, hemos dedicado un cierto tiempo a plantear el sistema más conveniente de disponerlas y los criterios de su elección. En principio no se cita a los clásicos, salvo ediciones precisas. Si no se indica lo contrario, todas las numerosas citas de texto que aparecen son estrictamente literales, incluyendo posibles cursivas, comillas, mayúsculas y hasta erratas.

Hay que hacer constar que muchos de los autores que surgen en las siguientes páginas poseen una notable categoría académica, tratándose en bastantes casos de especialistas reconocidos en una materia relativa o/y profesores de universidades. Dada la cantidad resultante resultaría excesivo añadir una reseña de cada uno de ellos, lo que sin embargo se hace si hay una causa que lo justifique.

Como indicábamos más arriba, se ha intentado que las citas que se transcriben no sean sesgadas, fuera de contexto o malinterpretadas, sino que reflejen -sintéticamente en la mayoría de los casos- el pensamiento parcial u holístico de su autor o autores. Esta

consideración es importante y nos ha llevado a desechar un buen número de pasajes que hubieran resultado oportunos para sostener un punto de vista favorable a nuestros análisis, pero a costa de introducir una orientación epistemológica o interpretativa que no estaba en el original. Hoy en día, en la era de la información y el conocimiento, es más necesario que nunca cuidar estos detalles y evitar el oportunismo académico. Asimismo se añade la referencia del texto original del modo más completo posible, que normalmente incluye todos los datos necesarios; si no sucede así en algún caso aislado es porque ha resultado imposible conseguir esa información.

SISTEMA DE ABREVIATURAS

A pesar de que se han utilizado numerosos referentes y fuentes bibliográficas, en conjunto se hallan bastante repartidos, por lo que no ha sido necesario recurrir a una gran cantidad de abreviaturas. En total solamente vamos a emplear con regularidad cuatro y ocasionalmente una quinta referida al *Movemento Popular da Canción Galega*, ismo que fue así bautizado en su fugaz aparición en 1975, cuando integró por un breve lapso de tiempo a los epígonos de Voces Ceibes y a la nueva adopción de la tradición musical gallega:

- ANT: *A Nosa Terra* (revista). Vigo, Promocións Culturais Galegas ¹⁰⁶.
- ARAG: ARAGUAS, Vicente: *Voces Ceibes*. Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1991.
- FIC: CAMPOS CALVO-SOTELO, Javier: *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2007.
- LVG: *La Voz de Galicia* ¹⁰⁷.
- MPCG: *Movemento Popular da Canción Galega*.

¹⁰⁶ Se trata de la edición moderna de esta secular publicación, la que arranca en enero de 1977 aunque su número uno registrado como tal se demora hasta un año después.

¹⁰⁷ Actualmente editada por el Grupo Voz, esta cabecera siempre ha tenido la sede y distribución principales en La Coruña, pero con delegaciones y ediciones locales que cubren la mayor parte de Galicia.

No se especifican algunas abreviaturas de uso suficientemente común, como TVE, CD o BOE.

TABLAS, GRÁFICOS, IMÁGENES, LETRAS Y EL CD *GUÍA DE OBRAS RELEVANTES DESCRITAS*

El sistema de numeración para estos tres tipos de información adicional es el mismo: se clasifican por la categoría (*Tabla, Gráfico o Imagen*) añadiendo el número de capítulo y lugar que ocupan en el mismo. En el caso de las tablas y los gráficos se sigue una numeración única, dado que hay bastantes emparejados; se sobreentiende que en este último caso el título es común a ambas representaciones. En cuanto a las tablas, gráficos o imágenes que aparecen antes o después de los cuatro capítulos centrales, se utiliza una breve abreviatura para señalar a qué parte de la tesis pertenecen ¹⁰⁸. En la Tercera Parte de la tesis se incluyen unos índices con las listas completas de esta información y asimismo la relación de letras de canciones que aparecen en el trabajo y las partituras elaboradas. Además se incluye un disco que contiene 24 piezas – enumeradas directamente- donde se pueden contrastar los análisis del texto con el sonido original.

EL IDIOMA

Se considera que los idiomas que aparecen en esta tesis son suficientemente conocidos y asequibles, por lo que no se añadirá su correspondiente traducción a pie de página salvo que resulte procedente por alguna razón; de este modo se destaca la lectura siempre en textos originales y no se sobrecarga aún más una redacción que ya posee suficientes anotaciones adicionales. En cuanto a los nombres propios, se procederá convencionalmente, es decir, citando el topónimo en castellano (si fuera distinto), y el nombre de persona –así como las locuciones aisladas- en el idioma original.

¹⁰⁸ Por ejemplo: la Tabla IG-1 es la primera de la Introducción General, el Gráfico I-6 es el sexto del primer capítulo, mientras que la Tabla AIII-2 es la segunda del Apéndice correspondiente al tercer capítulo.

También es el momento de confesar nuestro empleo de algunas licencias con el fin de dilatar la capacidad expresiva del castellano como lengua ensayística. De modo que términos tales como “paratextual”, “autoctonidad”, “intralocales”, “metamensaje”, “transculturalidad” y otros de similar índole –casi siempre vocablos compuestos y abstractos, en los que el castellano es parco-, se utilizan ocasionalmente para precisar mejor una idea determinada y con plena consciencia de que no figuran en la mayor parte de los actuales diccionarios de este idioma.

ESTRUCTURA

La estructura de un trabajo de investigación extenso es siempre un problema de primera magnitud. En la Primera Parte de la presente tesis se hallan la Presentación, el establecimiento del tema, repaso crítico al estado de la cuestión, fuentes y metodología hasta el punto en que nos encontramos, aportando así los requisitos necesarios para plantear este tipo de originales. La Segunda Parte recoge en cuatro grandes capítulos los contenidos del trabajo en toda su extensión y las conclusiones. La Tercera Parte contiene varios apéndices y las referencias bibliográficas, siendo la tabla cronológica de la transición un compendio de informaciones práctico para comprender la imbricación interna –“en horizontal”- de muchos sucesos que tuvieron lugar concatenados a lo largo de estos años.

El capítulo que puede producir una mayor impresión de anomalía es el primero (de la Segunda Parte), por la amplitud y naturaleza econométrica de una parte sustancial de la introducción que se lleva a cabo del contexto histórico. Justificamos su extensión por dos razones: en primer lugar muchas tesis doctorales se adentran sin más preámbulos en el grueso de la materia que estudian, dando por supuesto que todo lo accesorio es básicamente concordante con los planteamientos que van a defender. Sin embargo esto no siempre es así, y en la elaboración de la nuestra más de un dato de índole extramusical y conclusiones correspondientes nos han llevado a modificar en mayor o menor grado el tratamiento de la materia específicamente musical. Y en segundo lugar, dado que nuestra generación de estudiosos de la etnomusicología aborda una y otra vez de forma preferente *el contexto* del acto musical como verdadero gozne sobre el que gira toda la sustancia de la investigación, parece razonable, pues, establecer en el caso

gallego un marco histórico, económico, político y social lo más completo y detallado posible, y así actuar de modo consecuente. Lo que estamos señalando es que *el contexto* no debería quedarse –como tantas veces sucede- en una baza conceptual vacía de verdaderos contenidos, pues se echa de menos en muchos trabajos la información pertinente y elaborada de todo el entorno que rodea al objeto de estudio. En nuestro caso, además, es un conjunto temático que interesa singularmente por la correspondencia -activa desde ambas partes- entre la transición sociopolítica y la musical.

En efecto, *el contexto* -entendido como conjunto de variables sociales, culturales e históricas que rodean interactivamente al fenómeno musical- es sin duda un pilar crucial del estudio de cualquier tipo de música, y más aún en unos años de cambio tan generalizado como sucede con los de la transición. Este presupuesto teórico se afirma hasta la saciedad -aun cuando hoy en día comienza a no ser necesaria la insistencia- y, sin embargo, sus numerosos partidarios no suelen molestarse por regla general en elaborar una aproximación seria, fidedigna, amplia y trabajada a tales complejos de circunstancias, incurriendo más bien en su instrumentalización como argumento de un particular discurso deconstrutor. Más concretamente, en el caso de Galicia se suelen tematizar con regularidad ciertos indicadores de relieve, como los de atraso, pobreza, aislamiento, falta de medios, ruralidad, analfabetismo, peso del sector agrario y hábitat disperso, pero a veces la adjudicación es mecánica, sin incidir en qué momento temporal preciso o a qué área geográfica o poblacional se refieren en particular. Por eso nos parece oportuno ahondar, algo más de lo habitual en una tesis de materia esencialmente musical, en estos parámetros, que así sustentan adecuadamente algunas afirmaciones que irán apareciendo paralelamente o más tarde. Por otra parte, hoy en día resulta innecesario detallar la importancia que tuvieron factores tan dispares como la inflación, el paro o la moda de grabar en casetes vírgenes, porque muchos los recordamos perfectamente; pero quien lea esta tesis en el futuro no tendrá ninguna clase de memoria directa y disponer de estos datos, debidamente organizados, citando la procedencia y empleando fuentes fiables, le puede resultar muy útil.

Como colofón a estos planteamientos, insistimos ahora en la oportunidad de haber dedicado bastante espacio al franquismo (sobre todo al de los años 60, primeras

manifestaciones de protesta, fase terminal, y epígonos) para acceder a la comprensión global del proceso político y cultural de la transición.

En cuanto al desarrollo, en cada uno de los cuatro capítulos que componen el grueso de la materia hemos seguido el método de ir de lo general a lo particular. De forma que solemos comenzar con una introducción a la materia concreta de ese capítulo, para progresivamente adentrarnos en todo lo concerniente a la misma. Como hemos indicado, ciertamente uno de los mayores problemas de todo el trabajo ha sido la estructuración, el conseguir dedicar el espacio justo a cada faceta contemplada e insertarla en el orden correcto. Por ejemplo, hay autores y obras de la música popular gallega de estos años que toleran perfectamente un análisis desde el punto de vista del nacionalismo, del resurgir folk y hasta de la influencia directa del pop y el rock, que son los tres grandes campos de referencia músico-cultural establecidos. En estos casos se ha intentado proceder conforme a la mayor relevancia de uno de ellos.

Finalmente la hipótesis central planteada configuró con suficiente claridad los tres bloques temáticos a seguir, que constituyen los capítulos centrales. El primer capítulo consiste en un tratamiento extenso del contexto, por razones de pertinencia científica y también de congruencia metodológica. Los restantes se adentran en la triple taxonomía adoptada.

EL PROBLEMA TERMINOLÓGICO. ALGUNAS APROXIMACIONES

Dada la importancia que cobra el uso de algunos términos en esta tesis, es conveniente clarificar de algún modo el sentido con que los vamos a emplear, lo que conlleva inevitablemente asomarse al menos al denso debate académico que los envuelve. Tampoco se pretende elaborar ahora un glosario exhaustivo, porque para empezar algunos términos concretos se abordarán en su capítulo oportuno ¹⁰⁹. Como principio metodológico vamos a proponer una terminología *(auto)definida* y *operativa*. *Definida* porque creemos que el investigador debería dedicar al menos unas líneas al inicio de su trabajo para especificar qué significado o significados atribuirá a los principales

¹⁰⁹ Como sucede con “nacionalismo” y expresiones relacionadas.

términos complejos que va a emplear, de modo que la lectura resulte clara y funcional. Y *operativa* porque debe ser capaz de superar la inevitable excepción, la perspectiva contradictoria o las secuelas de usos indebidos, siempre dentro de ciertos límites. En conjunto, lo que proyectamos es reconocer las limitaciones del lenguaje hablado, la formidable complejidad de algunos fenómenos que estudia la etnomusicología y que es fundamental una buena dosis de flexibilidad para reconocer que otros usos y lecturas de tal o cual expresión difícil son aceptables, de modo que al final quede la elección “menos mala” de las posibles.

El problema terminológico en cualquier ciencia moderna es inagotable, sobre todo si se trata de una especialidad perteneciente a las llamadas ciencias sociales, dado que el lenguaje verbal tiene sus confines¹¹⁰. Muchos términos son polisémicos como resultado de su etimología y, sobre todo, del engrosamiento y confusión conceptuales que en ocasiones experimentan a través del tiempo y de los usos, funciones y campo semántico que se les confieren. Escribía Labajo en 1996:

«Cualquier comunicación que hoy se presente dentro de un seminario de estudios que -desde la etnomusicología o la antropología de la música- trate de atender a los modos de expresión musical ciudadana, raramente escapará a la referencia de campos conceptuales tales como los relativos a cambio, tradición, identidad, integración, apropiación, preservación, diálogo de culturas, nacionalismo, manipulación, etc., todos ellos semánticamente incapaces de explicarse a sí mismos sobre una circunstancia de presente o sobre un espacio geográfico puntual y autosuficiente»¹¹¹.

Al hilo de este pasaje consideramos que es absurdo pretender imponer un único e invariable significado a palabras como *tradición*, *popular*, *identidad*, *nacionalismo*, *cultura*, *lenguaje*, *autenticidad*, *arte* y otras equiparables. Lo más sensato a efectos prácticos es precisar al máximo en el momento de elegir unos u otros vocablos, atenerse a la coherencia de un discurso –asumiendo que lo es, que parte de unas aproximaciones,

¹¹⁰ El problema terminológico pasa, efectivamente, al primer plano en las ciencias humanísticas de nuestro tiempo, porque sus planteamientos y metodología carecen con frecuencia de la fiabilidad empírica de las llamadas tecnociencias, o ciencias basadas en sistemas de verificación constatable.

¹¹¹ LABAJO VALDÉS, Joaquina: “Música y tradición: Anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas”. En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 83, 1996. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 257.

de una metodología y de una particular concepción del trabajo que se investiga, y que nunca es definitivo- y, preferiblemente, definir al principio de la redacción cuáles son las premisas de ese discurso y cuál el alcance semántico de los términos que puedan resultar más comprometidos. Acotar en base a la dimensión defectiva -por exclusión- puede ser una alternativa práctica viable; como señalaba Bateson: «To limit the scope of a concept is almost synonymous with defining it»¹¹². Lo cierto es que el lenguaje verbal no puede determinar por sí solo valores absolutos, la divergencia semántica es inevitable y las interminables discusiones sobre terminología en cualquier ciencia humanística en la lucha por adquirir un vocabulario propio y específico constituyen una batalla a veces inane, si bien es justo reconocer que también pueden traducirse en una activa revisión de conceptos que lo requieren, es decir, en una depuración positiva del lenguaje científico, así como en la consecuente mayor fidelidad en la forma de expresar y comprender las ideas. En consecuencia rechazamos la rotundidad visible en la aspiración de alcanzar definiciones universales y cerradas -zanjando de forma en apariencia brillante el problema- que se detecta en ciertas proclamaciones epistémicas. Por ello entendemos que *no existe la definición “correcta” de ciertos términos si esa definición presupone que no pueda haber otras definiciones distintas pero igualmente “correctas”*. La pretensión de una terminología global y definitiva para una disciplina tan densa y multiforme como la etnomusicología es una quimera, porque en el momento en que los significados de tales términos varíen -por el uso o por la función, y presuponiendo que se hubiera logrado previamente un consenso- tendrá que replantearse la pertinente definición de nuevo, y ello sin obviar que cada autor es relativamente libre de asignar a un concepto determinado su correspondiente interpretación siempre que se mantenga dentro de unos márgenes razonables de coherencia y verosimilitud. En su tesis doctoral Cardero establece la relatividad de las definiciones y su carácter dialógico, sobre todo cuando conciernen a campos epistemológicos dispares y se procede por “convenio social”:

«... en ocasiones es necesario transitar por terrenos en los cuales confluyen distintas disciplinas científicas. Entonces, las definiciones y las categorías comienzan a desdibujarse, a perder aquella seguridad y aplomo que las

¹¹² BATESON, Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*. Northvale, Jason Aronson Inc., 1972 [Hay traducción al castellano; *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1999], p. 86.

distinguía en otras circunstancias. Ello nos ayuda a comprender que en cualquier caso el valor de las enunciados está acordado socialmente, es en definitiva un convenio. Su virtud depende de la necesidad, del pacto, y del diálogo entablado en el seno de la colectividad humana»¹¹³.

Por ende, no resulta nada sencillo encontrar sustitutos adecuados en el lenguaje hablado de las expresiones más desestimadas, seguramente porque el problema no estriba tanto en elegir uno u otro vocablo para designar una idea determinada -pese a que es importante precisar ya en este estadio lo más posible- sino en que la densidad intelectual del concepto para el que buscamos una designación y definición concluyentes es tal que se resiste a ser encerrado en el estrecho marco de una sola voz. Por ejemplo, muchos autores descalifican sin miramientos locuciones como *música culta*, *música popular* o *cultura tradicional*, pero son incapaces de ofrecer una alternativa válida que las sustituya, lo que demuestra la dificultad real de alcanzar esa meta y lograr convencer al resto de especialistas en la materia.

Sin embargo poner aquí el punto final al debate sería un grave error, pues se incurriría en el cómodo refugio del relativismo cultural (verbal en este caso). En realidad sí se pueden y deben proponer con energía acotaciones precisas y profundas del lenguaje científico de la etnomusicología, siempre que no se olviden los matices que estamos señalando. La mayoría de los términos complejos permiten, no obstante las dificultades que acarrea su tratamiento, un grado de delimitación semántica bastante razonable, partiendo de elementos como su raíz etimológica, evolución histórico-conceptual, contexto y finalidad de las obras en que se aborda su definición, y -sin duda-, la formación, perspectiva y propósito de cada autor en su obra determinada. En esta tesis doctoral el punto de partida es adoptar en la mayoría de los casos las acepciones más comunes y consensuadas del vocabulario científico predominante en la etnomusicología de nuestro tiempo, apartándonos ocasionalmente de la línea genérica cuando fuera preciso, en cuyo caso se precisará con más detalle la terminología empleada.

¹¹³ CARDERO LÓPEZ, José Luis: *Antropología y literatura: la identidad socio-cultural en la literatura gallega* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2001, p. 1.

En el plano del lenguaje común, a escala gramatical se van a dar por buenos aquellos términos de reciente incorporación al castellano que la Real Academia Española admita en las últimas ediciones de su diccionario. Los restantes aparecerán en cursiva o bien traducidos ¹¹⁴. Por ejemplo, se admite el uso de “LP” y “elepé”, que son idénticos. Pero no de “single” como disco de menor diámetro y a 45 r.p.m., por lo que se empleará *single*. En cuanto a algunos términos de uso corriente referidos a la música popular urbana (rock, pop y otros), pese a su escasa precisión los adoptamos por tratarse de una nomenclatura que ofrece menos dudas en la redacción que otras. Los casos de extrema incorrección –como el de la *música celta*- se justifican por su implantación definitiva en el uso corriente. Otra cuestión correlativa es qué nombre dar a la “música clásica”, pues la misma facilidad que hallamos para desmontar los apelativos de *culta*, *seria* y similares se convierte en obstáculo insuperable cuando se trata de proponer otros sustitutivos.

Veamos a continuación algunos de estos términos y locuciones polisémicos de especial relevancia para nuestro trabajo, singularmente tres de ellos y sus derivados: “cultura”, “popular” y el binomio “tradición y folklore”.

a) Cultura

Sin duda es el vocablo-fetiché en las ciencias sociales de la actualidad, hasta el punto de que no sería exagerado afirmar que la academia se entrega hoy en día a un perenne canto a la diosa Cultura. En efecto, tanto el término como la “densa” (Geertz) acción relacional de elementos implicados en su análisis –con las subsiguientes oportunidades de recreación investigadora- se rodean de un aura de atracción irresistible para muchos autores y medios, con el consecuente desgaste e incremento desmedido de su campo semántico, tanto que empíricamente éste ha llegado a resultar casi inoperante por puro agotamiento. Es acertado el siguiente pasaje, sobre las múltiples extensiones del término “cultura” -que no hacen sino reflejar el interés por lo que representan-:

¹¹⁴ Abogamos desde aquí por la traducción -al castellano en nuestro caso- de cuantos términos sea posible con el fin, sin propósito esencialista o excluyente alguno, de conservar la riqueza y sonoridad propias de cada idioma, siendo el castellano un conjunto perfectamente amplio y capacitado para dar forma a la inmensa mayoría de las ideas y formulaciones verbales.

«Buena prueba de ese enorme magnetismo legitimador de las aspiraciones y preocupaciones del hombre actual es la continua proliferación de neologismos, sintagmas insólitos y expresiones, a veces incluso desconcertantes, que provocan la extensión indefinida de un campo semántico ya complejo y polisémico; así lo demuestran, en efecto, las siguientes expresiones que son hoy moneda corriente de circulación en el lenguaje actual: “cultura popular”, “cultura de masas”, “cultura de élite”, “alta cultura”, “cultura tradicional”, “cultura moderna”, “contracultura”, “revolución cultural”, “bienes culturales”, “mercado cultural”, “industrias culturales”, “modelos culturales”, “diferencias culturales”, “patrimonio cultural”, “vida cultural”, “asuntos culturales”, “identidad cultural”, “diálogo de las culturas”, “encuentro de culturas”, “Estado de Cultura”, “cartas culturales”... No hace falta seguir»¹¹⁵.

El término “cultura”, realmente complejo de definir y dominado hoy en día por la obra de Clifford Geertz¹¹⁶, se va a emplear en este trabajo en sus dos significaciones principales: la cerrada o restringida y la abierta o flexible. Como señala Martí, existen:

«... dos principales acepciones del término “cultura”: la primera, la derivada del viejo humanismo que equipara cultura a *formación*. Por otra parte, la segunda, propia de la antropología, que entiende básicamente la cultura como el modo completo de vida»¹¹⁷.

Para Raymond Williams *cultura* es “una de las dos o tres palabras más complicadas de la lengua inglesa”¹¹⁸. Williams sugiere tres definiciones amplias. En primer lugar, la palabra “cultura” puede usarse para referirse a un proceso general de desarrollo “intelectual, espiritual y estético”¹¹⁹. Podríamos hablar, por ejemplo, del desarrollo

¹¹⁵ PRIETO de PEDRO, Jesús: *Cultura, Culturas y Constitución*. Madrid, Congreso de los Diputados, Centro de Estudios Constitucionales, 1995, p. 25-26.

¹¹⁶ GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 2000 [1ª ed. en 1973].

¹¹⁷ MARTÍ i PÉREZ, Josep: “La idea de cultura y sus implicaciones para la musicología”. En: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, p. 1410.

¹¹⁸ WILLIAMS, Raymond: *Keywords*. Londres, Fontana, 1983, p. 86-87. Para la terminología de habla preferentemente inglesa un trabajo más reciente donde se localizan algunas colaboraciones de gran interés es el de HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (eds.): *Key terms ...*, *op. cit.*

¹¹⁹ WILLIAMS, Raymond: *Keywords ...*, p. 90.

cultural de Europa occidental, y estarnos refiriendo exclusivamente a factores intelectuales, espirituales y estéticos: grandes filósofos, grandes artistas y grandes poetas. Ésta sería una formulación perfectamente comprensible. Un segundo uso del vocablo podría sugerir un modo de vida específico, ya sea “de un pueblo, un período o un grupo”¹²⁰. Si usamos esta definición, al hablar del desarrollo cultural de Europa occidental, estaremos pensando no sólo en factores intelectuales y estéticos, sino en el desarrollo de la alfabetización, las vacaciones, el deporte o las fiestas religiosas. Finalmente, este autor sugiere que “cultura” también puede utilizarse en referencia a las obras y prácticas de la “actividad intelectual y, especialmente, artística”¹²¹. En otras palabras, aquellos textos y prácticas cuya función principal es tener un significado, producir o proporcionar la ocasión para la producción de un significado. La cultura, según esta tercera definición, es sinónimo de lo que los estructuralistas y posestructuralistas denominan habitualmente “prácticas significativas”.

Para Ortega y Gasset “cultura”era el sistema vital de las ideas de cada tiempo, prácticamente equiparando de este modo el concepto al de “ideología”. El término “cultura” ha sido también abordado por Axelrod, quien presenta un “modelo de influencia social” con el que quiere delimitar el término y significado de la “cultura”, que sería: «... the set of individual attributes that are subject to social influence»¹²². James Clifford revisa la complejidad del término sosteniendo, no obstante, la pertinencia de su uso:

«... me preocupaba la propensión de este concepto [cultura] a afirmar el holismo y la forma estética, su tendencia a privilegiar el valor, la jerarquía y la continuidad histórica en nociones de la “vida” corriente. (...) estas inclinaciones descuidaban, y a veces reprimían activamente, muchos procesos impuros, ingobernables, de invención y supervivencia colectivas. Al mismo tiempo, los conceptos de cultura resultaban necesarios, si es que habían de reconocerse y confirmarse los sistemas humanos de significado y diferencia»¹²³.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² AXELROD, Robert: “The Dissemination of Culture: A Model with Local Convergence and Global Polarization”. En: *The Journal of Conflict Resolution*, vol. 41, n. 2. Abril de 1997, p. 204.

¹²³ CLIFFORD, James: *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 12-13.

Más adelante, en la misma obra, este autor cuestiona la acepción homogeneizadora del vocablo:

«... esas visiones de la cultura global, transnacional o posmoderna que dan por sentado un proceso singular y homogeneizante. (...). La realización de la cultura incluye procesos de identificación y antagonismo que no pueden ser totalmente controlados, que sobrepasan las estructuras nacionales y transnacionales»¹²⁴.

Prosiguiendo con Clifford, la lengua formaría parte de esa inaprehensibilidad de la cultura, en contra del dogma predicado por ciertos apriorismos de signo nacionalista:

«Vale la pena señalar (...) la falacia de que “la cultura (en singular) equivale a la lengua (en singular)”. Esta ecuación, implícita en ciertas ideas culturales nacionalistas, ha sido lúcidamente descifrada por Bajtin, para quien una lengua es un conjunto de discursos divergentes, contestatarios y dialogantes que ningún “nativo” -mucho menos un visitante- puede controlar. Por ello, un etnógrafo trabaja con o aprende ciertas *partes* de la “lengua”. Y esto sin mencionar siquiera la cuestión de las situaciones multilingüísticas/interculturales»¹²⁵.

Para Bruno Nettl, tratando de definir la “perspectiva antropológica” de la etnomusicología, sigue siendo fundamental el concepto de “cultura”:

«... en el sentido de Tylor, entendida como los valores centrales y principios rectores de la vida en una sociedad, así como el modo en que una sociedad se interpreta a sí misma y a su mundo. Antropología es el estudio de los humanos, particularmente a través de su cultura; y el estudio antropológico de la música pone en relación el dominio de la música con los otros dominios culturales, observando cómo los refuerza, los refleja, o incluso los contradice»¹²⁶.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 20.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 35.

¹²⁶ NETTL, Bruno: “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los 'Otros' y de nosotros como etnomusicólogos”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 7, 2003 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm>. Consulta el 19 de octubre de 2006].

El problema de nuestro tiempo es que a fuerza de depurarlo y tratar de moldearlo a la medida de cada perspectiva científica y paralelo uso coloquial masivo e impreciso, el vocablo “cultura” llega a no significar absolutamente nada –o lo contrario, cualquier cosa-. Y es que el concepto de cultura comienza a dar claros síntomas de agotamiento, tras la era geertziana de la “descripción densa” a que ha sido sometido, cuando llega a acumular cada vez más significados y más complejos e interrelacionados entre sí. Por este motivo y dado el atasco y sobrecarga que soporta desde hace décadas, parece llegado el momento de plantear el siguiente enunciado, dentro del campo semántico abierto o antropológico: “cultura” es absolutamente cualquier realidad en cuyo origen, existencia o evolución se pueda detectar la más leve huella debida a la acción del ser humano ¹²⁷. Al definir así “cultura” prácticamente la equiparamos a “lenguaje humano” pues, en efecto, lo que denominamos en la acepción abierta “cultura” representa esencialmente un conjunto de signos interrelacionados, estructurados según un código semiológico o lógica interpretativa que permite acceder a su significación.

b) Popular ¹²⁸

A grandes trazos se entiende que el adjetivo “popular” posee varias acepciones, dependiendo del contexto e intención el que una o más de ellas prevalezcan sobre las restantes. Si recurrimos a los diccionarios de la lengua hallaremos una amplia gama de significados, tales como “perteneciente o relativo al pueblo”, “que es peculiar del pueblo o procede de él”, “propio de las clases sociales menos favorecidas”, “que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente”, “que es estimado o, al menos, conocido por el público en general”, “considerado por el pueblo propio y constitutivo de su tradición” y otros. Desde un punto de vista sociológico las acepciones más relevantes serían principalmente la meramente demográfica, por cuanto lo popular es aquello que interesa a mucha gente, siendo por tanto una fuente de producciones económicamente rentables; la selectiva, donde popular existe en oposición a élite; la

¹²⁷ Con análoga intención definía Dundes en 1965 a un grupo de folklore –en el sentido de comunidad tradicional-: “any group of people whatsoever who share at least one common factor” [DUNDES, Alan: “What is folklore”. En: DUNDES, Alan (ed.): *The study of folklore*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 2. La cursiva es original].

¹²⁸ Más arriba iniciamos este particular debate al plantear el uso de “popular” en relación al título de la tesis (“Acerca del título y el subtítulo”); allí establecimos nuestra postura al respecto.

cualitativa, que equipara popular a baja calidad; y, muy importante en los estudios actuales, la faceta identitaria, que remite al alma del pueblo, a *la patria*, en sentido de autenticidad, no academicismo e insobornabilidad. La etnología aplicada al estudio de lo popular atiende también al tipo de transmisión, bien oral (incluye las interpretaciones en vivo y la emisión en radio o televisión), bien mediante un soporte grabado; a la no obligatoriedad de cursar estudios formativos amplios para su plena ejecución y reconocimiento social aparejado, aunque ello no significa que carezca de teoría ni de técnica, o que no se aplaudan los alardes virtuosísticos; y también a su carácter “libre”, tanto en la concepción como en la ejecución de la obra, dado que concede un razonable margen a la improvisación. En el trabajo específico de Kassabian:

«The term “popular” has a long, strange, and highly charged history. It modifies a stunning array of nouns, from uprising to hairstyle, from candidate to culture. In that last usage, popular culture, it has circulated in two related sets of debates that have significantly influenced popular music studies. First, it has figured in a theoretical dispute, described in this chapter, as a response to the term “mass culture.” Second, it continues to be a focal point for a set of institutional struggles, characterized by journalists as “the culture wars,” aimed at securing opportunities for scholars to study mass-mediated culture within universities»¹²⁹.

De modo que el término “popular” contiene ya en sus usos más comunes y desde distintas perspectivas una notable variedad semántica, a la que se añade la distinción según la procedencia o destino del referente, además de introducir muchas de estas definiciones un matiz antro-po-sociológico cuando lo relacionan al final con el sentir colectivo. Y sin embargo ninguna de las acepciones anotadas formula taxativamente lo popular como dependiente del ámbito urbano. Y mucho menos aún se introducen las derivaciones más comunes propias del empleo de este importante vocablo en la teoría etnomusical, donde es fácil hallarlo directamente asociado a la música ligera urbana pero también a toda forma de expresión musical desligada del ámbito de lo culto o arte oficial, no faltando quien pone el énfasis sobre todo en la cuantificación, en términos de fenómeno de masas. A partir de estos primeros puntos de apoyo, vamos a abordar la delimitación del difícil campo semántico de lo “popular” en relación a la música, siendo

¹²⁹ KASSABIAN, Anahid: “Popular” ..., *op. cit.*, p. 114.

tal vez más objetivable como suma de rasgos contributivos y semi-excluyentes que mediante un solo y enfático golpe definitorio.

Abundando en los anteriores análisis, la combinación de los términos “cultura” y “popular” deviene un espacio semántico de gran actualidad y debate correspondiente, pues se trata de una de las expresiones más empleadas hoy en día en innumerables estudios. Es realmente difícil –si al menos posible- establecer una definición y acotar un campo epistémico único y cerrado de “cultura popular”. Como señala Tony Bennett

«... según existe, el concepto de cultura popular es prácticamente inútil, un cajón de sastre de significados confusos y contradictorios capaz de conducir equivocadamente la investigación hacia una gran cantidad de callejones sin salida teóricos»¹³⁰.

Storey intenta, al menos, delimitar por contrarios la expresión:

«Parte de la dificultad surge de la *otredad* implicada que siempre está presente/ausente cuando utilizamos el término “cultura popular”. Como veremos en los capítulos siguientes, la cultura popular siempre se define, implícita o explícitamente, en contraste con otras categorías conceptuales: cultura folclórica, cultura de masas, cultura dominante, cultura de la clase trabajadora, etc.»¹³¹.

Habermas, partiendo de Bajtin en su conocido trabajo acerca del universo literario y simbólico de Rabelais¹³², reconoce la intensa dinámica interna de la “cultura popular”. En ambos autores, como en Burke, ésta no se limita al papel de comparsa de las claves *sociales*, sino que posee una personalidad propia fuerte y bien definida, que se manifiesta en obras y personajes *vivos e individuales*:

¹³⁰ BENNETT, Tony: “Popular Culture. A teaching object”. En: *Screen Education*, vol. 34. Oxford, Oxford University Press, primavera de 1980, p. 18. Citado por STOREY, John: *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona, Octaedro, 2002, p. 13.

¹³¹ STOREY, John: *Teoría cultural y cultura popular ...*, op. cit., p. 13. En este libro Storey va a desarrollar especialmente la noción de cultura como “forma ideológica”.

¹³² BAJTIN, Mijail Mijailovich: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 2003 [texto original de 1941].

«Es obvio que ésta no era sólo un mero bastidor, es decir, un marco pasivo de la cultura dominante. Era, antes bien, la revuelta repetida periódicamente y violentamente reprimida de un contraproyecto al mundo jerárquico de la dominación, con sus fiestas oficiales y sus disciplinas cotidianas»¹³³.

En Burke la locución “cultura popular” recoge dos conceptos ya difíciles de por sí de acotar individualmente. La definición que propone se basa en el sentido común y la experiencia: «My favourite definition is in terms of shared attitudes (meanings, values), expressed (embodied, symbolised) by artefacts and performances»¹³⁴.

En una interesante aproximación a la conciencia de lo popular, basada en la sociología de las culturas populares desarrollada por Bourdieu¹³⁵ y Grignon y Passeron¹³⁶, Mattelart y Neveu establecen las categorías de “legitimismo, populismo y miserabilismo”¹³⁷. El legitimismo restringe la noción de cultura a la esfera de la “gran” literatura o la música “clásica”. El miserabilismo observa lo popular con atención y simpatía, pero por encima del hombro. En cuanto al populismo sociológico:

«... es simétrico al miserabilismo. Consiste en celebrar y magnificar todas y cualesquiera prácticas culturales populares revestidas sistemáticamente esta vez de un “plus”: de autenticidad, de profundidad, de simplicidad, de virtud. Un acordeonista mediocre en un baile “popular” se encontrará de esta manera dotado de virtudes creadoras que le serían regateadas a Horowitz si interpretara a Musorgski (...). Basado en el golpe de mano de una inversión de las jerarquías culturales, el populismo no siempre es ajeno a la demagogia. Sus efectos respecto de la revaluación efectiva de las culturas populares son, a menudo, dudosos o efímeros. Desemboca en la paradoja de que las preguntas iniciales (¿qué es una cultura “popular”? ¿En qué se

¹³³ HABERMAS, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [texto original de 1960, 1981 para la edición en castellano], p. 7.

¹³⁴ BURKE, Peter: “What is the History of Popular Culture?”. En: *History Today*, vol. 35, n. 12. Londres, History Today, diciembre de 1985, p. 40.

¹³⁵ BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988 [Ed. original en francés, Les Editions de Minuit, 1979].

¹³⁶ GRIGNON, Claude; PASSERON, Jean-Claude: *Lo culto y lo popular*. Madrid, Endymion, 1992 [Ed. original en francés, 1989].

¹³⁷ MATTELART, Armand; NEVEU, Érik: *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2004, p. 70-71.

diferencia de una cultura dominante legítima?) se quedan sin objeto y sin respuesta»¹³⁸.

Al aplicar al terreno de la música la noción de cultura popular surge la sentencia “música popular”, que a su vez se ha convertido en una de las esferas de moda para la musicología moderna y para varias disciplinas sociales de campo de acción flexible¹³⁹. El pensamiento del siglo XX sobre el concepto de “música popular” gira en torno a las aportaciones de la escuela de Frankfurt, especialmente por los escritos sobre esta materia de T. W. Adorno, quien imbuyó al ámbito de la cultura popular de pesimismo y de un mecanicismo deconstructivo que lo despojaba de toda sustancialidad inmanente.

Sin embargo el tratamiento de lo popular ha evolucionado con gran rapidez en las últimas décadas a raíz de la imparable expansión académica que ha protagonizado. Del auge de estos estudios ha resultado un enriquecimiento considerable del campo cognitivo tratado, pero también el inevitable estado de perenne debate y consiguiente confusión. En una conocida sentencia John Blacking sostenía que “*toda* música es música popular”¹⁴⁰, tratando de zanjarse de este modo la discusión. Con toda la razón que puede tener desde una óptica deconstructiva, la de Blacking es una postura demasiado radical, no exenta de la artimaña verbal y que priva en última instancia de un concepto útil y sumamente necesario para la etnomusicología. En el extremo opuesto, para Lanternari el vocablo “popular” resulta inabarcable por polisémico:

«Pretendere di parlare di “popolo-popolare” *in generale* non ha senso, dato il valore polisemico e la fluidità del termine nelle diverse sfere di applicazione

¹³⁸ *Ibidem*. El defecto más palpable de esta interesante estructuración del pensamiento sociológico sobre el campo de lo popular es que apenas deja hueco alguno a posturas no extremas.

¹³⁹ Un extenso y documentado artículo que resume las principales tentativas recientes de acotar el espacio y significado de la “música popular” es el de Krims (KRIMS, Adam: “What does it mean to analyse popular music?”. En: *Music Analysis*, vol. 22, n. 1/2. Exeter, Society for Music Analysis, Blackwell Publishing, marzo-julio de 2003, p. 181-209). En él se revisan las aportaciones de cuatro importantes libros de finales de los años 90 consagrados a la materia: los de Shuker (SHUKER, Roy: *Understanding Popular Music*. Londres, Routledge, 1995), Negus (NEGUS, Keith: *Popular music in theory*. Cambridge, Polity Press, 1996), Moore (MOORE, Allan F.: *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997) y Covach y Boone [COVACH, John; BOONE, Graeme (eds.): *Understanding rock*. Nueva York y Oxford. Oxford University Press, 1997].

¹⁴⁰ BLACKING, John: *¿Hay música en el hombre?*. Madrid, Alianza, 2006 [Original en inglés: *How musical is man?* Seattle, Washington Press, 1973], p. 25. En “Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk” (en: *Popular Music*, vol. 1, Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities. Nueva York, Cambridge University Press, 1981, p. 9-14) Blacking abundaría en esta misma hipótesis.

reales e posibles. (...). No solo en configuraciones ligadas a épocas históricas diversas (romanticismo con la acepción “nación”, Gramsci con la acepción “clase”), así en el mismo tiempo y del mismo individuo pero en momentos y contextos de referencia distintos, el significante “pueblo-poblador” puede ser empleado deliberadamente con significados autónomos y diferenciados»¹⁴¹.

Para Cutler la “música popular” es sencillamente aquella que circula en una determinada comunidad humana¹⁴². Székely, acogiendo a la génesis y funcionalidad contenidas en ambos conceptos considera que la música *folk* es diferente de la *popular*:

«... it is precisely because folk music must fulfill the conditions of a music of the people versus a music for the people that it cannot be utilized toward any real further understanding of the popular»¹⁴³.

Por otra parte la interacción entre los conceptos de lo popular, el folk y el mismo rock hacen sumamente compleja la elaboración de definiciones apropiadas y delimitaciones pertinentes. Como señala Llewellyn:

«Popular music is, of course, a wide and imperfectly defined area, and attempts to define the distinctions between ‘pop’, ‘rock’ and ‘folk’ have often proved problematic. The difficulties are, of course, intensified if and when theorists seek to apply definitions found helpful in one set of circumstances to all others, or similarly to eliminate concepts from current usage»¹⁴⁴.

¹⁴¹ LANTERNARI, Vittorio: “Popolo-popolare: senso o nonsenso? “. En: *La Ricerca Folklorica*, n. 1, La cultura popolare. Questioni teoriche. Brescia, Grafo s.p.a, abril de 1980, p. 48.

¹⁴² CUTLER, Chris: *File under popular: Theoretical and critical writings on music*. Nueva York, Autonomedia, 1993.

¹⁴³ SZÉKELY, Michael: “Pushing the popular, or, toward a compositional popular aesthetics”. En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n.1. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), febrero de 2006, p. 93.

¹⁴⁴ LLEWELLYN, Meic: “Beyond The Transatlantic Model: A Look at Popular Music as if Small Societies Mattered”. En: *Critical Musicology Journal. A Virtual Journal on the Internet. School of Music*, Universidad de Leeds, 1998 [<http://www.leeds.ac.uk/music/info/critmus/articles/1998/02/01.html>]. Consulta el 24 de abril de 2007].

c) Tradición y folklore ¹⁴⁵

“Tradición” es otro término que se presta a la máxima laxitud, porque aunque se establece casi en el polo opuesto de la música culta –al igual que sucede a la música popular-, ¿acaso no hay en aquélla notables *tradiciones* inherentes a su evolución – véase la polifónica o la litúrgica entre otras muchas-, así como las consabidas citas del repertorio *tradicional* que con asiduidad pueblan las partituras decimonónicas? Para empezar recomendamos en relación al encabezamiento de este epígrafe lecturas como las de Gailey ¹⁴⁶, Rosenberg ¹⁴⁷ y Bendix ¹⁴⁸, entre otras. Por su parte Abrahams reconoce la ya aludida imposibilidad del consenso en ciertas definiciones, ahora relativas a “tradición” y “folklore”; es interesante el matiz de que la potencial anuencia no fuera deseable en modo alguno:

«... it seems important to reconsider periodically the meanings of “folklore” and of other central terms of the discipline such as “oral transmission,” “tradition,” and “folk”. Nor that it should be necessary to arrive at definitions shared by all folklorists; that would be both impossible and intellectually stultifying» ¹⁴⁹.

Teóricamente la *tradición* se sitúa en un plano esencialmente temporal discreto al portar el significado medular de la transmisión generacional de un *patrimonio histórico*, que de este modo se perpetúa a lo largo del tiempo. *Folklore*, por el contrario, representaría el conjunto de los usos, costumbres y manifestaciones del *saber del pueblo*, recayendo el énfasis del término en un momento sincrónico ¹⁵⁰, si bien las locuciones “folklore” y “patrimonio heredado” se equiparan con frecuencia en la

¹⁴⁵ Dado que el capítulo III se dedica al movimiento de raíces y cuanto es de su incumbencia, aquí sólo desarrollamos una somera aproximación a la materia.

¹⁴⁶ GAILEY, Alan: “The Nature of Tradition”. En: *Folklore*, Vol. 100, n. 2. Londres, Taylor & Francis on behalf of Folklore Enterprises, 1989, p. 143-161.

¹⁴⁷ ROSENBERG, Neil V.: *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana, University of Illinois, 1993.

¹⁴⁸ BENDIX, Regina: *In search of authenticity. The formation of folklore studies*. Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 1997.

¹⁴⁹ ABRAHAMS, Roger D.: “Personal power and social restraint in the definition of folklore”. En: PAREDES, Américo; BAUMAN, Richard (eds.): *Towards New Perspectives in Folklore*. Austin y Londres, American Folklore Society, University of Texas Press, 1972, p. 16.

¹⁵⁰ El folklore es una fotografía de la tradición, como se ha dicho en ocasiones.

práctica. No obstante en nuestra época la principal diferencia entre los adjetivos “folklórico” y “tradicional” puede estribar en la autoría: el músico *folk* compone su propia música, en mayor o menor medida inspirada en el acervo popular, pero añadiendo unas considerables dosis de elaboración propia y filtros renovadores del original, que puede llegar a ser irreconocible en muchas obras (el uso del multiétnico instrumental de la *música celta* constituye un expresivo reflejo de este fenómeno) ¹⁵¹. Sin embargo la música *tradicional* implica en teoría una reverente fidelidad hacia el repertorio primero, aunque exista la conciencia de que se trata de un conjunto de prácticas cambiante y fruto de múltiples y constantes aportaciones. Por otra parte, el anonimato sería un rasgo más presente en la segunda que en la primera. En todo caso nos hallamos, una vez más, ante una escisión útil y hasta necesaria pero en el marco de los esquemas conceptuales que conforman una parte fundamental de las herramientas de trabajo del investigador, no ante una división tajante y excluyente, lo que sería un error.

Por último advertimos a efectos de redacción y lectura que las expresiones *revival*, *resurgir folk*, *renacimiento/renacer folk* y *movimiento de raíces* serán usadas casi indistintamente, pues resulta difícil determinar cuál es la más acertada. De hecho son prácticamente coincidentes en el significado, aunque la primera (*revival*) es hoy por hoy un anglicismo (no aparece recogida en el diccionario de la Real Academia Española), por lo que, pese a su cómodo y generalizado uso internacional, nos inclinaremos preferentemente por las otras, dado que esta tesis está escrita en castellano.

Hay otros conceptos de interés que se irán perfilando oportunamente. De momento estas breves anotaciones pueden bastar para introducirse en la jungla terminológica que caracteriza al lenguaje etnomusical de nuestro tiempo.

¹⁵¹ En nuestro libro sobre la gaita elaboramos una tabla comparativa del gaitero de antaño y el grupo folk actual que condensa esta y otras diferencias entre estas dos maneras de interpretar y vivir la música de raíces (FIC, p. 230-231).

SEGUNDA PARTE

LA MÚSICA POPULAR GALLEGA EN LOS AÑOS DE LA
TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1982). REIFICACIONES
EXPRESIVAS DEL PARADIGMA IDENTITARIO

Introducción general

De la Sección Femenina a Siniestro Total

Primeras consideraciones

El tema principal de esta tesis tiene algo de fascinante por la condición de microcosmos o mosaico de culturas que comprende, por la velocidad con que se suceden los cambios, olvidos e incorporaciones, y por la densa complejidad con que se entrecruzan y superponen tanto los estilos musicales en sí mismos como la determinante red de factores socialmente dinámicos que integran el nuevo contexto cultural e histórico de Galicia en el tiempo de la transición política. Esta diversidad de elementos a tener en cuenta se inscribe en el marco de una rica amalgama de índole global caracterizada por la inestabilidad, contradicciones, endogamia y reflexividad de sus parámetros motores más acusados. Hibridación, asimetría receptiva e incidencia del imaginario social son otros destacables rasgos concurrentes en el devenir de estos años, con los importantes matices que más adelante iremos introduciendo. De modo que planteamos un trabajo entendido como compuesto de múltiples ingredientes culturales. En efecto, nos hallamos ante un muy interesante complejo de circunstancias que rodea a la música popular gallega a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: el factor político y sus amplias derivaciones, las fuertes influencias foráneas, el despegue industrial, el proceso del éxodo rural y la emigración, la expansión cualitativa y cuantitativa de los modernos y determinantes medios de comunicación y modernas formas de expresión, ocio y modos de vida y relación que conllevan, el rescate y reinterpretación del galleguismo y las primeras oleadas consistentes del proceso de globalización. A la vista de la variedad y omnipresencia de elementos a tener en cuenta, puede ser útil introducir aquí la expresión de Meyer de *ruido blanco cultural*¹⁵², si bien no sería en absoluto privativa de Galicia.

La música popular gallega mantiene una relación directa con la transición política española y con los vigorosos procesos transculturales que recorren occidente al mismo tiempo. Hablamos de una época de novedades a gran escala, como pocas veces se ha podido contemplar en la historia de la música. Galicia adoptó en algunos casos y re-descubrió en otros una serie inagotable de géneros abiertos a la ruptura y la experimentación. Esta importante condición de música *nueva* y dúctil en extremo debe

¹⁵² MEYER, Leonard B.: *El estilo en la música*. Madrid, Ediciones Pirámide, 2000 [ed. original en 1989], p. 183-4.

ser subrayada: en las décadas finales del siglo XX nos hallamos en los umbrales de una generación musical privilegiada por la fértil conjunción de innovaciones técnicas, ideológicas, mediáticas y culturales en el mundo occidental, de la que deriva una obra polimórfica y singular, cuyo alcance y valor últimos tal vez haya de pasar un lapso mayor de tiempo del que disponemos ahora mismo para poder apreciarlos en toda su extensión.

De modo que nuestro punto de partida es que en Galicia, a lo largo de este breve período de tiempo, se produce un decisivo proceso histórico de *transición integral*, derivado de las pautas de la propia transición política española a la democracia –por una parte-, y, en terreno específicamente musical, de la adopción y reinterpretación de los nuevos estilos de la música e ideologías del pop y el rock de origen mayoritariamente anglosajón, en conjunción con el impacto de la canción política y el redescubrimiento de las raíces musicales propias –por otra. Es en este preciso instante cuando Galicia se incorpora a las principales corrientes de música occidentales, a caballo entre el renacer folk internacional y la modernización de su infraestructura sociocultural. En ese proceso no pierde sus convencionales señas de identidad, que incluso son deliberadamente reforzadas en aras de la construcción -iniciada más de un siglo antes- del edificio nacionalista.

En conjunto hay que constatar por encima de los detalles el paralelismo entre transición política y transición cultural (musical) en estos años, siendo la música hecha en Galicia entonces tanto un emblemático símbolo como una manifestación real y tangible del devenir histórico, pues reflejó más que otras esferas de la expresión cultural operativa la secuencia de cambios y revisiones de su propia identidad en la Galicia de la transición. Como señala con acierto Luis Costa:

«Si tuviéramos que escoger un campo de la cultura tradicional gallega sobre el cual el proceso de recuperación-reconstrucción de sus manifestaciones se hubiese manifestado con especial fuerza, este habría de ser (...) el de la música y la danza»¹⁵³.

¹⁵³ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “El baile tradicional en Galicia: Procesos de folklorización”. En: COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis (ed.): *Actas del Segundo Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Valladolid, 22 al 24 de marzo de 1996). Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998, p. 83.

Hay que subrayar la originalidad del tema elegido: Galicia coincide con España -y de un modo escalonadamente más divergente con otras regiones de Europa y resto del mundo- en bastantes tipologías y procesos de la música popular en estos años, pero no del todo. La triple división que aquí planteamos- canción política, resurgir del folklore y adopción del rock- adquiere en suelo gallego unas connotaciones muy particulares, en parte debidas a la herencia inmediata del franquismo y en parte como consecuencia de los rasgos inherentes y evolución propia. Las mayores analogías pueden hallarse a escala peninsular en la comparación con el País Vasco -pero aquí la mentalidad política y consecuencias en terreno musical fueron de una magnitud distinta- o Cataluña -donde sucede algo similar al caso vasco aunque con diferencias también sensibles. En relación a estas dos regiones, posteriormente comunidades autónomas, en el caso gallego tendríamos que hablar de un proceso autonómico similar pero de menor intensidad y logros en todos los aspectos, lo que no afecta a la originalidad e interés del mismo para el estudio ni en lo tocante a sus logros más sustantivos. Cierta grado de convergencia podría intentar hallarse con Asturias, Santander y también las dos Castillas o Andalucía, pero en estas regiones la presencia del nacionalismo es menor, y las secuelas son palpables. En toda España el influjo del inmediato pasado franquista es omnipresente, y la herencia de la música gallega para la propia Galicia, también.

No obstante y si nos situamos en la triple división los espacios de lo local, lo nacional y lo global -una terminología de moda en los estudios humanísticos de nuestro tiempo en la cual se inserta para establecer otras tantas áreas analíticas según la dimensión geopolítica y relevancia que alcancen para sus habitantes- Galicia puede juzgarse como una comunidad perteneciente a la primera categoría y el Estado español a la segunda, siendo el contexto occidental el marco de la tercera. Por ejemplo hay bastantes analogías en múltiples indicadores -de índole musical y no musical- con las tres vecinas naturales de Galicia: Asturias, León-Zamora y Portugal. No falta tampoco, como estamos mencionando, un ancho margen de convergencia en estos años con el resto de España, especialmente si se trata de áreas de supremacía rural. Lo mismo sucede, a mayor escala, respecto de algunos países del telón de acero, como Hungría o Checoslovaquia (satélites de la entonces vigente URSS), pero también respecto de vecinos del oeste europeo del tipo de Bretaña o Irlanda, aunque el grado de divergencia aumenta progresivamente en cada caso, siempre dependiendo de qué criterios comparativos se empleen. Asimismo se producen importantes coincidencias sincrónicas

de España/Galicia con varios países latinoamericanos en procesos de naturaleza política (como el fin de una dictadura) que se suman a la adquisición y desarrollo de pautas culturales y relacionales nuevas. Por otra parte, en el periodo cronológico estudiado nos hallamos en la antesala de la globalización, cuando algunos procesos transnacionales de amplio recorrido comienzan a imponerse progresivamente sobre las economías y culturas locales. La imparable expansión de los modernos medios de comunicación, cada vez más perfectos, sofisticados y masivos, comenzó a desdibujar primero y borrar por completo después, ciertas fronteras. De algún modo el mundo se hizo pequeño en estos años, un único lugar, una “aldea global”, como apuntaba MacLuhan.

Galicia se mostró extremadamente permeable a los géneros foráneos que hacían furor en todo occidente en la segunda mitad del siglo XX, al igual que el resto de España y exceptuando la respuesta reaccionaria de un sector no reducido de la población que, bien desde una postura próxima a la autarquía cultural que había presidido el régimen anterior, bien desde su *alter ego* antagónico –véase el del etnocentrismo galleguista más excluyente-, rechazó en distintos modos y grado de convicción las novedades musicales y de todo género que llegaban del exterior, conformando a partir de su fundamental división interna un bloque cerrado de signo eminentemente tradicionalista. Sin embargo también esta forma de oposición al cambio cultural devino logros expresivos de elevado interés, que unidos a la fuerza intrínseca de las nuevas pautas ideológicas y de ocio importadas –que se impusieron con rapidez en la población joven y menos ideologizada- dieron lugar a la formidable vitalidad creativa que caracteriza a estos años.

También es interesante observar cómo muchos movimientos artísticos de Galicia (y España) en los años de la transición se estructuraron como tales. Es decir, adoptaron un nombre propio y fijaron un ideario, unos principios estéticos y unos objetivos. Por ejemplo la *Nova Narrativa* (literatura), *Rompente* (poesía)¹⁵⁴, *Atlántica 80* (artes plásticas) y *Voces Ceibes* (música), junto a otros de similar entidad. En realidad se trató de un fenómeno más generalizado, abarcando también los campos de la investigación, la empresa, la arquitectura o la administración pública solo que, en algunas esferas - particularmente las artísticas-, esos impulsos adquirieron un mayor relieve, como

¹⁵⁴ Grupo fundado por Antón Reixa –futuro creador de Os Resentidos- y Alfonso Pexegueiro en 1975.

superior fue asimismo la proclamación pública de su proyecto. En principio sobresale en esta corriente la necesidad de los siguientes elementos: en primer lugar constituirse como *agrupación*, un factor omnipresente en el que debió influir la prohibición de asociarse durante el franquismo. En segundo lugar el hecho de dar un *nombre* al grupo/corriente, elevándolo así a una categoría logotípica, nominal, capaz de obtener una visibilidad tangible. También se distingue el deseo de dotarlo de un determinado *programa*, caracterizado por un contenido estético y político en el que se formulaban aspiraciones y propuestas, se emprendían acciones, se demandaba apoyo y promoción y se reclamaba la atención de los medios de comunicación ¹⁵⁵. Por último destacamos la incidencia de la *afirmación diferencial*, altamente significativa por el afán de apartarse del “antes” (muy importante en la generación que sucede al franquismo), y, en tiempo presente, de “otros” autores e ismos. Fruto de su tiempo, el asociacionismo gallego tiene una presencia determinante y fecunda en el devenir cultural de la época del cambio.

Hay otros rasgos específicos del objeto de este trabajo que requieren un comentario aparte, como por ejemplo la cuestión de la heterogeneidad del espacio geográfico y social gallego, ante la cual cabe preguntarse de qué *Galicia* estamos hablando al estudiarla en estos años. Numerosas fuentes, entre las que se incluyen significadas revistas, ciertos libros y otros medios, remiten a una comunidad en pie de guerra, plenamente politizada y en posesión de una elevada dosis de conciencia identitaria. En cambio los resultados electorales de esta primera etapa democrática -a los que se podrían añadir los recuerdos directos de muchas personas- hablan de un enorme contingente social por completo ajeno -si no enfrentado- a todo lo anterior ¹⁵⁶. Ese numeroso grupo estaría constituido básicamente por la población del sector rural y caracterizado por unos todavía altos índices de analfabetismo además del progresivo envejecimiento; pero su temperamento ideológico y vital no es en absoluto ajeno al mundo urbano, donde se localiza con holgura en pequeños comerciantes, trabajadores (muchos de los cuales no eran ni comunistas ni nacionalistas) y una parte apreciable de la burguesía. En este sentido se ha insistido demasiado en el tópico de la Galicia de la

¹⁵⁵ En el capítulo II se analiza más despacio el fenómeno del asociacionismo gallego en estos años.

¹⁵⁶ Galicia es un territorio de por sí disperso y heterogéneo, hasta en la variedad de localismos idiomáticos, pero hay autores que consideran una clara homogeneidad basal, como por ejemplo el analista PÉREZ VILARIÑO, José (ed.): *Comportamiento electoral ...*, *op. cit.*

boina, ignorante y conservadora, pero en las ciudades tuvo lugar un fenómeno de reactividad hacia los cambios bastante parecido.

Por nuestra parte somos más partidarios de la teoría de la diversidad gallega que de lo contrario, al menos respecto de la materia que vamos a tratar y a la vista de la amplia divergencia de tendencias socioculturales que conviven en el mismo espacio, cuando las diferencias entre el mundo rural y el urbano, el muy distinto grado de formación académica y nivel económico, y la dispersión de respuestas ante las novedades que se producen en este tiempo conducen inexorablemente a partir de la consideración de una base social gallega policultural y bifurcada, sin que ello deba anular la unitariedad que, pese a todo, se advierte a lo largo de todo el proceso de transición en la región. No obstante, y relacionado con toda esta reflexión, se halla el concepto que proponemos de *asimetría receptiva*, mencionado algo más arriba y referido al hecho de que la población gallega acogió o/y desarrolló las cuantiosas novedades venidas entonces del exterior de forma muy desigual, hasta el punto de que queda en evidencia el hablar de “Galicia” en singular para la mayor parte de los hechos y procesos que tienen lugar en este momento. En definitiva, una de las cuestiones más difíciles de solventar en un trabajo como el nuestro es la del tratamiento de la heterogeneidad de Galicia y los gallegos y todo el mundo de tópicos literarios y populares que gira a su alrededor:

«Hablar de “la sociedad gallega” parece sugerir la posibilidad –harto dudosa- de definir una entidad social dotada de características comunes, e identificada con el territorio de una comunidad autónoma. (...). El concepto de “sociedad gallega”, de manera similar al parejo de “cultura gallega”, puede llevarnos a un segundo equívoco: pasar por alto las profundas diferencias internas que subyacen a cualquier población dada. Es éste un error que procede de los propios padres fundadores de la teoría sociológica, de autores como Tönnies o Durkheim, desconcertados por la impresión de homogeneidad interna y atemporalidad que producen las sociedades de tradición oral -como los diversos campesinados- y asombrados como estaban por las profundas transformaciones experimentadas por la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, y que afectaban de manera más visible a las ciudades»¹⁵⁷.

¹⁵⁷ CARDESÍN DÍAZ, José María: “La sociedad gallega en el franquismo” ..., p. 295-296.

Los espacios estético-ideológicos de la música popular gallega

Presentamos a continuación la Tabla IG-1, que sintetiza el conjunto de los espacios de la música popular gallega que tiene lugar durante el período estudiado por esta tesis. Se trata de una sinopsis de la estructura que se desarrolla posteriormente en los capítulos centrales y exige una importante aclaración, pues la intención es construir una clasificación que ponga orden y dé nombre a una variedad y mezcla imposibles de encerrar en un rígido esquema verbal, lo que supone por añadidura enfrentarse a la diversidad de codificaciones y concepciones que rigen las taxonomías de “las músicas”. En este sentido son muchos los movimientos, grupos, cantantes, grabaciones, eventos y piezas sueltas que se resisten a pertenecer a una categoría única, participando de varias a la vez. En tales casos se ha procedido procurando reconocer el rasgo más distintivo de los existentes, siempre a efectos de pura clarificación conceptual. Como es obvio, el por qué y análisis de las categorías establecidas y nombres propios insertados pertenecen al capítulo correspondiente.

La relación entre estas tres ramas principales no siempre fue bien avenida. A riesgo de exagerar sus rasgos distintivos se puede señalar, por ejemplo, que el pop y el rock se desvincularon esencialmente de toda connotación identitaria galleguista, prefiriendo una orientación asemántica en ese sentido, muy similar a la de tantos grupos españoles e internacionales del momento. Ello no significa que se tratara de música ajena a cualquier ideología: los principios del rock eran y son, en teoría, la autenticidad (“veracidad”), la música en sí misma por encima de otros mensajes, la improvisación y la espontaneidad como método compositivo, la no adscripción a escuelas de larga formación académica, la transgresión de normas sociales de aceptación convencional, la proclamación de una libertad genérica para el músico y la comunidad y, quizá con más ardor, la afirmación de las vertientes lúdica y sensitiva inherentes al acto musical. De ahí que la música de raíces nunca viera con buenos ojos a sus colegas rockeros, despreocupados y ruidosos, que olvidaban -si no violaban- las normas sagradas de la reivindicación identitaria al abrazar, en cambio, un lenguaje procedente del mundo anglosajón, con todas las connotaciones que éste poseía para tal mentalidad de imperialismo y amenaza potencial hacia la pureza *enxebre*. Al músico neofolk se le antojaban un peligro para la alteridad su sonido, lenguaje (en ambos sentidos, el estético

TABLA IG-1. LA MÚSICA POPULAR GALLEGA, 1975-1982. ESPACIOS ESTÉTICO-IDEOLÓGICOS ¹⁵⁸

Música de orientación nacionalista	Música de raíces			Rock
Canción protesta ¹⁵⁹	Música celta ¹⁶⁰			El ismo punk de Vigo y otras ciudades ¹⁶¹
Himnario galleguista ¹⁶²	Canción gallega			Precedentes: orquestas y charangas de baile
	Canción popular gallega ¹⁶³	Canción gallega culta ¹⁶⁴	Canción hispano-galaica comercial ¹⁶⁵	Rock clásico (progresivo) gallego ¹⁶⁶
	Folk-rock ¹⁶⁷			
Nacionalismo <i>español</i> en Galicia ¹⁶⁸	Música tradicional			Variantes particulares de rock gallego ¹⁶⁹
	La tradición en el medio originario y sus valedores	Los guardianes de la tradición: la recuperación concienciada		
	Música “en la aldea” ¹⁷⁰	Folklorismo. Recopilaciones, trabajos de campo y festivales (Ortigueira). Artesanía especializada ¹⁷¹		
Reorientación de los coros gallegos				

¹⁵⁸ En esta tabla la división horizontal no representa sincronía sino una importancia equiparable en la breve secuencia temporal de la transición.

¹⁵⁹ Voces Ceibes, Saraibas, Fuxan os Ventos, ...

¹⁶⁰ Emilio Cao, Milladoiro, Doa, Na Lúa, ...

¹⁶¹ Siniestro Total, Os Resentidos, Golpes Bajos, Los Suaves, ...

¹⁶² Exaltación y diversas realizaciones del himno gallego, de la “Marcha do antergo reino de Galicia”, “Negra sombra” y otras piezas emblemáticas.

¹⁶³ Andrés do Barro, Los Tamara, A Roda, O Carro, Mareira, Petapouco, Campana de Pau, ...

¹⁶⁴ Amancio Prada, Quintas Canella, Pilochoa, ...

¹⁶⁵ Juan Pardo, María Ostiz, ...

¹⁶⁶ Goma 2, NHU, Outeiro, ...

¹⁶⁷ Brath y otros.

¹⁶⁸ Sección Femenina, coros de folklore hispanófilo, ...

¹⁶⁹ El *rock fúnebre*, el *rock-bravú* (más tardío) y otras categorías.

¹⁷⁰ Moxenas, Ricardo Portela, Os Garceiras, Os Morenos de Lavadores, Os Rosales, grupos de *pandereteiras*, ...

¹⁷¹ Pablo Quintana, Faíscas do Xiabre, Xacarandaina, Seivane, Antón Corral, las agrupaciones institucionales, ...

y el verbal) y el mismo hecho de la raíz foránea que los convertía, a sus ojos, en un cuerpo extraño, un injerto indeseado en terreno propio. Los cantautores quedaron pronto desplazados, pero anteriormente y por distintas razones tampoco conectaron con unos ni con otros; sobre todo se hallaban en el polo opuesto de la música anglosajona. En realidad sus postulados básicos estaban mucho más cerca de la música de raíces –a la que les unía sobre todo la existencia de una particular sinergia compartida en dirección similar pero a través de lenguajes distintos- que del orgiástico y banal rock. Steven Feld propone dos expresiones muy interesantes aplicables a estos discursos musicales, donde la canción protesta se inscribiría como una “anxious narrative”, mientras que el rock sería una “celebratory narrative”¹⁷².

Al final la maraña de caminos musicales, encuentros y desencuentros, luces y sombras, se iría clarificando en dos vías mayoritarias: la de la música celta y la del pop-rock. Eso sucedía en la segunda mitad del decenio de los 70 y ya en los años 80, cuando la transición pasaba páginas hacia su conclusión como fase inestable y dinámica, permaneciendo latente la posible consolidación de sus principales logros. Los cantautores enmudecían, las “causas” se tenían que buscar fuera –como en Nicaragua o Chile-, y los antaño héroes y mártires por la libertad se convirtieron en personas de carne y hueso que en ocasiones accedían a cargos de poder y cometían los inevitables errores, siempre enfatizados por ciudadanos perjudicados o por una oposición ávida de revancha.

Sin embargo entre todas las corrientes que concurren en el marco establecido la relación de recíproca influencia y préstamo fue constante, por lo que la flexibilidad interpretativa se hace indispensable al estudiarlos ya que no son en modo alguno estilos cerrados o excluyentes. Para establecer los tres grupos mencionados hemos partido de la hipótesis central de este estudio, que establece las correspondientes tres etapas de la música popular gallega en los años de la transición, sin que sea necesario abundar en que se trata de fases superpuestas, sometidas a mutua influencia e indivisibles como materia de estudio. Tampoco es preciso insistir en que algunos músicos y su obra

¹⁷² FELD, Steven: “Sweet Lullaby for World Music”. En: *Public Culture*, vol. 12, n. 1. Durham, Society for Transnational Cultural Studies - Duke University Press, 2000, p. 145-171. Citado por CROWDY, Denis: “Studios at Home in the Solomon Islands: A Case Study of Homesound Studios, Honiara”. En: *The World of Music*, vol. 49, n. 1. Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 2007, p. 143.

poseen un grado de eclecticismo elevado, que dificulta su inclusión en uno u otro bloque de la clasificación, de modo que nos atenemos principalmente a estas etapas y obras más relevantes por razones de claridad conceptual.

En este contexto de actividad política y social, de expectativas y temores multiformes y en constante interacción, los años decisivos para la evolución de la música popular gallega parecen sobre todo los de la década de 1970, a partir de notables precedentes anteriores. Al igual que sucede a escala internacional, aunque con cierto retraso en Galicia, el espacio cronológico de mayor relevancia puede ser el comprendido entre 1967 y 1982. Los años de 1967 y 1968, sobre todo el segundo, son un momento clave en la historia de la contracultura occidental, un punto de encuentro y estallido de todas las tendencias y tensiones generacionales que se venían gestando desde el fin de la segunda guerra mundial y aún antes. Galicia -la Universidad de Santiago de Compostela-, incluso se adelantó a la revolución parisina de mayo del 68, pero los ecos de su rebelión fueron exigüos, como no podía suceder de otro modo al tratarse de un fenómeno aislado y sin respaldo social suficiente. Sin embargo actuó de catalizador para el lanzamiento del grupo Voces Ceibes, el símbolo más reconocible de la canción política gallega en la lucha contra el franquismo. Más adelante sobrevendría el inevitable ascenso y caída de esta clase de música, quizá la menos “popular” de las tres grandes ramas que se estudian aquí, pero que aglutinó a su alrededor a una importante parte de las aspiraciones galleguistas en la búsqueda de un medio de expresión visible e influyente. A continuación se produce el retardado reencuentro con la tradición, que va a teñirse rápidamente de *celticidad*, en una desordenada pero sumamente efectiva mezcla de incorporaciones identitarias, estéticas y de índole comercial. El auge del fenómeno que denominamos folklorismo será uno de los ingredientes entreverados más influyentes en el proceso, pero ni el único ni el más importante en relación al hecho tradicional, como vamos a intentar demostrar a lo largo de este trabajo. Por último, ya en la década de 1980, en plena fase del *desencanto* se produce la irrupción del punk vigués, un estilo que rompe por completo con casi cualquier precedente musical gallego, ubicándose en una posición de abierta provocación y rechazo de los bloques estilísticos anteriores.

Entrando en materia causal acerca de las tres citadas clases de música popular gallega, podemos apuntar en dirección a los efectos determinantes de la confluencia estética,

política y transcultural de cuatro decisivos elementos, cuatro corrientes ideológicas de enorme relevancia para la cultura musical gallega en los años de la transición cuando, en consecuencia, esa música gallega/en Galicia va a experimentar una profunda e irreversible metamorfosis. En primer lugar habría que considerar el peso de la propia transición, un proceso que transcurre a escala nacional, que tuvo muchas secuelas culturales y que provocó un giro muy marcado respecto del período franquista, del que parte en gran medida (un origen dialéctico quizá no del todo asumido). En segundo lugar la reactivación del nacionalismo gallego (a escala local), tanto más pronunciada cuanto que soterrada durante largo tiempo y pese a que los grupos favorables a la continuidad fueron muy significativos en Galicia (esto último hay que recalcarlo en honor a la verdad, aunque no coincida con el presente discurso historicista de Galicia sobre su propia trayectoria en la transición). En tercer lugar es fundamental la proyección del renacer folk (*revival*), tanto el de procedencia exterior como en su génesis espontánea en tierra gallega, al reproducirse allí las condiciones histórico-culturales que favorecen la gestación, siendo muy difícil fijar la frontera etiológica. Es un fenómeno que actúa a escala global, aunque con diferentes grados de intensidad y traduciéndose en distintas manifestaciones; recorre Occidente a partir de la revolución industrial (y antes también) en oleadas sucesivas, generalmente coincidentes con épocas de cambio e inestabilidad, y como estamos señalando, su raíz es en principio foránea y, en consecuencia, de naturaleza externa o importada, pero puede haber poseído una naturaleza en buena medida autóctona, con los debidos matices. Por último, en cuarto lugar, hay que subrayar la imponente influencia del pop y el rock mayoritariamente de origen anglosajón, otro fenómeno de alcance global. Se puede rastrear su irrupción en España desde los años 50, casi desde su nacimiento mismo. Durante unas dos décadas conocerá una existencia *española* a través de las versiones traducidas de éxitos internacionales de moda, pero sin desdeñar la composición propia; se trata de una música que emplea también como referentes a la canción francesa, italiana y latinoamericana, los acentos del “nacional-andalucismo” y la influencia de los géneros más comerciales y estereotipados, y que tuvo una primera acogida masiva en la juventud española de los años 60 aunque la eclosión gallega se hará esperar hasta los años 1981-82, cuando la más cosmopolita y culturalmente renovadora de las ciudades gallegas -Vigo-, llega a dar de sí una música de comercialmente competitiva y equiparable como bloque estético de relieve a las del resto de España y occidente. Será en las décadas de 1970 y 1980, precisamente a la sombra del proceso de secularización

que acompaña al cambio político, cuando Galicia/España llegan a producir algunas formas musicales relativamente autóctonas, si bien la deuda con el modelo internacional seguido va a estar siempre muy presente. En conjunto se perfila un espectro musical de gran variedad e interés, pese a su reducida contribución en términos absolutos. En este último sentido uno de los problemas que plantea la materia estudiada es, en efecto, el del limitado alcance de los hechos y eventos musicales propiamente dichos: alguno recitales y conciertos (de signo político y otros), algunos discos, cierto eco en radio y prensa, algunos momentos de éxito pasajero y sólo dos concreciones de arraigo y aceptación amplias, que fueron la música de Milladoiro y la del rock creado por Siniestro Total y Golpes Bajos.

En justicia es necesario aclarar algo más en relación a la “popularidad” de estos cantantes y de su música. Ni ninguno de los miembros de Voces Ceibes ni la mayor parte de los músicos solistas o agrupaciones que vamos a estudiar en estos tres bloques pudo jamás soñar con vender siquiera la mitad de discos que Juan Pardo o Andrés do Barro llegaron a vender en sus mejores años, por no hablar de las cifras comerciales y cotas de popularidad que a escala nacional lograban en aquella misma época Julio Iglesias, Raphael o el Dúo Dinámico ¹⁷³. Esta innegable realidad conduce a dos reflexiones: la primera es que la labor de investigar no debe dejarse llevar por las preferencias personales y -sobre todo- debe ser prudente hacia el grado de *novedad*, *disrupción* o *contraste* aparentes que poseen algunas manifestaciones musicales concretas, sobre las cuales la vista del investigador se fija inmediatamente para proceder en el acto a una inconsciente exaltación académica, dado el valor diferencial que les atribuye respecto de la medianía generalizada. En Galicia la música más extendida en estos años no fue la de Voces Ceibes, pero tampoco la de Milladoiro ni Siniestro Total, sino –como en toda España- la de María José en “Los pajaritos” (récord de ventas en 1980) y otras piezas similares. En este sentido procede observar que el historiador/investigador tiende a fijarse de manera instintiva en los rasgos más sobresalientes de un objeto de estudio, porque le llaman más la atención y permiten establecer contrastes y elaborar hipótesis; pero por fuerza sucede que con frecuencia los rasgos “no sobresalientes” son de mucha mayor cuantía, al menos numérica. El

¹⁷³ Por ejemplo, en las listas de éxitos de La Voz Joven (sección musical de LVG), durante largas fases de los primeros años de la transición el primer puesto era ocupado regularmente por Camilo Sesto, muy por delante de cantautores o de grupos de la incipiente música celta.

resultado de análisis de ese tipo ofrecerá datos y teorías de interés, pero en absoluto proporcionales a las características del objeto estudiado, que se convierte de ese modo en una creación del investigador y, en consecuencia, debe considerarse por su *relevancia académica* más que por su *relevancia social*. Si en esta tesis doctoral nos detenemos algo menos en estas piezas tan “populares” es porque, a pesar de todo, su interés es reducido y porque Galicia no aportó demasiado a estos géneros salvo en una fase de auge de la “canción gallega” a escala nacional que sucedió reactivamente a la eclosión de la canción protesta en grupos como Voces Ceibes. Además, los estilos que sí vamos a considerar en profundidad no fueron exactamente el fruto de una parca clan de pretensiones populistas -salvo en algunos momentos el ismo de la canción política- sino que, ante todo la música que apeló a la tradición gallega en conexión con el resurgir folk foráneo y el rock vigués de finales de la transición, sí lograron una audiencia y eco social suficientemente estimables.

La segunda reflexión es que la España de los años 60 y 70 -incluyendo si cabe aún más acusadamente a Galicia, y aún restringiendo a esas dos décadas la afirmación-, pese a la expansión y crecimiento económicos y avances en todos los órdenes sociales que experimenta, sigue mostrando una muy reducida capacidad crítica para la elección de sus patrones de ocio, que en el tan popular mundo de la música se dirigen -bien que favorecidos por la política cultural franquista- hacia los tipos señalados, reflejando así una pobreza cultural que define en gran medida a la población de la época. La nuestra no es una valoración aislada; como afirmaba el texto del III Plan de Desarrollo (1972-75):

«... una de las mayores lagunas culturales del pueblo español es su falta de formación musical, paradoja poco comprensible en un pueblo con una riquísima tradición de música popular»¹⁷⁴.

De manera que frente a un inestimable vivero musical, lleno de vitalidad estética y etnológica, coexiste paralelamente en esta época, a veces instalada en exactamente las mismas comunidades y personas, un creciente foco de producciones de mucho menor interés en todos los aspectos.

¹⁷⁴ VEGA MUÑOZ, María Dolores: “La música como factor de desarrollo cultural”. En: *Ritmo*, n. 452. Madrid, Imprenta Graphia, junio de 1975 [s.p.].

En síntesis, si en la canción política contemplamos a una Galicia que abraza su propia causa a través de una música común a toda la España disidente pero teñida de aspiración nacionalista, y si en la música celta ese encuentro consigo misma se produce en la esfera de la recuperación y nuevo tratamiento de las tradiciones, por el contrario en el espacio de la música rock se diría que Galicia huye de su identidad, reniega de toda afirmación étnica y sus signos distintivos apenas aparecen en el discurso musical, como no sea en los términos habituales de irreverencia y provocación que caracterizan a este estilo. Con esa última fase se completa un ciclo de extrema fertilidad evolutiva, que testimonialmente se podría decir que arranca para la historia reciente en la era de la Sección Femenina de Falange y su servicio al régimen franquista a través del uso partidista del folklore, y concluye con el movimiento punk de Siniestro Total triunfalmente instalado en Vigo, pasando por fases intermedias relativamente ajenas – cuando existentes- a los saltos cualitativos principales.

Capítulo I

El contexto: Galicia en la periferia de España y occidente durante la transición a la democracia

1.1 Primera aproximación: materialidad y etiología en la transición española a la democracia. El contexto global, el nacional y el local

Antes de sumergirnos en la primera aproximación al complejo de circunstancias que rodea a la transición española y a su particular trayectoria en Galicia, procede un breve acercamiento al contexto global de estas décadas puesto que con aquélla coinciden a escala internacional hechos y procesos históricos de entidad, dado que nos hallamos en un momento del pasado reciente caracterizado por la acumulación de acontecimientos significativos -cuando no causantes de auténtica conmoción- que derivó de la intensa efervescencia sociopolítica del momento y su correspondiente resonancia mediática en todo el planeta.

1.1.1 El contexto global

Los años 60, 70 y 80 fueron un tiempo muy dinámico en todo occidente, no sólo por las llamativas novedades tecnológicas que transformaron la vida pública y privada de millones de ciudadanos, sino también por el desarrollo y nueva percepción de distintos terrenos creativos y expresivos de las artes y las letras, por el advenimiento de la era contracultural y por la sucesión concatenada de diversos hechos que sacudieron a la opinión pública mundial, con el telón de fondo de la guerra fría y la escisión geopolítica del mundo en los dos bloques antagónicos creados por las superpotencias y sus aliados. Como decía el economista Kenneth Boulding en 1966:

«El mundo de hoy es tan distinto de aquel en que nací, como lo era éste del de Julio César. Yo nací aproximadamente en el punto medio de la historia humana hasta la fecha. Han pasado casi tantas cosas desde que nací como habían ocurrido antes»¹⁷⁵.

¹⁷⁵ BOULDING, Kenneth: “The prospects of economic abundance”. En: ROSLANSKY, John D. (ed.): *The Control of Environment: A Discussion at the Nobel Conference*. Amsterdam, North-Holland

Por otra parte las sucesivas oleadas del proceso de industrialización desembocaron definitivamente en un paisaje cada vez más urbano y alejado de la naturaleza, desapareciendo o disminuyendo considerablemente modos de vida, ciclos anuales y oficios que habían caracterizado a la civilización occidental durante largos siglos y que ahora sólo iban a sobrevivir en comunidades periféricas y arcaicas. De hecho para Eric Hobsbawm, en su monumental *Historia del siglo XX*, el cambio más importante de esta centuria en todo occidente fue la “muerte del campesinado”¹⁷⁶, que habría afectado de manera especial a unos territorios tan apegados a la tradición rural y agrícola como muchos de los que integraban España aún en la década de los 70 y todavía más en la remota y olvidada Galicia.

Hubo acontecimientos concretos que marcaron singularmente la historia de estas décadas, como los asesinatos de John F. Kennedy en 1963 y de Luther King en 1968, o la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en México en 1968 -una masacre que estremeció al mundo- entre otros. En un orden paralelo de hechos fue muy importante la guerra de Vietnam, en la que los Estados Unidos de América comprometieron gravemente la credibilidad de su política exterior al apostar por una contienda desigual con la decidida oposición de gran parte de la opinión pública mundial¹⁷⁷. Le sucedió en el país americano el escándalo Watergate.

Otros eventos notorios de estas décadas fueron los derivados del eterno conflicto árabe-israelita y, en la España del último aliento de Franco, la Marcha Verde marroquí y la cesión del Sahara¹⁷⁸. Asimismo cabe mencionar la lucha y subida al poder del sindicato Solidaridad en Polonia y su líder Lech Walesa, con apoyo directo del Vaticano desde mediados de la década de los 70. Coetáneamente se produjo una escalada en la

Publishing Company, 1967, p. 39-57 (citado por TOFFLER, Alvin: *El 'shock' del futuro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1971, p. 26). Boulding abundaba en la misma hipótesis en su libro *The meaning of the 20th century*. Nueva York, Harper and Row, 1964.

¹⁷⁶ HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1998, p. 292-296.

¹⁷⁷ La cobertura del conflicto realizada por los medios de comunicación permitió la denuncia de los frecuentes abusos de los derechos humanos y la brutalidad sobre la población civil por parte de los contendientes, alimentando la creciente aversión de la opinión pública internacional hacia la intervención norteamericana en particular. La oposición a esta guerra se convirtió en un punto de encuentro de la contracultura de los años 60, derivando en varias producciones musicales directamente centradas en la cuestión.

¹⁷⁸ A veces se describen como contradictorias la facilidad con la que España se desprendió entonces de un territorio bajo su soberanía (desde 1934) y la persistencia posterior en impedir ningún tipo de secesión de las restantes regiones/comunidades históricas. Sucede exactamente al final de la vida de Franco.

intensidad y acciones armadas del conflicto de Irlanda del Norte ¹⁷⁹ y se avanzó hacia la desmembración definitiva del bloque soviético, una de cuyas más célebres y emblemáticas consecuencias sería la caída del muro de Berlín. En otros continentes destacan los casos del Chile de Salvador Allende y la Nicaragua del Frente Sandinista, con la sombra del precedente cubano y su poderoso aliado soviético como amenaza siempre en ciernes sobre occidente, y la de los servicios secretos del gobierno estadounidense como enemiga directa de toda tentativa revolucionaria. También sobresale en el paso de los años 70 a los 80 la dictadura militar argentina (1976-1983), tristemente célebre por las altas cifras de desaparecidos por real o supuesta disidencia hacia el régimen.

Igualmente procede nombrar los ecos que en el mundo entero y también en España tenían, por distintas razones, los casos de los disidentes soviéticos Andrei Sajarov y Alexander Solzhenitsyn y su célebre *Archipiélago Gulag*, pero también, y como contrapeso, las figuras y trayectorias de Ernesto “Che” Guevara, Fidel Castro, Mao Tse Tung, Gandhi, Víctor Jara y otros líderes de la disidencia política o directamente de la revolución socialista, algunos de los cuales se erigieron en símbolos emblemáticos altamente respetados y significativos para la España contestataria de entonces.

Una especial resonancia como referente inmediatamente anterior a la transición española obtuvo el relevante giro histórico bautizado como Revolución de los Claveles en Portugal (*Revolução dos caraveis* o *Revolução dos Cravos*), en el que incluso una emblemática canción de José Afonso-“Grândola, Vila Morena”- se empleó a modo de contraseña. Ante el precedente del final de la dictadura en el país vecino, el cerco sobre el régimen español empezó a estrecharse con carácter irreversible. La revolución lusa significó un punto de apoyo crucial para los grupos promotores de la transición a la democracia, además de haber tenido lugar muy cerca de Galicia ¹⁸⁰.

¹⁷⁹ En el trienio 1970-1972 vivió una expansión límite de la violencia, llegando a su cénit en 1972, año en que murieron 479 personas. La virulencia del conflicto sobrepasó en muchas ocasiones las fronteras de Irlanda del Norte, extendiéndose hacia la República de Irlanda y el Reino Unido. En España fue todo un referente –enfocado muy distintamente según la óptica- por las posibles analogías con el separatismo vasco. En Galicia, sin embargo, las circunstancias nunca adquirieron los tintes dramáticos que alcanzaron en estas regiones de Europa.

¹⁸⁰ El 25 de abril de 1974 en Portugal se produjo con éxito un alzamiento militar para provocar el fin de la dictadura del *Estado Novo* surgido en 1933 y dar origen a una república presidencialista democrática. El ocaso del régimen salazarista convirtió a Portugal en un estado de derecho democrático, y también permitió que las últimas colonias portuguesas lograran su independencia tras una larga guerra colonial

Es necesario detenerse en algunas fechas de este panorama. Un relieve especial posee en concreto el año de 1968, un tiempo talismán para la contracultura que siguió al *summer of love* de 1967. Es además el momento en que se va a ir consolidando el fértil encuentro entre las corrientes renacentistas de la tradición y el rock, rubricado algo antes para los anales de la historia por la actuación de Bob Dylan en el festival de Newport en 1965. Centrándonos en 1968, el 4 de abril murió asesinado Martin Luther King y el 6 de junio el senador Robert F. Kennedy, este último en campaña hacia la presidencia de los Estados Unidos de América. Es el año de la legendaria “primavera de Praga”, cuando Alexander Dubcek estuvo cerca de resquebrajar la tiranía soviética en Checoslovaquia, pero los tanques rusos terminaron por aplastar la rebelión el 20 de agosto. El 4 de mayo los estudiantes parisinos de la Sorbona se habían declarado en huelga; pronto se les unieron los catedráticos y los obreros, comenzando así el famoso “mayo del 68”. La muerte del carismático Luther King, la “primavera de Praga” y los sucesos de París, además de los acontecimientos ya citados más arriba, en el marco de la guerra del Vietnam y a la eterna sombra de la escalada armamentística que caracterizó a la guerra fría, hacen de 1968 un capítulo especial en la historia reciente, un verdadero punto de inflexión. Las repercusiones de la disidencia juvenil fueron múltiples: revueltas y manifestaciones, inestabilidad social, tensión generacional, auge de la cultura hippie y una música que emergía como portavoz y acicate de todos estos comprometidos movimientos, germinando a finales de la década los primeros y muy significativos macrofestivales en América e Inglaterra. Los precedentes anteriores -el twist, el mensaje protocontestatario de algunos cantantes y grupos musicales y determinados *happening*- iban a quedar como ingenuas formas de entretenimiento ante la magnitud de esta oleada.

La pregunta ¿por qué 1968? es inevitable, las fechas importantes de la historia rara vez son azarosas: en este año, además de los sucesos señalados, los nacidos tras la segunda guerra mundial tenían suficiente edad, formación (merced a un acceso extensivo a la universidad) y disponibilidad económica y de tiempo (gracias a la bonanza material del momento) para el asalto al mundo que habían creado sus

contra la metrópoli. La situación de Portugal y la vecina España tenían muchas diferencias pero también similitudes en el momento de iniciarse las respectivas transiciones a la democracia. La caída del régimen portugués provocó una tremenda inquietud en el franquismo, con manifestaciones multitudinarias a favor de la revolución, la persecución de la policía política o el entusiasmo por los militares rebeldes, dado que el ejemplo luso resultaba muy provocativo.

progenitores, si bien el ataque nunca fue premeditado ni bien organizado, careciendo además de opciones reales de lucha objetiva, causas más que suficientes para su fracaso a largo plazo. Por otra parte la tirantez de la guerra fría y la virulencia de las guerras activas, el acceso a una formación que devenía una capacidad crítica mayor y permitía el acceso a una información muy amplia sobre la desigualdad en el mundo y sus causas, así como las muertes mencionadas de jóvenes y líderes carismáticos provocaron, pasada la mitad de los años 60, un ambiente reactivo en el que cualquier chispa podía resultar incendiaria, resultando 1968 el momento de estallido de muchos de estos potenciales acumulados. Tampoco eran universales las metas que se pretendían, salvo algunas consignas genéricas que no por loables dejaban de ser demasiado ambiguas y difíciles de aplicar. La fortaleza del sistema establecido en realidad no quedó siquiera mermada tras la avalancha contracultural, salvo en la obligación de cambiar de imagen exterior en varias facetas, lo que haría sin demasiados problemas en las siguientes décadas, manteniendo así un férreo control de sus intereses.

De modo que como revolución social anti-sistema que aspira a cambios definitivos en el orden geopolítico mundial, los ismos juveniles de los años 60 constituyeron un palmario fracaso. Sin embargo en el terreno del pensamiento, las actitudes creativas o la nueva música, los logros fueron más que notables, inspirando un canon vital amparado por la aureola de heroísmo romántico que iba a caracterizar desde entonces el recuerdo y recuperación de “la prodigiosa década de los 60”, y que triunfó largamente como tendencia estética y fenómeno sociológico. En este espacio *la canción* descolló en todos los aspectos, convirtiéndose en el género musical por excelencia y el medio expresivo más universalmente popular en el mundo entero, alcanzando ramificaciones muy variadas pero que respondían al sustrato fundamental del cantante de formación no académica secundado por un grupo reducido de instrumentos generalmente electrónicos y un aliento de espontaneidad e improvisación. Es incalculable la cantidad de *canciones* que se habrán compuesto, interpretado y grabado en la segunda mitad del siglo XX, pero resultaría muy difícil hallar un parangón musical en cualquier otra época de la historia de la música.

En resumen, aunque con un alcance reducido al símbolo más que a la praxis material, 1968 fue el año del primer alzamiento en firme de la juventud contra los dos grandes y enfrentados sistemas que gobernaban el mundo: el capitalista occidental -en el mayo

parisino- y el socialista soviético -en la “primavera de Praga”. España contribuyó modestamente al levantamiento internacional: como botones de muestra se puede mencionar que en 1968 el diario *Madrid* era cerrado por orden gubernativa por dos meses, prorrogándose la sentencia por dos meses más, y que las universidades de Madrid y Valencia fueron asimismo cerradas por la actitud combativa de los estudiantes, entre otros hechos que resultan menores comparativamente pero que hay que juzgar en el seno de un contexto que no permitía mucho más. En Galicia sobresale la “primavera compostelana”, como se bautizó a la protesta estudiantil universitaria iniciada en Santiago en abril de 1968.

1.1.2 El contexto nacional y el local: la transición española a la democracia

Entre los diversos factores que cabe considerar en el tratamiento de un proceso social e histórico tan denso como el de la transición española, el concerniente a la esfera política resulta el más inmediato ¹⁸¹. Incrustada en el último cuarto de un tiempo tan singular como fue el siglo XX y en el devenir de una nación de tan larga y compleja historia como la española, Juan Pablo Fusi distinguía la fase de la transición y años siguientes como una de las tres grandes eras de la cultura española de esta centuria: la primera abarcó desde 1900 a 1936 y se habría caracterizado por una asombrosa vitalidad, sobre todo entre 1900 y 1914. La segunda ocupó los años de la dictadura (1939-75), cuando la cultura se convirtió en una forma de oposición al régimen. Por último queda la fase de 1975 a 2000, surgida del tránsito a la democracia y muy influenciada por el impacto de las nuevas tecnologías ¹⁸². En otra colaboración de interés Baltasar Porcel condensaba en tres grandes acontecimientos la década de los 70 en el mundo:

«Han acabado 1979 y la década de los setenta con cambios profundos en la estructura política, económica e ideológica del mundo. Cambios iniciados ya con el decenio: de las secuelas de mayo del 68 nació una firme corriente

¹⁸¹ Para una secuencia detallada de los pasos seguidos en el marco legislativo de la transición remitimos a la Tabla Cronológica de la Transición que figura en la sección de Apéndices. Por otra parte la importante cuestión de los límites cronológicos de esta etapa ya se ha abordado en el Planteamiento.

¹⁸² FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de historia, 1999, p. 12.

crítica hacia el marxismo y la Unión Soviética, en 1970 comienza la retirada de tropas americanas del Vietnam, en 1973 estalla la primera gran subida del petróleo»¹⁸³.

Álvaro Soto, un especialista en la época del cambio, comienza su principal trabajo monográfico sobre la transición estableciendo un arco temporal de referencia más amplio al sostener que en la historia contemporánea de España tres sucesos sobresalen con personalidad propia y constituyen un objeto de especial atención por parte de los historiadores. Se trata de la guerra de la independencia y la revolución liberal (1808-1814), la guerra civil (1936-1939) y la transición a la democracia (1975-1982). Los tres habrían influido de forma decisiva en el devenir histórico de España y supondrían momentos culminantes que marcaron durante largas etapas la mentalidad de los ciudadanos y la dinámica del sistema político¹⁸⁴.

En cuanto al proceso de la transición española, y al hilo de estas valoraciones tan significativas, se puede comenzar suscribiendo que nos hallamos ante un momento crucial en la historia de España. Fue precedido por una larga etapa que, a su vez, es hija directa de la guerra civil de 1936-39 y de las particulares circunstancias que la provocaron, en cuyo marco primordialista se inscribe; se trata de la dictadura del general Franco, que se prolongó durante más de 35 años, al final de los cuales las condiciones socioculturales, la situación geopolítica a escala internacional y la reactividad generacional hacia el régimen alcanzaron un punto de saturación que demandaba imperiosamente un giro histórico convincente hacia un orden social menos represivo y paternalista, y más abierto, participativo y descentralizado. En el terreno que suele denominarse “cultural” y en concreto en el ámbito de la música, las derivaciones del transcurso del proceso de cambio político fueron notables, siendo preciso constatar que en modo alguno se trata de una relación causa-consecuencia unidireccional, sino que más bien se debería hablar de un denso y trabado conjunto de acciones de recíproca influencia. Hay que insistir en que, con toda probabilidad, la transición española a la democracia devino un paso inevitable, dado el contexto global, la trayectoria histórica y el crecimiento económico de España tras la guerra civil. Al igual que en Alemania,

¹⁸³ PORCEL, Baltasar: “De los setenta a los ochenta”. En: LVG, 9 de enero de 1980, p. 3.

¹⁸⁴ SOTO CARMONA, Álvaro: *La transición a la democracia ...*, p. 7. Este volumen constituye un resumen útil del conjunto de la transición en España.

Portugal, Grecia, Italia e incluso muchos países del Este de Europa, el mundo occidental se encaminó resueltamente hacia los regímenes democráticos tras la segunda guerra mundial. En España a esta inflexión histórica se la podría bautizar como la “crónica de un cambio anunciado” -considerando que la transición era una aspiración irrenunciable y hubiera sucedido siempre, mejor o peor, pero en todos los casos. Con ello no se pretende obviar el papel decisivo jugado por las individualidades, en concreto por las integradas en el estamento político que gestionó los pasos clave de la transición, pero pese a lo mucho que han sido (auto)magnificadas, probablemente se subordinan a lo que puede considerarse un fenómeno de más amplio aliento que incumbe al mundo desarrollado tras la segunda gran guerra, cuando los regímenes totalitarios empezaron a mostrarse como un problema incómodo -por la rigidez de sus estructuras arancelarias y mercados productivos- para la expansión de determinadas políticas comerciales preglobalizadoras que partían de las naciones económicamente más poderosas del mundo.

En conjunto, y de acuerdo con la mayor parte de los especialistas en la materia, desde antes del inicio de la transición España demandaba sin paliativos y mayoritariamente un cambio cualitativo sensible en la estructura de los órganos del poder y sistema de gobierno, así como en el papel de la ciudadanía, en relación a que esta última debía pasar a ocupar una posición más activa en la sociedad, tanto institucionalmente como a escala popular. En la última fase del franquismo la tensión generacional era cada vez más evidente, de modo que reconociendo la gestión de las élites citadas y las fuertes corrientes de influencia democratizadora y apoyo al cambio que llegaban desde el exterior, se puede afirmar que *la transición española es un proceso que concluye y sublima la etapa franquista*, estando ésta en la base del entramado ideológico y simbólico de la España que construyó aquélla, y existiendo un notable paralelismo entre la consecución formal del modelo democrático y la actividad sociocultural en la que se insertan las transformaciones de la música del momento.

Después de noviembre de 1975 los aspirantes a la continuidad pronto comprobaron que cualquier intento de mantener un régimen autoritario hubiera representado unas altas cotas de enfrentamiento interno, aislamiento internacional y conciencia de ilegitimidad para muchos españoles. Por otra parte la transición era política y económicamente factible pese a las importantes dificultades que presentaba, y sus

principales actores alcanzaron el margen de poder necesario para efectuarla en muy poco tiempo. A escala internacional lo cierto es que España en los años 70, pese al deshielo y la etapa del desarrollismo, seguía ostentando el cartel de país “exótico” en Europa:

«... by the 1970s, even if Spain was now economically more developed, it was still officially promoted as ‘different’, as Europe’s exotic other and thus still widely perceived as being at the margins of modernity»¹⁸⁵.

Sin embargo el respaldo exterior fue casi unánime desde el principio, contribuyendo a que la transición española quedara registrada como un logro exitoso y hasta modélico por muchos cronistas. Puede que la aprobación internacional se manifestara de diversas formas; por ejemplo, Fusi recela de la absoluta imparcialidad de la concesión del premio Nobel a Aleixandre:

«Cuando en 1977 se concedió el Premio Nobel de Literatura al poeta Vicente Aleixandre, pareció obvio que se quiso premiar no sólo los méritos innegables del escritor, sino además el hecho mismo de que la cultura española -como ejemplificaba el caso de Aleixandre, que supo sobrevivir con enorme dignidad en su exilio interior- hubiera terminado por triunfar sobre el franquismo»¹⁸⁶.

Un recelo similar aflora en ocasiones a propósito de la conocida creación *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977), que se alzó en 1983 con el primer Oscar concedido por la academia americana a una película española:

«De ese modo se reconoce internacionalmente el proceso democratizador español y se hace, de forma sintomática, a través de un formato sociológico, la “tercera vía”, que en más de un aspecto anticipó premonitoriamente el pactismo sobre el que se asentaría el consenso de nuestra transición política»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ “Introduction” [Part I]. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York, Arnold, 2000, p. 15.

¹⁸⁶ FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España ...*, p. 149.

¹⁸⁷ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “El cine español y la transición”. En: MONLEÓN, José B. (ed.): *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, p. 86-87.

A grandes trazos se puede afirmar que muy intenso fue el cambio sociocultural de los años 60, que transformó la España de la autarquía y un férreo nacionalcatolicismo en un conglomerado de grupos socialmente divergentes pero en el que empezaban a emerger con claridad posturas y acciones secularizadas y concordantes con la evolución del resto de occidente en aquellos momentos. Para Cardesín en la década de los 70 se pasó “de la España cañí al american way of life”:

«... la década de 1960 marca un antes y un después dentro de ese proceso de cambios acelerados que vinieron a remodelar la vida cotidiana de gallegos y españoles. Cambios en la familia, el hogar y la ciudad, la expansión del automóvil como dueño y señor de las calles, el desarrollo de nuevos hábitos de consumo, ocio y sociabilidad, un panorama mediático centrado en torno al novedoso fenómeno de la televisión y, con décadas de retraso respecto a otros países vecinos, la construcción de las bases de un sistema educativo y sanitario accesible al común de los ciudadanos»¹⁸⁸.

Los años de más interés del período estudiado, además de aquellos que los precedieron, pueden haber sido los del primer momento de la transición, entre 1975 y 1978, cuando la velocidad de los cambios y la incertidumbre del futuro hacían que se sucedieran rápidamente circunstancias y eventos muy expresivos y de gran impacto, por la novedad en sí y por el mensaje que portaban. Es la fase de ebullición endógena de la larga lucha contra el franquismo, y a la vez de abierta oposición al proceso desde las filas agónicas de los sectores partidarios del inmovilismo.

Entrando en un análisis más detallado, son varias las características importantes de la transición a reseñar. En primer lugar hay que constatar que tuvo el carácter de revolución liberal burguesa sin enfrentamiento armado, la que varias veces había sido abortada en la historia de España. Fue también la culminación del proceso de secularización de la sociedad española –un paso decisivo en la configuración de la nueva materialidad cultural que emerge a partir de los años del desarrollismo y que culmina durante la transición. Por otra parte el cambio se ejecutó a una gran velocidad, como subrayan Carr y Fusi:

¹⁸⁸ CARDESÍN DÍAZ, José María: “La sociedad gallega en el franquismo” ..., p. 315.

«Hay algo que es peculiar de España, ciertamente: la celeridad y la brusquedad del salto a la modernidad después de cuarenta años de conservadurismo oficial, católico, tradicional; el sobresalto cultural del súbito fin del “atraso”, ese rezagamiento social y cultural que ha obsesionado durante tantos años a los pensadores españoles»¹⁸⁹.

Otros autores se han detenido en la rapidez de los cambios en este período en el contexto global de una civilización que se transformaba a gran velocidad, cuando la urgencia con que sobrevinieron algunas novedades y supresión de viejos hábitos probablemente fue aún mayor en España que en otros países de occidente:

«The cultural pluralism of contemporary Spain owes much to the accelerated change of the last two decades which has obliged Spaniards to live in different time frames at once: that is, to experience simultaneously what in the rest of Europe have been successive stages of development»¹⁹⁰.

Rosa Montero realzaba este factor por encima de cualquier otro en el tiempo de la transición: «The incredible speed of these changes is perhaps the most striking feature of modern Spain»¹⁹¹. En Imbert la valoración es análoga:

«Lo que caracteriza este período, que para mí empieza en julio de 1976 con la preparación de la reforma política y termina el 28 de octubre de 1982 con la victoria electoral de los socialistas, es: *una aceleración de la historia*, que en el espacio de dos años permite fundar un nuevo referente histórico ...»¹⁹².

La transición supuso asimismo el final definitivo de la autarquía y aislamiento de España al lograrse la integración en la ONU, CEE y otras entidades internacionales, así como el principio de la convergencia con Europa y su modelo social e institucional.

¹⁸⁹ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, p. 10.

¹⁹⁰ “Democracy and europeanization. Continuity and change 1975-1992” [Editor's Preface]. En: GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies. An introduction: the struggle for modernity*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 312.

¹⁹¹ MONTERO, Rosa: “Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change”. En: GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies ...*, p. 315.

¹⁹² IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio ...*, p. 18.

Esta aproximación al entorno democrático occidental significó asimismo la forja de una nueva imagen de lo español en el exterior, paliando los efectos de la secular leyenda negra sobre España que, aún así, pervive en muchos imaginarios colectivos.

Otro rasgo fundamental de la transición es que constituyó el trampolín de los nacionalismos periféricos, largamente reprimidos tras el atisbo de consolidación durante la segunda república. Ello pudo facilitar su extremismo a partir de la instauración de la democracia. El nuevo orden también estuvo sujeto a una fuerte presión proveniente tanto de la derecha reaccionaria y parte del ejército, como de la izquierda rupturista a la que la democracia se antojaba poco para sus aspiraciones, siempre con la sombra en ciernes del recuerdo de la guerra civil. De ambos extremos procedieron la aguda radicalización ideológica y los enfrentamientos violentos, que marcaron la mayor parte de la transición. El terrorismo se convirtió en la lacra más paralizante de estos años, alcanzando su punto álgido de violencia y acciones criminales justamente en los años de 1979 y 1980. En este clima enrarecido y regularmente salpicado de sangre los españoles –como señala Edles- fueron en su mayor parte “testigos” de los importantes cambios que acontecían, “no sin miedo o ansiedad”¹⁹³.

En lo que se refiere a traumas sociales heredados, la consecución del Estado democrático significó la superación (relativa) de la herida grabada a fuego y no cerrada de la guerra civil, si bien incluyó el perdón y olvido pactados de las responsabilidades por actos delictivos al amparo del poder durante la contienda y el mandato de Franco¹⁹⁴. Esta política no habría de impedir la permanencia de un enconado antagonismo latente que con frecuencia afloraba, tanto en el debate público como en la calle. A este respecto señala Talens:

«Es hoy moneda común proponer como modélica la forma en que la transición a la democracia se produjo en España. Según esa imagen,

¹⁹³ EDLES, Laura Desfor: “Rethinking democratic transition. A culturalist critique and the Spanish case”. En: *Theory and Society*, vol. 24, n. 3. Heidelberg, Springer, junio de 1995, p. 362.

¹⁹⁴ Colmeiro lo denomina “pacto de amnesia colectiva” (COLMEIRO, José: “Canciones con historia ...”, p. 40). Ruibal emplea el término “memoricidio” [GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo: “The need for a decaying past: an archaeology of oblivion in contemporary Galicia (NW Spain)”. En: *Home Cultures*, vol. 2, n. 2. Berg Publishers, julio de 2005, p. 142]. A la espinosa cuestión de la memoria histórica en la España posfranquista dedica Naharro-Calderón un vehemente artículo (NAHARRO-CALDERÓN, José María: “Los trenes de la memoria”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 6, n. 1. Abingdon, Routledge, marzo de 2005, p. 101-122).

cuidadosamente organizada y publicitada (desde los célebres vídeos de *La Transición española* de Victoria Prego hasta todo tipo de escritos institucionales), un cambio político y cultural de tal calibre se produjo sin traumas aparentes y sobre la base de un amplio consenso político y social. La sociedad española habría demostrado, así, una “madurez” poco común que ha servido de referente y ejemplo en muchos otros lugares. Sin embargo, como ha mostrado Sandrine Lefranc [¹⁹⁵], el tránsito de una situación conflictiva y autoritaria (como fue el caso de la Sudáfrica post-apartheid, del Chile post-Pinochet o de la Argentina post-Videla) a una democracia implica, como presupuesto, lo que Lefranc llama “una política del perdón”, esto es, una depuración de responsabilidades, una clarificación de los hechos y una voluntad ulterior de cerrar heridas mediante una amnistía. Raramente se consigue con amnesia o con la práctica institucional del olvido» ¹⁹⁶.

En estos años también se culminó, pese a la crisis del petróleo y diversos problemas internos, la etapa del desarrollismo, que supuso el acceso a una riqueza y disponibilidad de rentas considerable en comparación con años anteriores, y unas subsiguientes demanda y posibilidades de ocio igualmente notables. Fruto del crecimiento económico y de las aspiraciones expresivas de una gran parte de la población española, se concentra en este breve lapso de tan solo ocho años un espectacular dinamismo en las manifestaciones culturales que habían permanecido aletargadas durante el franquismo, muchas de las cuales se posicionan directamente en contra de la etapa precedente ¹⁹⁷, hasta el punto de que sea pertinente hablar de una verdadera *explosión creativa* para este momento.

En el contexto internacional cabe indicar que la transición estuvo muy condicionada por la crisis internacional del petróleo, que en España se vio recrudescida por el desgaste del proceso mismo de transición y elevado coste del arranque de las autonomías, así como por el atraso industrial que se arrastraba pese a la etapa de bonanza precedente. Sin embargo la apertura al exterior fue otra de las bases del cambio. Uno de los protagonistas por derecho propio de la transición, el entonces presidente Adolfo Suárez,

¹⁹⁵ LEFRANC, Sandrine: *Políticas del perdón*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

¹⁹⁶ TALENS, Jenaro: “El futuro ya está aquí” [Prólogo]. En: TANGO, Cristina: *La transición y su doble ...*, p. 11.

¹⁹⁷ Por este motivo todo lo relativo al folklore conocerá una fase de rechazo y olvido deliberados.

escribía años más tarde a propósito de la integración de España en el contexto internacional:

«A partir de 1977, España establece relaciones diplomáticas plenas con todos los países del Este (Unión Soviética, Hungría, Checoslovaquia, Rumania, Polonia, Yugoslavia, Bulgaria) y con México; se convierte en miembro de pleno derecho en el Consejo de Europa y solicita de la Comunidad Europea que se inicien las negociaciones para su plena integración en la misma. La CEE acepta la solicitud»¹⁹⁸.

La fortaleza de los sindicatos y la proliferación de huelgas constituyeron un lastre a tener en cuenta. Asimismo estos años coinciden con la consolidación de la oleada definitiva de industrialización del mundo occidental y consiguiente éxodo rural; como señalábamos más arriba el campesinado “muere” en Europa en el siglo XX (Hobsbawm), algo más tarde pero no menos intensamente en España/Galicia. Con este transvase demográfico y cultural desaparece paulatinamente un universo lleno de tradiciones e interés, aunque pervivirá en formas regeneradas. Estos procesos convergen también con una época de grandes y constantes novedades tecnológicas. Particularmente nos interesan las relativas a los medios de comunicación y a las posibilidades de tratamiento en estudio de la música, que fueron espectaculares. Por ende recorre todo el espacio occidental coetáneamente una intensa oleada de búsqueda de las raíces -conocida como *revival*-, con amplias consecuencias para la música popular. Se pueden sumar a todo esto diversos ismos sociológicos que se inscriben en el legado de la segunda guerra mundial y el desfase generacional que acarreó, del que derivan el pop, el rock y el contexto contracultural en que suelen inscribirse.

De este modo nos adentramos momentáneamente en el terreno musical. Tanto por la influencia foránea como por propia estructura evolutiva interna española/gallega, la música popular alcanza en estos años unos niveles de variedad, renovación y relevancia social impensables anteriormente. El conjunto, en efecto, es la reunión crítica de factores endógenos y exógenos en una encrucijada múltiple y dinámica donde se entremezclan la herencia y la novedad, lo local y lo global. En el contexto de Galicia es

¹⁹⁸ SUÁREZ, Adolfo: “Consideraciones sobre la transición española”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41 ..., p. 20.

de subrayar su índice de participación y convergencia basal en todas estas novedades, pero con importantes matices diferenciales. Para empezar la región gallega mostraba en los años 70 todavía un apreciable atraso económico y de cultura formativa, que se tradujo –entre otras consecuencias- en la debilidad y desunión de las que adoleció la revitalización del ideario nacionalista: en efecto, el proceso de reestructuración y relanzamiento del galleguismo como doctrina pública devino un proceso muy restringido en cuanto a respaldo poblacional, aunque de singular expresividad y pujanza, pese a sus errores y carencias, divergencias internas y limitaciones ¹⁹⁹. También conviene anticipar la atención que merece la existencia de un importante patrimonio folklórico -también musical- que los gallegos habían acumulado durante siglos merced al citado atraso y aislamiento y a la aplastante superioridad demográfica de su campesinado.

Un capítulo muy importante en el acercamiento a la naturaleza finalmente exitosa de la transición es el tocante a su etiología. Aquí hallamos una serie de razones de interés compartido: para empezar se detecta en las fuentes primarias de aquellos años un apreciable hartazgo y consecuente deseo de cambio respecto del cada vez más anacrónico régimen anterior, en buena medida derivado de los niveles de educación cívica y riqueza social que gracias a varias décadas de estabilidad –se reconozcan o no- iba alcanzando una parte de la población española, y que resultaron suficientes para descartar una situación de conflictividad extrema parecida a la del año 36 y para generar un canon vital y cultural secularizado incompatible con el espíritu del nacional-catolicismo precedente. A esto se añade el ejemplo de la mayoría de los países de Europa occidental, en aquellos años ya bien conocido por los viajes de muchos empresarios, emigrantes y turistas españoles. Mucho eco tuvo el reciente ejemplo de transición política en Portugal, país vecino que había vivido una igualmente larga dictadura coetánea de la española. Además se sumaban las exigencias de una modernización en los modos de producción e intercambio de las empresas españolas, para las cuales el semiautárquico y obsoleto modelo económico franquista suponía un freno decisivo.

¹⁹⁹ En relación a sus antecedentes, para un acercamiento al espectro político galleguista durante la segunda república es recomendable la lectura de la monografía de BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: “El Partido Galleguista y poco más: organización e ideologías del nacionalismo gallego en la II República”. En: BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo; MÁIZ, Ramón (eds.): *Los Nacionalismos en la España de la II República*. Madrid, Siglo XXI, 1990, p. 127-170.

Soto profundiza en la causalidad sociológica del momento para afirmar que un cambio endógeno de envergadura en la estructuración social fue el del crecimiento porcentual de la clase media española, que en 1979 pasaría a ocupar cerca del 50% del total de la población nacional, superando a las tradicionalmente mayoritarias clases bajas del país²⁰⁰. Longhurst coincide con la hipótesis, que denomina “mesocratización de la población”²⁰¹ en tanto que rasgo distintivo de los años del desarrollismo. Este factor fue de inmensa relevancia en el quehacer cultural, y una baza decisiva para comprender los cambios que la transición trajo aparejados, ya que esa clase media gozó de una disponibilidad para el ocio muy superior a la de generaciones anteriores: compró discos, asistió a conciertos, leyó revistas, viajó, estudió en la universidad (e idiomas, muy importante), y en su seno –especialmente entre sus miembros más jóvenes- se despertó inevitablemente el interés por formas de expresión musical muy parecidas a las que ya acaparaban la atención de los ingleses, centroeuropeos o americanos de la misma edad. Sin tener en cuenta el auge de la clase media española desde los años sesenta en adelante no se puede entender ni el proceso de transición política ni los cambios en el gusto popular y formas de diversión relacionadas de la misma época.

Payne retrataba en estos términos los primeros años 70, cuando el franquismo se encaminaba hacia su ocaso definitivo y la sociedad española hallaba nuevas y prometedoras formas de ocio y expresión:

«La ausencia de desempleo y el aumento constante y sin precedentes de los ingresos de casi todos los sectores sociales crearon la primera experiencia de consumismo masivo de la vida española. La posibilidad de una nueva sociedad orientada hacia el materialismo y el hedonismo, que nunca antes había estado ni por lo más remoto al alcance de la gran masa de la población, se convirtió de pronto en una realidad (...). Aunque se siguió practicando una censura estatal cada vez más atenuada, las influencias extranjeras penetraron en España a unos niveles hasta entonces inimaginables. El turismo de masas, combinado con la salida al extranjero y el retorno a casa de cientos de miles de españoles, expusieron a la mayor parte de la sociedad

²⁰⁰ El dato procede de SOTO CARMONA, Álvaro: *La transición a la democracia ...*, p. 134. Soto se basa en los análisis de especialistas como José Félix Tezanos y García San Miguel.

²⁰¹ LONGHURST, Alex: “Cultur and development. The impact of 1960s 'desarrollismo'“. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish cultural studies ...*, p. 20.

a estilos y ejemplos de vida completamente opuestos a la cultura tradicional y que a menudo resultaban mucho más atractivos»²⁰².

La tesis doctoral de Reig Cruaños también brinda algunos análisis sintéticos en profundidad sobre estos años a tener en cuenta. Por ejemplo:

«La transición a la democracia resume y supera, a la vez, todo ese complejo actitudinal heredado del franquismo y se convierte en el acto fundacional de una nueva configuración, una ordenación diferente de todos aquellos elementos y otros nuevos producidos en la lucha contra la dictadura.

En la transición confluyen tanto el cinismo cívico, condicionando la acción de los actores principales, como la nueva cultura política democrática -creación ex novo más que reedición de la cultura republicana- y los elementos de autoritarismo incorporados al acervo común por la larga noche de la dictadura. Y en un período breve pero intenso de socialización política extraordinaria-politización que sigue sin alcanzar a la mayoría se agitan y recombinan en un nuevo cóctel en el que el cinismo se reprocessa como “pasotismo”, la cultura democrática triunfa, pero se “deshistoriza”, renuncia a la dimensión histórica de su éxito para permitir la incorporación de la otra España, y ésta se presenta como adalid del “nuevo consenso”, versión democratizada del pragmatismo cínico»²⁰³.

Más adelante Reig condensa en una escisión dicotómica las irreconciliables fuerzas ideológicas que prevalecían en el momento de iniciar el tránsito:

«Hemos partido de la hipótesis de que la transición a la democracia en España es un proceso complejo por el cual se facilita la reunificación de la esfera pública, que bajo el franquismo sufría una escisión endémica, sobre fundamentos democráticos. La situación de partida -el estado inicial- a la hora de comenzar la transición, por lo que hace a la opinión pública, no es otra que una profunda disociación entre una opinión “socialmente” formada y la opinión política derivada del marco institucional y las dinámicas internas del régimen. Esta disociación inicial se corresponde con similares estados de división en los otros niveles de la esfera pública.

²⁰² PAYNE, Stanley: *El régimen de Franco 1.936-1.975*. Madrid, Alianza, 1987, p. 510-511.

²⁰³ REIG CRUAÑES, José: *Opinión pública y comunicación política ...*, p. 133-134.

Una escisión de la cultura política en dos subculturas que compiten por erigirse en la base de dos sistemas políticos irreconciliables, el autoritario y el democrático. La socialización política bajo el franquismo, articulada mediante la transmisión familiar, escolar y mediática (información y propaganda) y asegurada coactivamente mediante la represión, y la movilización/desmovilización, no logró unificar bajo una sola cultura política a los españoles»²⁰⁴.

El mundo del periodismo diario y del humor se sumó con distintas aportaciones y desde variables niveles de empatía al paso a la democracia. He aquí el testimonio de uno de los humoristas más populares del momento; se refiere al paso a la década de los 80:

«Disfrutar de la libertad de expresión ya no extrañaba a nadie. En la calle se respiraba libertad: llegaban los tiempos de la “movida”. Un bocado amargo para los retrógrados ...»²⁰⁵.

La opinión de Forges refleja intuitivamente el sentir en positivo de una parte sustancial de la sociedad española, porque lo cierto es que durante la transición el pueblo recuperó la calle, se adueñó anímica y físicamente de los espacios públicos y las instituciones aprendieron a escuchar su voz, aunque solo fuera por interés electoral, ya que las urnas se habían convertido en el escenario de la lucha por el poder. Esta democratización de los espacios sociales resultó fundamental para la celebración de conciertos, festivales, proclamaciones de todo orden y, en general, para la dinamización de la cultura española.

Continuando con el estudio de los rasgos más sobresalientes de la etapa estudiada, uno de los logros de la democracia más unánimemente saludado por la politología fue la consecución del Estado de las autonomías, de plena repercusión para la hasta entonces región gallega y que, como veremos, redundó en la gestación de una música específica al servicio de la ideología nacionalista. Los antecedentes históricos quizá encierren una parte sustantiva de la explicación del fenómeno: tras la guerra civil el período consiguiente estuvo marcado por la política de represión de las libertades cívicas y de toda posible tentativa descentralizadora, lo que acaso influyó decisivamente en la fuerza

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 801-802.

²⁰⁵ FRAGUAS, Antonio [Forges]: *Historia de aquí. 1978-1982. La constitución ... y la transición*. Madrid, Espejo de Tinta, 2007, p. 205.

incontenible que adquirió el nacionalismo periférico vinculado estrechamente a la izquierda y a ciertas formas expresivas de la cultura tras la muerte de Franco y aún antes de la misma. Este factor iba a poseer un considerable peso específico en el momento en que el Estado español acometió de forma definitiva e irreversible la revancha histórica de sus fracasos e incertidumbres históricas anteriores respecto del acceso a un régimen democrático estable. De ahí el fuerte tirón nacionalista de varias comunidades autónomas tras el franquismo, resorte dialéctico involuntariamente promovido por el propio régimen, que en su política de represión sistemática aplazó y mutiló unas aspiraciones que, una vez liberadas de golpe, se automultiplicaron con renovado vigor. El resultado sería la *quiebra de lo hispano* por la sinonimia ideológica que lo lastrará a partir de ese instante como icono de conservadurismo y extempórea falta de libertades. Richards lo describe como un reto tras la muerte de Franco: «The challenge facing Spaniards in the period after the death of General Franco was nothing less than the reinvention of Spain as a state and as a nation»²⁰⁶. Fusi coincide en apreciar esta redefinición de “España” derivada de la transición y acentúa la reacción autonomista tras el paso a la democracia y reinstauración de las libertades civiles, aunque en el conjunto de su obra los nacionalismos periféricos españoles poseían un vigor propio sólo soterrado por los años de la dictadura:

«El Estado de las autonomías conllevaba (...) una nueva visión de España. La urgencia de inventar una identidad nacional nueva falseó sin duda en más de un extremo la propia realidad histórica de España, como reiteradamente advirtió en artículos y libros (recogidos en un solo volumen en 1998 titulado *La España Real*) el filósofo Julián Marías. El españolismo franquista había, desde luego, desacreditado todo nacionalismo español (...). En suma, desde 1975 hizo crisis la idea misma de España como nación, en beneficio de la idea de España como Estado. España se disolvía en beneficio de las identidades separadas de Cataluña, Euskadi, Galicia y el resto de las Comunidades Autónomas»²⁰⁷.

Carr y Fusi resaltan el ardor político antifranquista que el régimen propició:

²⁰⁶ RICHARDS, Michael: “Collective memory, the nation-state and post-Franco society”. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies ...*, p. 38.

²⁰⁷ FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España ...*, p. 181-182.

«El proceso de politización dentro de una subcultura marxista alcanzó extremos insólitos, exacerbado por la represión y exagerado después por la súbita “liberación” de 1975. No es extraño que la canción catalana de protesta política alcanzara una amplia acogida»²⁰⁸.

Para Pérez Díaz el franquismo agotó las señas de identidad de lo hispano con sus anacrónicas pretensiones imperialistas:

«La lectura grandilocuente y superficial que el franquismo hizo de la historia de España, asoció a España con un imperio, una unidad católica, y un estado unitario y autoritario. La posición hegemónica de España en Europa, sin embargo, se había perdido hacía ya demasiado tiempo; por lo menos, tres siglos. Los delirios de grandeza de un nuevo imperio se desvanecieron con la derrota del nazismo y del fascismo en la guerra mundial. Los sueños de un liderazgo moral y cultural en Hispanoamérica quedaron en retórica. Y la pretensión de una unidad católica acabó siendo arrinconada discretamente por la propia iglesia. El franquismo agotó, así, el filón de tópicos y emociones nacionalistas para bastantes años. Contaminó la idea de España por su asociación con las ideas de un imperialismo grandilocuente vacío, una catolicidad forzada, y un unitarismo centralizador y autoritario. El efecto de todo ello fue inhibir a los españoles, no sólo de izquierda, sino también de centro y de derecha, de afirmar sus sentimientos nacionales durante los primeros años de la transición. Muchos de ellos se sintieron incómodos con el propio término de España, lo eludieron sistemáticamente, y, en medio de la grave epidemia de estatolatría que se difundió por el país durante aquellos años, lo sustituyeron por el de ‘estado español’. La disposición de la clase política central a ceder ante las reivindicaciones nacionalistas tuvo, sin embargo, dos límites importantes: la sospecha de que la intención última de los nacionalistas era reducir el gobierno central a su mínima expresión, y, sobre todo, el temor a la reacción del ejército, y a su voluntad y su capacidad de intervención, por causa del problema nacionalista»²⁰⁹.

No faltan opiniones contrarias a la teoría del extremismo nacionalista como reacción histórico-pendular, como las de Prada y de Juana, partiendo de la conocida tesis del

²⁰⁸ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia* ..., p. 128.

²⁰⁹ PÉREZ DÍAZ, Víctor: *La primacía de la sociedad civil* ..., p. 229-230.

mismo Fusi, según la cual los nacionalismos periféricos españoles no fueron la respuesta de las regiones ante el centralismo del Estado sino el resultado de largos procesos de consolidación, vertebración e integración de la propia identidad regional, constituyendo una realidad más o menos duradera en la vida política española fuese cual fuese la naturaleza (centralista, federal, autonómica o provincial) del Estado español ²¹⁰. Según Fusi:

«Sobre todo, en 1978 se había vivido una ilusión autonómica: la creencia de que la aprobación de las autonomías pondría fin al problema de los nacionalismos (y al terrorismo de ETA). Eso no fue así. Más todavía, se diría que no podía ser así. Por una razón: porque la naturaleza de los nacionalismos catalán y vasco era ajena a la estructura del Estado (...). Los nacionalismos catalán, vasco y también el gallego, no fueron “invenciones” de la política, sino realidades históricas resultado de largos procesos de consolidación y vertebración de la propia personalidad o identidad cultural diferenciada» ²¹¹.

Sin embargo en su anterior y conocida colaboración con Raymond Carr, Fusi sostiene que Franco llevó a cabo una cruzada contra el separatismo, calificando de “descontento regional” a las consecuencias que tuvieron lugar:

«Imponer la unidad, la unidad ante todo, había sido el consejo del líder tradicionalista Víctor Pradera a los militares que se levantaron el 18 de julio. Franco concibió su misión como la destrucción del “separatismo” alimentado por la República. Suprimió los regímenes autonómicos concedidos por aquélla a Cataluña y al País Vasco, prohibió el uso del catalán y del vasco en las escuelas, persiguió el nacionalismo cultural de ambas regiones -a excepción del inofensivo folklore- y centralizó

²¹⁰ JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: “Historia e identidad en Galicia” [Capítulo Preliminar]. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia ...*, p. 23. Es posible que en parte fuera así, la insistencia centralista contemporánea de la corona española –y especialmente de su epígono, el general Franco- probablemente no hizo sino reprimir, para que después brotasen con ímpetu imparable, tales nacionalismos periféricos. En otros países de Europa occidental, de tamaño y diversidad estimables, las reivindicaciones identitarias regionales no han llegado normalmente al grado de crispación y virulencia que con asiduidad se alcanzaron en la España democrática.

²¹¹ FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España: la evolución de la identidad nacional*. Madrid, Temas de hoy, 2000, p. 275-276.

fuertemente la administración del Estado. Tenía una concepción rígidamente unitaria de España: “España, Una, Grande y Libre” fue el credo del régimen. Nunca llegó a ser grande ni libre y, hacia 1969, hasta la unidad de España parecía en entredicho. En las dos regiones más prósperas del país, la “paz de Franco” de la propaganda oficial empezaba a sonar como un eufemismo»²¹².

Justo Beramendi enfoca así la tensión entre el centralismo y la galleguidad tras la guerra civil y el consiguiente patrón etiológico que estamos señalando:

«A dictadura implica o retorno aparente a unha unicidade española sen fendas e, dende logo, o eclipse -pero non a desaparición- de calquera manifestación cultural, social ou política en sentido contrario. Isto ten unha consecuencia en certo modo paradoxal: o reforzamento da lexitimidade dos suxeitos histórico-políticos alternativos a España (Cataluña, Euskadi, Galicia) non só entre quen xa a proclamaban antes senón tamén en sectores políticos democráticos ou de esquerda pero de referente nacional español. Isto supón para Galicia entrar na reducida nómina de nacións ou nacionalidades amplamente recoñecidas pola oposición ó franquismo e, polo tanto, senta as bases para obter no posfranquismo un estatus, que non era tan sólido na preguerra»²¹³.

En un trabajo más reciente el mismo autor consideraba en firme la derivación hacia el extremismo periférico causada por el nacionalismo hispano auspiciado por el régimen de Franco:

«... o españolismo reaccionario e extremo desta ditadura e a longa convivencia no ostracismo das esquerdas españolas cos nacionalismos subestatais fixeron que as reivindicacións menos radicais dos segundos adquirisen unha lexitimidade sen precedentes para as primeiras. Por iso, no tardofranquismo, o exercicio do dereito de autodeterminación con saída federal e a instauración da democracia chegaron a ser case a mesma cousa

²¹² CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, p. 209.

²¹³ BERAMENDI, Justo: “Galicia e España nos séculos XIX e XX: unha articulación problemática”. En: FERNÁNDEZ SALGADO, Benigno: *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos* [Universidad de Oxford, 26-28 septiembre de 1994]. Oxford, Oxford Centre for Galician Studies, 1997, vol. 2, p. 46.

para unhas e outros. Neste aspecto, a presión da ditadura non fixo senón consolidar e intensificar a deriva cara ó autonomismo que se iniciara entre os demócratas españois durante o bienio 1934-1936»²¹⁴.

No hay duda de que la identificación entre franquismo y nacionalismo español fue, sin duda, un pesado obstáculo para aquellos sectores que, desde una posición razonablemente liberal, hubieran preferido un modelo con concesiones limitadas a la descentralización política y sin adentrarse en otro tipo de transferencias. En el caso de Galicia esto se tradujo en la asunción, por parte de algunas fuerzas de ámbito estatal, de gran parte de las reivindicaciones políticas y culturales del nacionalismo. Este paso fue significativo y refleja el giro ideológico de partidos posteriormente tan relevantes en la vida política española como el PSOE, que en su célebre Congreso de Suresnes en 1974 se posicionó a favor del reconocimiento del derecho de autodeterminación de las nacionalidades ibéricas, y otro tanto hizo el PCE un año más tarde.

En lo que se refiere al marco legal, la Constitución de 1978 sancionó definitivamente la instauración del sistema autonómico español y sus funciones y límites, en términos tachados en ocasiones de excesivamente ambiguos; asimismo arbitró distintas competencias y velocidades de aplicación para unas y otras comunidades autónomas:

«Los hechos o factores diferenciales son rasgos estructurales de algunas CCAA, de distinta naturaleza (competencias, instituciones, etc.), que derivan de la historia y han llegado hasta la Constitución y el Estatuto. Realmente, la diferencia principal de España respecto a Alemania, Austria e incluso Suiza consiste en que algunas CCAA -sólo algunas- tienen competencias especiales que no existen en aquellos federalismos, basados en la igualdad entre Ländler y Cantones. En efecto, el reconocimiento de los hechos o factores diferenciales por la Constitución y los Estatutos supone dar trascendencia jurídica a los caracteres específicos de algunas CCAA, que introducen diferencias en la igualdad de las competencias generales, típica del federalismo»²¹⁵.

²¹⁴ BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *A autonomía de Galicia ...*, p. 83.

²¹⁵ AJA, Eliseo: *El estado autonómico. Federalismo y hechos diferenciales*. Madrid, Alianza, 1999, p. 320.

Caro Baroja siempre fue muy escéptico hacia el Estado autonómico, sobre todo por las connotaciones “morales” que infundían los gobiernos periféricos a su vivencia política respecto de la administración central. En un incisivo artículo de 1982 sobre las emergentes autonomías y sus propensiones ideológicas afirmaba:

«Hoy en España estamos ante un problema político intrincado, que es el de cómo se pueden aplicar unas leyes autonómicas en “regiones históricas” conocidas, y que a la par resulten favorables a la marcha general del país.

Gran parte de los programas de tendencia autonomista se dan en la aceptación de que los que lo defienden viven en el centro moral “de un mundo circundante” y que el *mal* les viene siempre de algo alejado de ese centro: en este caso un *Centro* con mayúscula, responsable de todas las desdichas imaginables. El mundo está dividido en dos grandes órbitas: la *nuestra*, donde casi todo está bien moralmente, y la de *los otros*, donde todo está mal. El catalán se sienta perfecto como tal, el vasco lo mismo, el andaluz también. Lejos, en Madrid, está el mal, o por lo menos la ligereza, la inconsistencia, la mandanga; frente a eso, la seriedad, la hombría, la honradez propias. (...) la realidad es que “El espacio natural de lo autonómico” para muchos autonomistas es este viejo y fantástico espacio moral, egocéntrico, sociocéntrico y etnocéntrico»²¹⁶.

Sin embargo es indudable que el problema autonómico tenía una gran vigencia en aquel momento:

«Los nacionalismos periféricos y las autonomías han ocupado la atención de las élites políticas españolas como ningún otro problema. Si tuviéramos un análisis cuantitativo de la atención dedicada por el presidente [A. Suárez], los Consejos de ministros, los debates parlamentarios [y] la prensa a los temas de la regionalización de España veríamos que el tiempo y la atención [dedicados] a otros problemas nacionales se veía reducido quizá desproporcionadamente»²¹⁷.

Una cuestión candente y habitualmente eludida en los medios de comunicación fue la

²¹⁶ CARO BAROJA, Julio: “El espacio 'natural' de lo autonómico”. En: *Anuario El País. 1982*. Madrid, PRISA, 1982, p. 60.

²¹⁷ *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 513.

de la posible secesión de una o más comunidades autónomas, porque resultaba muy incómoda para expresar en público. Soto, al comentar la extensa bibliografía de su monografía sobre la transición, señalaba que en todo ese corpus académico apenas se incidía directamente en el asunto de la soberanía, dato éste muy significativo: «El tema central del debate, es decir, dónde está la soberanía, no es afrontado habitualmente, cayendo en descripciones del proceso»²¹⁸.

Sin salir del plano ideológico, se produjo también en los años anteriores al cambio una muy interesante simbiosis múltiple de signos en estrecha vinculación por su finalidad reformista o rupturista hacia la dictadura. Esta amalgama iba a resultar, de la forma más natural aunque no siempre coherente, de la fusión de la izquierda con los nacionalismos periféricos, sin duda en gran medida como resultado de un efecto de cohesión reactiva hacia la política de represión de Franco en ambas direcciones. Tendría una gran inercia durante la transición y años posteriores. Por otra parte, y añadiendo un grado más de complejidad a la situación, es muy importante la hibridación que tuvo lugar dentro de este panorama ideológico-crítico con el fenómeno internacional del renacimiento del folklore –vinculado a su vez a un dinámico proceso de mestizaje con la música pop y rock-, conjunto que en el caso gallego se completó con la reivindicación nacional-autonomista, cuyas raíces descansaban en autores decimonónicos y algunos más recientes, ahora redescubiertos y convertidos en protomártires de la causa galleguista, tales como Vicetto, Murguía, Brañas, Bóveda o Castelao. Al conjunto se sumaron las reivindicaciones teñidas de sabor contracultural del ecologismo, la libertad sexual, el laicismo y la predisposición favorable hacia el consumo de ciertas drogas y la puesta en práctica de nuevos modos de vida, dando como resultado la virtual paridad -volitivamente progresista- entre ecología, nacionalismo periférico, izquierdismo, vanguardias artísticas, laicismo y contracultura; es decir todo un cosmos ideológico entreverado que impregnó a varias generaciones de españoles y gallegos en estos y sucesivos años.

La heterogeneidad a veces excesiva del programa ideológico descrito fue objeto de algunas críticas en América cuando desde mediados de los años 60 quedó establecido de forma paradigmática como bloque unitario de oposición al sistema dominante. Por

²¹⁸ SOTO CARMONA, Álvaro: *La transición a la democracia ...*, p. 166.

ejemplo, Pete Seeger fundó en 1969 Clearwater, una asociación ecologista y pacifista donde se daban cita todos los objetivos citados; unos años antes había editado *God Bless the Grass*, el primer disco conocido de contenidos específicamente ambientales: «Pete Seeger's God bless the grass, released in January 1966, became the first album in history wholly dedicated to songs about environmental issues»²¹⁹. Ingram sitúa al disco en la tradición del “realismo proletario” y observa que:

«... a year after *God Bless the Grass* he released his famous anti-Vietnam War protest song “Waist Deep in the Big Muddy”(*Waist Deep in the Big Muddy*). Crucially, Seeger saw the Vietnam War as the murderous product of the same military industrial complex that was responsible for polluting the Hudson River near his home. (...). For Seeger, then, the global and the local coincided»²²⁰.

En otro orden de análisis, ya se ha señalado que la transición política española fue muy positivamente valorada en su momento y también en la actualidad, creándose a partir de su imagen un modelo de cambio pacífico de una dictadura a una democracia parlamentaria. En efecto, la historiografía inmediata se ha volcado a favor de la metamorfosis hispana: “modélica” o “ejemplar” son adjetivos que se la otorgan con frecuencia. También se destacan los logros respecto de un pasado en el que la falta de libertades había llegado a ser una enfermedad crónica, rasgos todos ellos visibles en el número monográfico que la revista *Cuenta y Razón* dedicó a la transición a la democracia²²¹; por ejemplo, en palabras del reconocido especialista Javier Tusell: «La transición española a la democracia concluyó en la consecución de un grado de

²¹⁹ INGRAM, David: “My dirty stream’: Pete Seeger, American folk music and environmental protest”. En: *Popular Music and Society*, vol. 31, n. 1. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), febrero de 2008, p. 21-36.

²²⁰ *Ibid.*, p. 26.

²²¹ *Cuenta y Razón*, n. 41 ..., *op. cit.* Un trabajo válido acerca de la transición española a la democracia en comparación con la experimentada por los países de la Europa del Este, examinando de cerca el conflicto entre los intereses ideológicos y los económicos, puede verse en MCDONOUGH, Peter: “Identities, Ideologies, and Interests: Democratization and the Culture of Mass Politics in Spain and Eastern Europe”. En: *The Journal of Politics*, vol. 57, n. 3. Oxford, Blackwell Publishing for the Southern Political Science Association, agosto de 1995, p. 649-676. Del mismo autor, en colaboración con López Pina y Barnes hay varios artículos a considerar para esta etapa de la historia de España, entre los que cabe destacar el específicamente dedicado a la transición: MCDONOUGH, Peter; LÓPEZ PINA, Antonio; BARNES, Samuel H.: “The Spanish Public in Political Transition”. En: *British Journal of Political Science*, vol. 11, n. 1. Nueva York, Cambridge University Press, enero de 1981, p. 49-79.

convivencia y libertad como nunca había tenido nuestro país»²²². También Julián Marías escribió bastante sobre la transición; lo que más valoraba este autor era el cambio de régimen respaldado por el pueblo y con proyección de futuro:

«Lo positivo fue, ciertamente, la consolidación y el funcionamiento de la democracia: se vio que el pueblo español la quería, que sus votos eran eficaces, que el partido que los obtuviera podía gobernar sin obstáculos. Y, en efecto, España sigue siendo una democracia, y no se ve que ésta sea discutida ni corra ningún riesgo»²²³.

En el ámbito específicamente político, así recordaba Adolfo Suárez su determinante papel en el proceso, justificándolo a partir de la doble condición de necesidad y viabilidad del mismo:

«El proyecto político de cambio de un sistema autoritario de casi cuarenta años a una democracia plena, un régimen de libertades y un Estado autonómico, su articulación y su desarrollo durante el trienio 1976 a 1978, constituyó una operación de gran calado, arriesgada y difícil, que tuvo protagonistas responsables»²²⁴.

El objetivo principal era la implantación de un régimen democrático:

«El proyecto político de la transición tenía, en efecto, un gran objetivo que, el 17 de julio de 1976, al presentar, como Presidente, el programa de mi primer Gobierno, definí como “la devolución de la soberanía al pueblo español”. Ello pasaba necesariamente por la implantación de las libertades de expresión e información y la regulación democrática de los derechos de asociación y reunión, cuya despenalización acababa de ser aprobada —por escaso margen— en las Cortes Orgánicas, por la legalización de todos los Partidos políticos, la amnistía de todos los llamados delitos políticos y la vuelta a España de los exiliados de 1939, la celebración de unas elecciones generales libres antes de un año y la implantación de un sistema electoral

²²² TUSELL, Javier: “El número 41 de 'Cuenta y Razón'”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41 ..., p. 3.

²²³ MARÍAS, Julián: “Lo esperado y lo sucedido”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41 ..., p. 10.

²²⁴ SUÁREZ, Adolfo: “Consideraciones sobre la transición española”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41 ..., p. 13.

que permitiera la presencia en el parlamento de todas las fuerzas políticas que tuvieran apoyo significativo en el electorado. Constituido el Parlamento, las Cámaras surgidas de esas elecciones debían elaborar libremente una Constitución que tuviera el respaldo de la inmensa mayoría de los españoles»²²⁵.

Tusell introduce una importante valoración historiográfica sobre la causalidad social de los procesos de instauración de un régimen democrático que siguen a una dictadura:

«... para este tipo de transformación política es necesario que el poder dictatorial existente en un determinado momento experimente una fase previa de deterioro que contribuye, ante todo y sobre todo, a disminuir su legitimación. En esos momentos la prensa y los intelectuales pueden jugar un papel muy relevante que deriva de su influencia en la opinión pública y no de su peso democrático. (...). Toda transición hacia la democracia, con la posible excepción de la portuguesa, que es la que estuvo más cercana a producir algo muy semejante a un peligro dictatorial, ahora por la izquierda, es protagonizada por elementos políticos de centro derecha. La izquierda juega un papel importante en esos procesos de transición, pero no es la protagonista fundamental, puesto que para que concluya de forma positiva su papel tiene que ser el negativo de no hacer viable una vía revolucionaria que atraiga a una proporción elevada del espectro político»²²⁶.

En un plano asimismo genérico Máiz ha reforzado el papel de la voluntad popular en la consecución de un régimen democrático, añadiendo el interesante planteamiento de que la democracia exige de la ciudadanía una mayor definición de sus lealtades políticas y nacionalistas que los regímenes autoritarios. Este autor parte de Greenfeld:

«“A democracia xurdiu historicamente co sentido da nacionalidade”²²⁷. Precisamente por esta razón, a democracia postula requerimentos non inferiores senón, por contra, moito máis esixentes, en canto á identidade

²²⁵ *Ibíd.*, p. 15.

²²⁶ TUSELL, Javier: “La transición española a la democracia desde un punto comparativo”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41 ..., p. 110.

²²⁷ GREENFELD, Liah: *Nationalism. Five Roads to Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 10.

colectiva da cidadanía, que os sistemas políticos autoritarios. E isto porque estes últimos non precisan como fundamento un acordo previo sobre o dominio territorial do Estado, do mesmo modo que a súa autoridade imposta tampouco precisa da vontade libremente expresada do pobo. Os sistemas políticos democráticos, por contraste, requiren por definición non só a lexitimidade das regras de xogo e dos gobernos, senón da unidade político-territorial sobre as que aqueles han de exercer a súa autoridade»²²⁸.

Sobre la misma idea se articula la sentencia de Brubaker, que contempla la nación como “proceso de construcción nacional”, como categoría práctica no reificada²²⁹.

Regresando al caso español, en la historiografía sobre la época también se suelen subrayar las graves dificultades a las que el proceso de transición a la democracia tuvo que hacer frente. En su momento hubo una heterogénea mezcla de ilusión -y quizá cierta ingenuidad e inexperiencia generalizadas- y acritud no exenta de virulencia desde el mismo plano oral²³⁰. Lo cierto es que, fundamentalmente debido a una serie de importantes adversidades, su tiempo fue turbulento y difícil para la sociedad española, y no se pueden ocultar algunos indicadores claramente desfavorables o/y en retroceso acusado entre la muerte de Franco y unos diez años más tarde, si bien no sería correcto imputar superficialmente todas las causas al cambio de régimen. La periodista Victoria Prego en el Telediario del mediodía de TVE 1 el 15 de junio de 2007 -fecha en que se conmemoraba el treinta aniversario de las primeras elecciones de la era democrática-, afirmaba que “había mucho miedo a incidentes”, que “el proceso de transición fue complicadísimo, lleno de tensiones, amenazas, muertes y violencia”. También añadía que hizo falta “muchísima decisión para salir adelante”²³¹. El 15 de junio de 1977 fue un miércoles laborable corriente, sin duda elegido para que la normalidad laboral

²²⁸ MÁIZ, Ramón: “A reconstrucción teórica do nacionalismo...”, p. 187-188.

²²⁹ BRUBAKER, Roger: *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

²³⁰ José Ribas certifica la ilusión que generó el cambio para el grupo juvenil del que formaba parte en un pasaje que comenta el célebre concierto del grupo británico King Crimson en Granollers, 1973: «Para muchos aquel concierto representó el pistoletazo de salida hacia una época nueva, espontánea y pasional. (...). Sin políticos ni instituciones fuimos muchos los que durante cuatro años -de 1974 a 1977- acariciamos el sueño de un cambio profundo en nuestra sociedad. En países cercanos como Italia, Alemania, Holanda, Suecia, Dinamarca y Francia, las estructuras de poder también se tambaleaban» (RIBAS, José: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona, RBA, 2007, p. 148).

²³¹ Audiencia personal en la fecha y programa citados. La película *Siete días de enero* de Juan Antonio Bardem es un testimonio de particular énfasis en estos problemas.

preservara de posibles concentraciones y disturbios. La participación fue alta, rondando el 80 % de los 23 millones de electores potenciales. Se impuso la UCD seguida del PSOE, con el PCE a bastante distancia. Casi todos los medios subrayaron, entonces como ahora, que ese día se rompió con un pasado de 41 años sin urnas democráticas. De forma inesperada para muchos españoles, en los días anteriores a estas primeras elecciones generales de la era democrática ²³², los medios publicitarios de toda España aparecieron inundados de propaganda electoral. Para el visitante ocasional, en Galicia llamaba la atención la imagen de Adolfo Suárez o Felipe González vestidos “de paisano”: camisa o chaqueta de pana, rostro con una imperceptible barba y sonrisa franca; es decir, tratando de sintonizar con el electorado gallego ²³³. También era notoria la polaridad de los diferentes mensajes electorales, que iban desde un rabioso galleguismo en los partidos comunistas hasta el lema de Alianza Popular: “España, lo único importante” ²³⁴.

El *Informe FOESSA I* revelaba más problemas de la población española durante la transición, tales como la falta de actividad política (“cultura política”) y la escasez de afiliaciones a partidos y sindicatos, entre otros. Este informe tenía en cuenta los siguientes factores histórico-sociales: en primer lugar el recuerdo de la guerra civil y los riesgos que asumieron quienes en los años de la segunda república habían militado en partidos, sindicatos o asociaciones religiosas en la época del terror y la represión. En segundo lugar la despolitización después de la inicial movilización en la guerra a través del falangismo; el informe también señala el brote de movimientos sociales como el tradicionalismo o el tornarse el régimen en un aparato autoritario y cada vez más burocrático. En ese punto España habría diferido no sólo de la Alemania nazi, con su participación obligatoria en multitud de organizaciones controladas por el partido, sino asimismo de Italia. A partir de los años cuarenta la afiliación a entidades nacionales pasó a ser nominal, incluso la del Movimiento, y el éxito social, incluso las carreras políticas, no dependió tanto del activismo político. En tercer lugar, el hecho de que los núcleos fundadores de partidos de oposición en muchos casos estuvieron constituidos

²³² En justicia la primera consulta en las urnas de la era (pre)democrática tuvo lugar en el referéndum para aprobar el proyecto de reforma política (el 15 de diciembre de 1976), que recibió un respaldo del 94’8 % de los sufragios emitidos.

²³³ Se pueden consultar por ejemplo los anuncios electorales de LVG del 12 de junio de 1977, aunque aún resultaban más expresivos los carteles colocados en las áreas rurales.

²³⁴ *Ibid.*, p. 15.

por jóvenes profesionales o incluso estudiantes, hacía difícil en torno a 1976-77 para aquellos que ya habían cumplido los cuarenta o cincuenta años de edad entrar en esos partidos, cuyo liderazgo en muchos casos era mucho más joven (una juventud a la que, por otra parte, faltó en ocasiones experiencia). En cuarto lugar la crisis de las organizaciones católicas, que en otros países incorporaron a los partidos democristianos cuadros y militantes. Y por último el carácter ideológico de los grupos fundadores de los partidos y la falta de tareas inmediatas prácticas hicieron que los debates ideológicos dividieran a los núcleos originarios, desilusionaran a unos y rechazaran a otros, trayendo consigo incluso una crisis en la militancia conseguida inicialmente ²³⁵.

1.1.3 La guerra civil en el recuerdo

De los diversos factores que se están barajando como influyentes en la sociedad de la transición, el del peso de la memoria de la guerra civil es uno de los que goza de mayor consenso académico hoy en día. A la construcción del “recuerdo” de la contienda española dedica Benedict Anderson estas expresivas líneas:

«En el decenio de 1930, personas de muchas nacionalidades fueron a combatir en la península ibérica porque la consideraban como la arena en que estaban en juego fuerzas y causas mundiales. Cuando el duradero régimen de Franco construyó el Valle de los Caídos, limitó la admisión en esa sombría necrópolis a quienes, a sus ojos, habían muerto en la lucha mundial contra el bolchevismo y ateísmo. Pero, en los márgenes del Estado, ya estaba surgiendo un “recuerdo” de una Guerra Civil “española”. Sólo después de la muerte del hábil tirano, y la ulterior y notablemente fácil transición a la democracia burguesa -en la cual desempeñó un papel decisivo-, este “recuerdo” se volvió oficial» ²³⁶.

²³⁵ *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 627.

²³⁶ ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [Ed. original en inglés (*Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*), en Londres y Nueva York, Verso, 1983. Hay reedición revisada de la misma editorial en 1991], p. 280.

Reig analiza la importancia de la “memoria” de la guerra civil en la sociedad española en términos de olvido consensuado:

«Esto que venimos denominando memoria de la guerra y que se compone tanto del recuerdo -vivido personalmente o inducido por el ambiente en aquellos que nacieron después- como del miedo a su repetición forma parte del substrato cultural no sólo de lo que López Pina y Aranguren llaman la “cultura de identificación” sino también de la de “alienación” (o de oposición al franquismo). En efecto en ambos universos ideológicos juega un papel clave la memoria; pero no, como tal vez cabría esperar, actuando en direcciones opuestas o inversas como ante un espejo, sino ejerciendo, a la larga, una influencia de un tipo muy similar y empujando en la misma dirección: la de cubrir el pasado con un manto de silencio»²³⁷.

Tusell coincide en que fue muy importante el “peso de la historia”:

«Hay (...) dos rasgos de la mayor importancia para entender la transición española y para diferenciarla de la de otros países. En ningún otro desempeño un papel tan relevante el peso de la Historia. La experiencia de la Guerra Civil y de la exasperada movilización maximalista de los años treinta jugó un papel decisivo en el momento de la transición para evitar la radicalización de las fuerzas políticas. Si bien se mira los constituyentes de 1978 citaron profusamente a sus puntos de referencia ideológica de los años treinta: Ortega en el caso de los centristas y Azaña o Besteiro en el de los socialistas, por sólo citar un ejemplo. Esas citas no eran sólo referencias eruditas sino que venían a ser como un ejercicio de exorcismo para evitar que la incipiente experiencia democrática concluyera como la de 1936»²³⁸.

En un trabajo posterior el propio Tusell sintetizaba las ideas precedentes:

«La memoria de la guerra civil, como catástrofe que era preciso evitar, contribuyó muy positivamente a la transición democrática que inauguró

²³⁷ REIG CRUAÑES, José: *Opinión pública y comunicación política ...*, p. 184.

²³⁸ TUSELL, Javier: “La transición española a la democracia desde un punto comparativo” ..., p. 118.

nuestra actualidad y lo hizo de un modo ejemplar para buena parte del mundo»²³⁹.

1.1.4 La vuelta de los exiliados y la legalización del Partido Comunista de España

Un paso significativo y de gran impacto simbólico para la legitimidad social del cambio lo constituyó el retorno de políticos e intelectuales proscritos por la dictadura, como Madariaga, Tarradellas, López Aranguren, Tierno Galván y otros, además de una gran cantidad de excombatientes republicanos. A partir de 1975 y sobre todo con el ascenso al poder de Suárez, se generaliza el regreso de exiliados, como refleja ampliamente la prensa de entonces. No cabe duda de que se trató de una medida de cierto riesgo -igual que la legalización del PCE- pero en líneas generales acogida favorablemente en toda España, pese a la inevitable polémica:

«Al menos hubo dos ocasiones en las que pareció que la reforma estaba en gravísimo peligro: la primera en el mes de enero de 1977, cuando la doble presión del terrorismo de distinta significación pudo provocar un enfrentamiento de los españoles, y la segunda en la Semana Santa, con la legalización del Partido Comunista.

De no haber existido una voluntad decidida en la mayoría de los españoles de avanzar hacia un sistema de convivencia democrática es muy posible que en ambas ocasiones se hubiera producido una involución»²⁴⁰.

Con bastante probabilidad el gobierno de Suárez calculó la vuelta de los expatriados como acto público de reconciliación de las dos Españas y de ese modo un refuerzo para sus planes democratizadores. Con la medida se aseguraba el respaldo de la izquierda - más aún, su importante renuncia a vulnerar el régimen de monarquía parlamentaria previsto-, se afianzaba dentro y fuera del país la citada imagen dialogante y

²³⁹ TUSELL, Javier: *La transición española. La recuperación de las libertades ...*, p. 5.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 39.

reconciliadora y se arbitaban a la par disposiciones destinadas a paliar la posible reacción de la derecha:

«El restablecimiento de la Generalitat y el retorno del Presidente Tarradellas, tuvo —en Cataluña y en toda España— una resonancia especial. Para organizar el autogobierno de la comunidad catalana había que conectar con el pasado que lo representaba, personificado en Tarradellas, exiliado en Francia, y conseguir que asumiera la construcción del nuevo proyecto de Autonomía para Cataluña. La personalidad de Josep Tarradellas contribuyó, en buena medida, al éxito de la operación»²⁴¹.

La legalización del Partido Comunista de España fue uno de los momentos más delicados de todo el proceso de transición. El PCE fue formalmente admitido como partido el 7 de abril de 1977, un sábado santo; se cree que Suárez eligió el día aprovechando las vacaciones de la semana santa, para evitar reacciones inmediatas de la extrema derecha y el ejército. Precedido por la semana negra de enero de 1977, el paso significó una fuerte conmoción en toda España. El entonces presidente justificaba años más tarde la decisión en estos términos:

«La clave de la credibilidad interna y externa del proceso político era el reconocimiento del PCE. El régimen de Franco se había caracterizado, en todo momento, como profundamente anticomunista. La guerra civil incluso había sido calificada como “cruzada” antibolchevique. Su recuerdo y la propaganda anticomunista había conseguido que amplios sectores del Régimen, y sobre todo de las Fuerzas Armadas, vieran con enorme recelo su posible reconocimiento. Ante la inhibición del Tribunal Supremo asumí toda la responsabilidad del mismo el 9 de abril de 1977»²⁴².

En las filas del comunismo histórico se desató la euforia, a pesar de que entre Suárez y Carrillo había sido pactada una política de contención en las celebraciones para evitar posibles incidentes. En Vigo el 30 de abril de 1977 se realizó la presentación en la legalidad del Partido Comunista de Galicia. Al comienzo del acto un magnetófono emitió la Internacional pero en versión gallega. Esta adaptación había sido materializada

²⁴¹ SUÁREZ, Adolfo: “Consideraciones sobre la transición española” ..., p. 20.

²⁴² *Ibíd.*, p. 17.

por Alonso Montero con el título de “A Nosa Internacional” y fue grabada con ayuda de un grupo de militantes el día anterior. Comenzaba con estos versos:

“A Nosa Internacional”²⁴³

Arriba os asoballados
En pé razón e corazón
Lostrega a nosa xusticia
Xuntos na revolución

A cambio de obtener la legalidad, el indulto y la repatriación, los partidos españoles de fundamentación marxista, herederos de un compromiso de lucha teñido de sangre y derrota durante la guerra civil, se vieron obligados a replantear sus aspiraciones fácticas, renunciando finalmente a la revolución proletaria y aceptando la monarquía parlamentaria como régimen estable y definitivo. Así sobrevino en España en estos años la “desmarxistización del socialismo”²⁴⁴.

El clima de tensión e incertidumbre afloraba especialmente en algunas ocasiones. Por ejemplo, el 1 de mayo de 1977 fue una jornada notablemente conflictiva, con importantes manifestaciones y enfrentamientos con la policía en muchas ciudades de España²⁴⁵. El gobierno se veía abocado a la difícil tarea conciliar con éxito por una parte el discurso de respeto a las voluntades del pueblo y, a la par, la obligación de contener por la fuerza la violencia callejera, que en no pocos casos se producía por parte de disconformes con la teórica debilidad o insuficiencia del cambio político programado tanto como con su supuesta traición a la voluntad y legado de Franco. Todas las medidas aperturistas del gobierno Suárez fructificaron en gran parte gracias al peso de una parte importante de la población que deseaba un cambio efectivo hacia un Estado democrático, con participación en la vida pública y libertad de expresión y asociación,

²⁴³ Alonso Montero: “A Nosa Internacional” (fragmento). Toda la secuencia del acto y letra completa del himno se hallan descritas por el propio ALONSO MONTERO, Xesús: *Política e cultura en Galicia*, 1977. Lugo, Celta, 1978, p. 137-139.

²⁴⁴ SOTELO, Ignacio: “El PSOE en la transición” ..., p. 47.

²⁴⁵ La prensa del martes subsiguiente a aquel domingo 1 de mayo de 1977 recoge con abundancia los diversos incidentes. En Galicia LVG sintetizaba la conflictiva celebración con este titular en portada: “En Galicia: más de medio centenar de detenidos, manifestaciones callejeras, mítines y fiestas obreras campestres” (LVG, 3 de mayo de 1977, p. 1).

constituyendo de este modo uno de los factores más determinantes para que la transición se llevara a cabo sin desembocar en enfrentamientos armados a escala nacional. Se habría producido así el triunfo de *la tercera España*, en la acertada expresión de Paul Preston ²⁴⁶, es decir, aquella que aglutinaba a tantos españoles que de ningún modo hubieran querido un conflicto bélico, ni en el año 1936 ni ahora. Sin embargo la violencia no iba a ser ajena al proceso de transición, manifestándose sobre todo en dos direcciones, ambas altamente alarmantes para la población civil y para el Estado. Se trata del terrorismo y de la violencia callejera, incluyendo esta última tanto las actividades delictivas comunes como la creación de bandas virulentas, grupos filonazis y radicales de un club de fútbol o de un área urbana marginal. Comenzando por esta última, en los años 70 la mezcla de crisis económica, inflación, desempleo, cambio político, incertidumbre social y relajación de la censura y represión policial hizo que aumentara la tensión ciudadana desembocando en fenómenos de violencia y desequilibrio psicológico, así como en que los actos delictivos se multiplicaran a la par que la legislación civil y penal y su aplicación en los juzgados redujera bastante la efectividad que había poseído en la etapa anterior. Se potenciaron las antiguas formas de delincuencia y nacieron otras nuevas, porque durante el franquismo, como sucede en todas las dictaduras, el control sobre la población fue inflexible y el índice de seguridad ciudadana muy elevado. En aquellos momentos la preocupación por el riesgo de sufrir un vulgar atraco o incluso un atentado se incrementa notablemente en la población civil, como reflejan puntualmente los medios de entonces. El aumento de la drogadicción con sus peores connotaciones de marginalidad, degradación, mafias locales y mercados negros, unido a lo anterior, hizo que se disparase súbitamente la preocupación social fundada en una España en la que, hasta entonces, se podía pasear tranquilamente a cualquier hora de la noche por todas sus ciudades ²⁴⁷. Un comentario aparte merece el problema del terrorismo.

²⁴⁶ Se entiende que por oposición a las comúnmente asumidas *dos Españas* de Machado. PRESTON, Paul: *Las tres Españas del 36*. Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

²⁴⁷ En el período de 1981-82, en las páginas de LVG se observa un ascenso muy claro de las informaciones relativas a sucesos delictivos, sobre todo de índole juvenil: robos, asesinatos, violaciones, tenencia, tráfico y consumo de drogas, entre otras parejas. Abundan en estos años los atracos en farmacias y bancos, incluyendo algunos asesinatos en plena calle, y coincidiendo además con unos índices de criminalidad terrorista alarmantes. España se convirtió repentinamente en un país inseguro.

1.1.5 El terrorismo

Para algunos sectores disidentes ningún precio era bastante alto con tal de terminar con el régimen de Franco. Como señala el cantante de Voces Ceibes Vicente Araguas el objetivo era: «A caída do fascismo: pacífica ou violentamente, que iso daquela tanto tiña. De aí que nesos anos a ETA e Machado fosen compatibles»²⁴⁸. En el punto de convergencia de la más enconada oposición política y el nacionalismo radical se concentraron los índices de acciones violentas más acusados de la transición, aunque nada despreciables fueron los provenientes de los grupos de la extrema derecha reaccionaria al cambio²⁴⁹. Al inicio de la transición la brutalidad letal del terrorismo sacudía España cada vez que los ya democráticos gobiernos asumían cualquier iniciativa de relieve²⁵⁰, estableciendo así un sordo y sanguinario diálogo que ensombreció sustancialmente el panorama de la joven democracia. Veamos los atentados con resultado fatal cometidos por ETA entre 1972 y 1984:

TABLA I-1. MUERTOS POR ACCIONES DE ETA ENTRE 1972 Y 1984²⁵¹

Año	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
Muertos	1	6	18	17	17	13	69	85	100	31	42	42	32

El terrorismo fue una de las grandes lacras de la transición, una espada de Damocles sobre la cabeza de todos los españoles. Desde el primer atentado de ETA²⁵² hasta el

²⁴⁸ ARAGUAS, Vicente: *Voces Ceibes*. Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1991 (en adelante ARAG), p. 73.

²⁴⁹ Una fuente de interés sobre el tema es el artículo de SETIÉN, Francisco José: “El FRAP entra en escena (mayo de 1973). Discursos, mensajes y opiniones en la prensa de la época”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 4. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 361-377.

²⁵⁰ Como señalaba en 1979 PRESTON, Paul: “The Stability of Democratic Spain”. En: *Contemporary Review*, vol. 234, n. 1356. Oxford, The Contemporary Review Company Limited, enero de 1979, p. 8.

²⁵¹ Elaboración propia. Fuente: LÓPEZ PINTOR, Rafael: *La opinión pública española del franquismo a la democracia*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982.

²⁵² Es difícil precisar cuál fue el primer atentado de ETA, ya que la autoría de los primeros que se atribuyen a esta organización no está clara. Hay fuentes que señalan que el primero fue el asesinato de la niña de 22 meses Begoña Urroz Ibarrola el 27 de junio de 1960, a raíz de la colocación de una bomba en San Sebastián, y otras que fue un intento fallido de descarrilar un tren de veteranos de guerra en 1961. En todo caso, el primer ataque reivindicado fue la muerte del guardia civil José Pardines Arcay el 7 de junio de 1968. Donde sí parece haber más unanimidad es que fue poco después, el 2 de agosto de 1968, cuando

momento presente, no ha dejado de actuar como agente criminal y coercitivo, dando la impresión de no hacer distinciones entre la lucha contra la dictadura y la que ha mantenido, con intermitencia pero sin apenas tregua, contra la España democrática. Sin embargo hay datos elocuentes, como que el número de atentados de ETA, FRAP y GRAPO conoce un clímax precisamente en los primeros años de la transición, justamente entre 1979 y 1980. Las cifras de muertos entonces son alarmantes, el terrorismo llegó a poner en jaque a la joven democracia española. En concreto ETA mató en 1980 a más personas que en ningún otro año de su existencia ²⁵³. El río de sangre derivado del llamado *problema vasco* junto con las graves repercusiones de la densa crisis económica de los años 70, entre otras razones, debieron influir decisivamente en la formación de posturas extremas contra la democracia y acciones subsiguientes como el intento de golpe de Estado de 1981. En palabras de García de Cortázar:

«Quiérase o no, ha sido la organización terrorista ETA la gran protagonista negra de la crónica más reciente del País Vasco. A su repique de muerte y extorsión, tanto la sociedad civil como la política, la religión y la empresa han tenido que bailar. Las estadísticas hasta finales de 1987 contabilizan más de 650 muertos, de los que 86 pertenecían a ETA y el resto eran policías, militares, guardias, políticos y civiles. A ellos hay que añadir, si queremos expresar en su totalidad el clima de la región no menos de 11.000 detenciones y de 3.500 encarcelamientos que afectaron a otras tantas personas. En 1988 unas 500 de éstas estaban acusadas de pertenencia o apoyo al terrorismo y cargaban con diversas condenas sobre sus espaldas» ²⁵⁴.

ETA bañó en sangre cada nuevo paso de la democracia española, y su influencia pudo resultar determinante en la creación y negociaciones sucesivas del Estado de las autonomías:

cometieron su primer atentado de gran repercusión: el asesinato de Melitón Manzanos, jefe de la policía secreta de San Sebastián.

²⁵³ El año 1980 fue decisivo para las aspiraciones nacionalistas. La transición ya se había consumado en su fase inicial y no se veía claro el camino para quienes querían la ruptura total. Tal vez en este marco situacional debe interpretarse la escalada sangrienta de los atentados de ETA, que en este momento alcanza su punto más álgido.

²⁵⁴ GARCÍA de CORTÁZAR, Fernando: “La Guerra del Norte”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41 ..., p. 85.

«Sin la ETA y el problema vasco que ella dramatiza, y que consciente o inconscientemente ha sido utilizado para acelerar o imponer cambios fundamentales sin dar tiempo al tiempo, la transición a la democracia hubiera sido muy distinta. Es importante destacar que este problema no es resultado de la democracia, sino un problema con el que la democracia ha tenido que enfrentarse. No hay que olvidar que la ETA asesinó ya antes de la muerte de Franco»²⁵⁵.

La acción policial logró importantes desarticulaciones tanto de comandos aislados como de las instancias superiores de varias organizaciones terroristas. En vida de Franco las sentencias podían incluir la pena de muerte. Al final mismo de aquélla acaecieron los llamados “fusilamientos de 1975”: el 27 de septiembre de 1975, a primera hora de la mañana fueron ejecutados tres miembros del FRAP (Ramón García Sanz, José Luis Sánchez Bravo y José Humberto Baena) y dos de ETA (Angel Otaegui y Juan Paredes Manot). Franco desoyó las peticiones de clemencia llegadas de todo el mundo, desde su propio hermano Nicolás Franco, pasando por don Juan de Borbón, los gobiernos democráticos de Europa y hasta el Papa Pablo VI pidieron la conmutación de la pena, pero todo fue inútil; a dos meses de su propia muerte, el primer mandatario español no tuvo piedad. De los once condenados a muerte para esta fecha fueron ejecutados cinco, no los otros seis. La reacción de rechazo contra esta medida, fue masiva, dentro y fuera de España, favoreciendo la impresión de que el cambio de régimen era ahora inexcusable.

1.1.6 El golpe de estado

A pesar de que el giro aperturista que sucede a la muerte de Franco fue visto en conjunto con buenos ojos tanto a escala nacional como internacional, ello no palió la importante crisis económica que desde principios de los años 70 sacudió al mundo occidental, nuestro país incluido. Buena parte del fenómeno del desencanto –que trataremos más adelante- hay que achacarlo, en justicia, al lastre de unos índices deficitarios que derivaban en gran parte de la crisis internacional, aunque agravados en

²⁵⁵ *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 623.

España por una serie de desaciertos en la adopción de medidas contrarrestantes, por el atraso y escasa competitividad de la economía nacional y por el alto coste de la propia transición. Las esperanzas puestas en la democracia que, ingenuamente, equiparaban la consecución de las libertades públicas con la solución de todos los problemas cotidianos, pronto se vieron irremisiblemente frustradas por los hechos, con la consiguiente desilusión colectiva. En suma, del hechizo de la transición se pasó al “desencanto” de la cotidianidad. Una gran parte del rearme reaccionario que desembocó en el fallido golpe de Estado de 1981 promovió e instrumentalizó esta situación de malestar generalizado con el fin de crear el clima social apropiado para provocar una involución política. Gutiérrez Mellado, vicepresidente primero del gobierno (de septiembre 1976 a febrero 1981) y además ministro de Defensa (de junio 1977 a marzo 1979) analizaba las causas del fracaso de las intenciones involucionistas durante la transición en clave de una serie de factores entre los que sobresaldrían la voluntad popular, la actitud del rey y el gobierno y la fidelidad al orden legal de la mayor parte del ejército ²⁵⁶.

El golpe fallido de Tejero, paradójicamente, supuso el espaldarazo definitivo para la instauración de la democracia en España, merced al amplio rechazo social que generó. La amplia victoria del PSOE en las elecciones generales del 28 de octubre de 1982 debió muchos enteros a esta alarmante experiencia, que provocó un vuelco electoral hacia la izquierda más promisorio en aquel momento:

«Aquella noche humillante convierte al régimen establecido a la mayoría de los españoles. Queda desprestigiado cualquier experimento social que pueda ocasionar la repetición del golpe. Ya en 1979 el partido socialista había abandonado cualquier tentación rupturista. En 1981 se hace evidente que la prioridad indiscutible es consolidar el ordenamiento constitucional, tal como se practica. El triunfo arrollador de octubre de 1982 puso de manifiesto que una buena parte de los españoles pensó que el PSOE era la única fuerza disponible para cumplir esta tarea. El precio que ha tenido que pagar el

²⁵⁶ GUTIÉRREZ MELLADO, Manuel: “El ejército en la transición”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41 ..., p. 23-33. El intento golpista estaba destinado al fracaso por falta de apoyos suficientes en la España de los años 80, pero aún en el hipotético caso de que hubiera triunfado, con toda probabilidad sólo habría conseguido un efímero interludio marcado por la violencia y un reguero de víctimas en modo alguno necesario.

socialismo español para estar a la altura de las circunstancias es la pérdida de gran parte de sus señas de identidad»²⁵⁷.

Vilarós mantiene un punto de vista similar; para ella el 23 de febrero de 1981 habría sido:

«... el momento en que el fallido golpe militar del teniente-coronel Antonio Tejero consolida en España una democracia hasta aquel momento no del todo afirmada en la psicología nacional»²⁵⁸.

Lo cierto es que por unas horas se desató la alarma social ante el riesgo más que de una mera involución política -con todo lo grave que ésta habría sido-, de un brutal conflicto armado similar al de 1936. Hay varios testimonios del pánico que generó el intento de golpe de Estado, sobre todo en quienes veían encima una redada inmediata, Galicia incluida:

«Tamén houbo nestes dez anos un 23-F. E houbo un anónimo, e unha tensa noite aguantando no posto de traballo (consecuentemente?); e unha reunión dun Colexio Maior onde os *fachas* propuñan asaltar a redacción, e subscritores que chamaban para pedir que destruísemos as suas fichas de asinantes; e xente que chamaba para ver qué facía, e outros puñan os seus coches á nosa disposición para que marchásemos a Portugal, e quen perguntaba se sabíamos quen tiña armas ...»²⁵⁹.

²⁵⁷ SOTELO, Ignacio: “El PSOE en la transición” ..., p. 52. Se podrían añadir factores adicionales, como el acierto del lema socialista durante la campaña electoral: “Por el cambio”, que congregó a muchos votantes de la era del desencanto.

²⁵⁸ VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto* ..., p. 2.

²⁵⁹ EIRÉ, Alfonso: “Unha visión da intra-historia”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: Decenario. 1977-1988]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988, p. 5-6.

1.2 Indicadores macroeconómicos y sociales. España y Galicia

En este epígrafe se examinan la evolución de las rentas y los índices de inflación y paro, así como otros indicadores de orden macroeconómico y problemas derivados que condicionaron esencialmente el desarrollo de las prácticas musicales. En concreto veremos, por ejemplo, cómo la expansión del tocadiscos y la generalización de la radio -especialmente cuando se produce el auge de las emisoras de FM urbanas- fueron motores clave del cambio musical. Asimismo, el progresivo deshielo del bloqueo internacional hacia el régimen español desde finales de los años 50 iba a permitir la penetración cada vez más masiva de música grabada extranjera y -muy importante- actuaciones en directo de algunos cantantes y grupos de moda que iban a influir decisivamente en la configuración de la música local. España no tardó en adoptar los estilos más en boga, aunque lo hizo en una escala y con unas barreras que obligan a hablar de una personalidad cultural diferenciada respecto de la mayoría de los países del mundo occidental.

Con este propósito nos serviremos de una serie de trabajos descriptivos que son necesarios para desentrañar la realidad material de la España y Galicia que se estudia, singularmente los consistentes en determinadas encuestas sociológicas, que ofrecen cifras de gran interés. De manera que en las siguientes páginas se procede a una inmersión econométrica y estadística destinada a trazar con la mayor precisión y rigor posibles el perfil contextual de la cultura material de la transición.

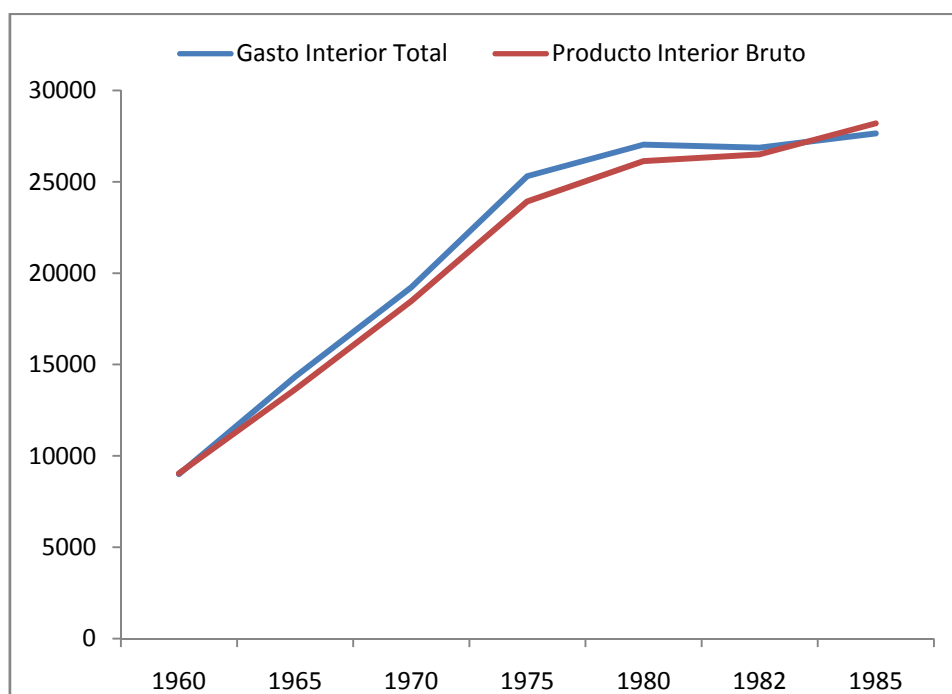
1.2.1 Desarrollo y crisis

Comenzamos por detallar la evolución de varios indicadores orientativos del nivel de vida y desarrollo en España entre 1960 y 1985, concretamente los datos de gasto interior y de PIB, en billones de pesetas y a precios constantes de 1985. Es necesario establecer

una referencia fija (1985 en la Tabla y gráfico I-2), pues de lo contrario los altísimos índices de inflación de esos años distorsionan por completo la evolución real de la economía española:

TABLA Y GRÁFICO I-2. ESPAÑA. GASTO INTERIOR TOTAL Y PRODUCTO INTERIOR BRUTO. EN BILLONES DE PESETAS A PRECIOS CONSTANTES DE 1985²⁶⁰

Año	1960	1965	1970	1975	1980	1982	1985
Gasto Interior Total	8.996,4	14.330,3	19.223,4	25.310,9	27.042,6	26.876,6	27.653,8
Producto Interior Bruto	9.043,4	13.637,5	18.468,2	23.924,9	26.135,0	26.497,4	28.200,9



Como se puede observar, el gasto interior apenas ascendió en los años de la transición²⁶¹, debido a la crisis económica internacional, la inflación, las huelgas, el paro y la desconfianza e inestabilidad sociales que frenaban la inversión. Todo ello incidió

²⁶⁰ Elaboración propia. Fuente: *National Accounts, 1960-1992. Volume I. Main Aggregates*. París, OECD, 1994, p. 68-69. Otros estudios son coincidentes para estos indicadores, como por ejemplo el *Informe económico 1982*. Bilbao, Banco de Bilbao, 198-, p. 227.

²⁶¹ Entre 1980 y 1982 incluso decrece.

TABLA I-3. PRODUCTO INTERIOR BRUTO AL COSTE DE LOS FACTORES, EN ÍNDICES PORCENTUALES. ESPAÑA Y GALICIA, 1960-1985 ²⁶²

Año	1960	1964	1969	1975	1977	1979	1981	1983	1985
AGRICULTURA Y PESCA									
Galicia	34'6	30'5	24'7	18'7	18'3	18'2	18'6	18'0	17'1
España	19'9	15'9	12'9	10'2	9'7	9'6	9'5	9'6	9'9
INDUSTRIA									
Galicia	16'6	21'7	24'5	27'6	28'0	28'9	27'7	28'9	29'2
España	25'0	28'5	31'8	34'0	34'6	34'2	34'0	34'3	33'2
CONSTRUCCIÓN									
Galicia	5'5	6'1	7'0	7'3	6'5	6'7	6'4	6'0	5'4
España	5'3	6'3	7'1	6'3	5'7	5'2	4'8	4'6	4'2
SERVICIOS									
Galicia	43'3	41'7	43'8	46'4	47'2	46'2	47'3	47'1	48'2
España	49'8	49'3	48'2	49'5	50'0	51'0	51'7	51'5	52'8
TOTAL GALICIA	100	100	100	100	100	100	100	100	100
TOTAL ESPAÑA	100	100	100	100	100	100	100	100	100

²⁶² Tomando como referencia constante los precios del año 1970. Elaboración propia. Fuente: *Galicia en Cifras. 1989*. Santiago de Compostela, Instituto Galego de Estadística, 1989, p. 235.

directamente en el terreno de la música, que siempre constituye una parcela de gastos a suprimir (o restringir mucho) en tales situaciones, tanto en la esfera pública como en la del consumo privado. Conciertos, instrumentos, discos, cadenas de sonido, libros y partituras, enseñanza y alquiler de locales para ensayar, todo el engranaje musical tiene un determinado coste, y los bolsillos se resentían mucho de las fuertes y constantes alzas de precios e impuestos en aquellos años. De modo que la música española –y más aún la gallega- contó con un sustrato económico no demasiado ventajoso durante la transición.

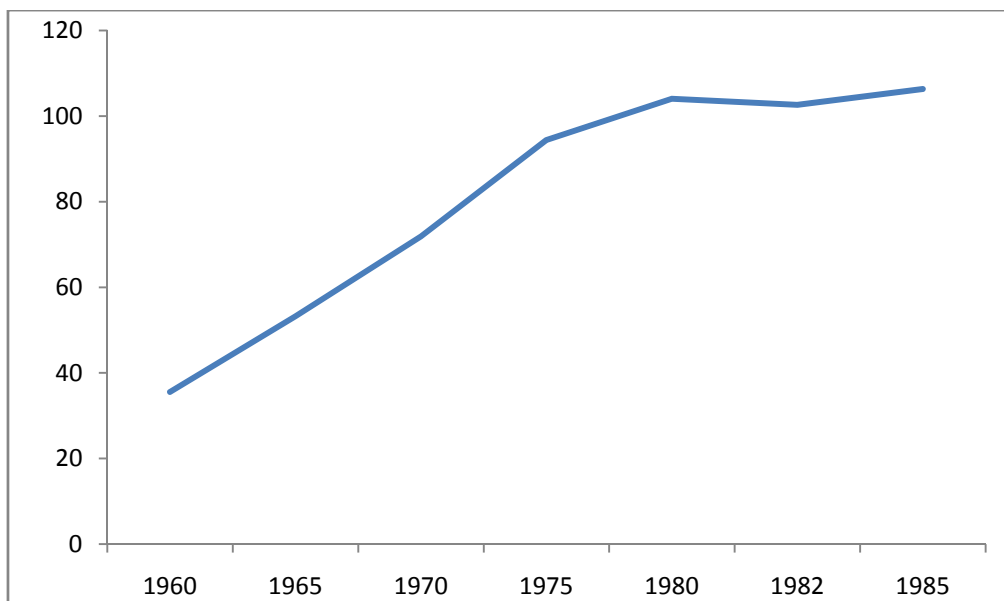
Si detallamos estas cifras para el país gallego, en la tabla del producto interior bruto al coste de los factores (Tabla I-3) observaremos la gradual transición a una región menos agraria, pese a que esta acusada peculiaridad mantiene la distancia respecto de la media nacional. La industria creció mucho, y el sector servicios se mantuvo estable comparativamente. Asimismo es curioso lo mucho que tardó el porcentaje de productividad del sector Servicios en cruzar la barrera del 50 % en España y más aún en Galicia; el cambio de movimiento productivo se dirigió más en dirección del sector primario al secundario.

En la tabla y gráfico I-4, de consumo privado en España en base a precios constantes de 1985 y en billones de dólares, se comprueba que este indicador fue a lo largo de estos cinco lustros básicamente coincidente con las tendencias macroeconómicas reseñadas anteriormente:

TABLA Y GRÁFICO I-4. ESPAÑA, 1960-1985. GASTO EN CONSUMO PRIVADO A PRECIOS CONSTANTES DE 1985 EN BILLONES DE DÓLARES²⁶³

Año	1960	1965	1970	1975	1980	1982	1985
Gasto en consumo privado	35.56	53.23	71.91	94.41	104.05	102.62	106.33

²⁶³ Elaboración propia. Fuente: *National Accounts, 1960-1992. Volume I. Main Aggregates*. París, OECD, 1994, p. 120-121. Es importante recordar que el billón de dólares es un total de mil millones de dólares, no como el billón europeo.



Otras fuentes europeas coinciden en los principales indicadores que estamos viendo ²⁶⁴. Sin embargo mayor cantidad de datos poseen para España los conocidos informes de la Fundación FOESSA ²⁶⁵.

Sobre Galicia existen cifras publicadas de las rentas en 1971 y 1985, donde se comprueba que el salto ascendente fue inmenso -la subida lineal de las rentas es espectacular, cercana al 1000 %- pero no hay que olvidar que la inflación lo fue igualmente, por lo que el valor de estos datos es muy precario en números absolutos; sin embargo la fila inferior sitúa la evolución a precios constantes de 1970, de modo que tiene plena validez (Tabla I-5). Mejora apreciablemente la proporción –siempre desventajosa- de los gallegos respecto de la media de renta nacional: su renta disponible por habitante a precios constantes de 1970 ascendía al 76’5 % en 1971 y al 85’6 % en 1985. Es clara la desigualdad intrarregional: una vez más Lugo y Orense quedan por debajo de los indicadores tanto del resto de Galicia como del conjunto de España, aunque la desproporción se ha recortado bastante en 1985, especialmente en el caso de Lugo respecto de Coruña.

²⁶⁴ Por ejemplo, *Volkswirtschaftliche Gesamtrechnungen ESVG. Aggregates 1970-1997*. Luxemburgo, Office des publications officielles des Communautés européennes, 1999.

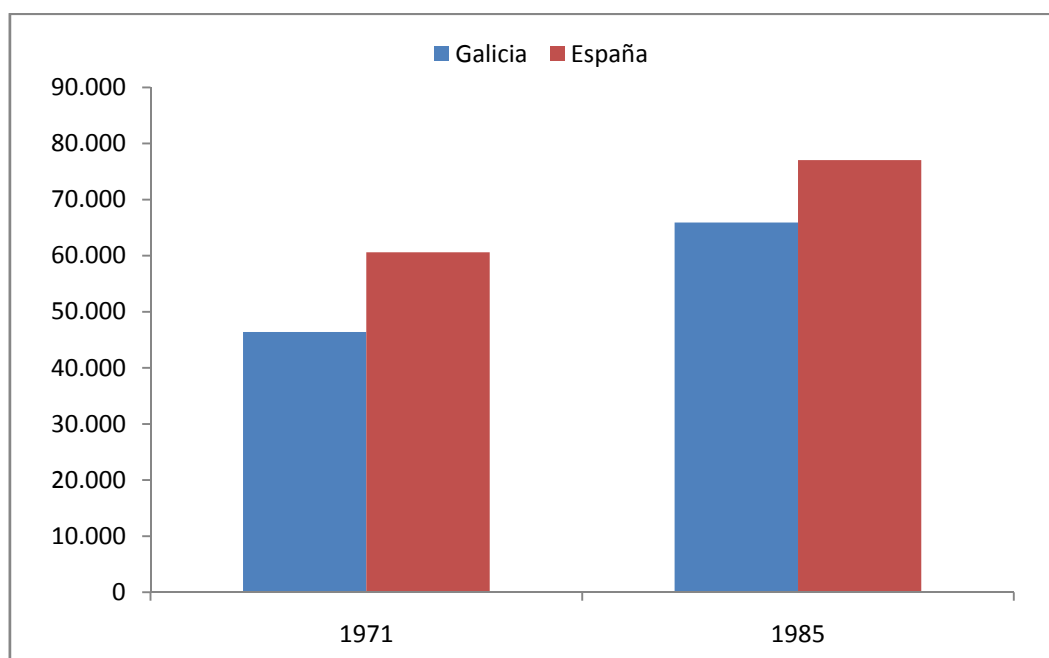
²⁶⁵ *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, op. cit; *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, op. cit.

TABLA I-5. RENTA DISPONIBLE POR HABITANTE EN PESETAS. GALICIA, 1971 Y 1985²⁶⁶

Año	1971						1985					
Provincia	Coruña	Lugo	Orense	Pontevedra	Galicia	España	Coruña	Lugo	Orense	Pontevedra	Galicia	España
En pesetas corrientes	57.309	42.263	42.399	54.737	50.200	65.587	496.312	457.972	431.942	518.759	488.220	570.623
En pesetas de 1970	49.258	39.051	39.177	50.577	46.385	60.602	67.002	61.826	58.312	70.032	65.910	77.034

El Gráfico I-6 extracta la evolución de la tabla anterior en pesetas constantes de 1970:

GRÁFICO I-6. RENTA DISPONIBLE POR HABITANTE. GALICIA Y ESPAÑA, 1971 Y 1985²⁶⁷



²⁶⁶ Elaboración propia. Fuente: *Galicia en Cifras. 1989* ..., p. 242.

²⁶⁷ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 242.

En otras fuentes y fechas se comprueba que la situación de Galicia en el contexto nacional era realmente desfavorable en conjunto. Por ejemplo, en los datos referidos a la renta per cápita en 1975, por regiones y respecto de la media nacional, el lugar que ocupa es elocuente por sí mismo: un gallego ingresaba por término medio tres cuartas partes de lo que se ganaba en otras áreas de España ²⁶⁸.

De las cifras anteriores se puede extraer una conclusión clara y significativa: por la conjunción de diferentes razones (crisis, gasto del proceso de transición y otras) España y Galicia crecieron proporcionalmente mucho más en la década entre 1965-75 ²⁶⁹ que en la siguiente (1975-85), cuando se estancaron algunas variables muy influyentes en la vida nacional y regional-autonómica y se produjo una apreciable pérdida de competitividad española respecto de la OCDE ²⁷⁰, así como un consecuente retraso en acceder al llamado estado o sociedad del bienestar (*welfare state*) ²⁷¹. Esta conclusión, en apariencia irrefutable, desdice la imagen de progreso, mejoría general e incremento del bienestar con que siempre se ha querido arropar al nacimiento de la democracia española. Los economistas Fernández Leiceaga y López Iglesias coinciden en este juicio para el caso concreto de Galicia, expresando que la etapa que media entre 1974-84: «... está caracterizada por unha crise estrutural fondísima, con aumentos da produtividade pero cunha destrucción significativa de empregos» ²⁷². Partiendo de las cifras de empleo, Guisán sostiene asimismo que los años de la transición fueron fundamentalmente negativos para la economía gallega:

«En el año 1976 Galicia contaba con 628 mil empleos no agrarios y una tasa de empleo no agrario por cada mil habitantes muy baja en relación con la media española y con la media de los países de la UE y de la OCDE. En el

²⁶⁸ *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, p. 34.

²⁶⁹ En la *Síntesis Estadística de Galicia* se demuestra que de la encuesta de 1964-65 a la de 1973-74, Galicia y toda España más que duplican el potencial de ingresos, gasto y mejora de la calidad de vida a través de diversos indicadores (*Síntesis Estadística de Galicia*. Madrid, INE, 1976).

²⁷⁰ Organización de Cooperación y Desarrollo Económico. Recordemos que la OCDE fue fundada inicialmente en 1961 por los 20 países más desarrollados del mundo (España tuvo el honor de contarse entre ellos). Desde 1973 hasta el ingreso de México en 1994, éstos eran los Estados-miembro: Alemania, Austria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Irlanda, Islandia, Italia, Luxemburgo, Noruega, Países Bajos, Portugal, Reino Unido, Suecia, Suiza, Turquía (todos en 1961). Japón, Finlandia, Australia y Nueva Zelanda se incorporaron posteriormente.

²⁷¹ Opinión respaldada por la publicación *National Accounts, 1960-1992 ...*, p. 144-145 y 148-149.

²⁷² FERNÁNDEZ LEICEAGA, Xoaquín; LÓPEZ IGLESIAS, Edelmiro: *Estructura Económica de Galiza*. Santiago de Compostela, Laiovento, 2000, p. 26.

año 2000 hemos alcanzado 811 mil empleos no agrarios y una mejoría en la tasa de empleo no agrario por cada mil habitantes.

El período 1976-85 fue negativo para la evolución del empleo no agrario de Galicia, ya que las consecuencias de la crisis del petróleo, con importantes incrementos de aumento del precio de esta materia prima, se hicieron sentir más que en el conjunto de España y, como consecuencia, el empleo no agrario descendió a 561 mil empleos, alejándonos de la convergencia real con la UE tanto en tasas de empleo no agrario como en renta per cápita»²⁷³.

Estos juicios parecen contradecirse, no obstante, con las variables que muestra la *Renta Nacional de España* de 1981, en conjunto razonablemente halagüeñas a escala local, dado que la evolución de la renta per cápita gallega ascendió porcentualmente más que la de ninguna otra región española en el período de 1973-1981: el aumento fue de un 19'70 % en esos años, lo que arroja una media de alza anual del 2'27 %, la mayor de toda España. El hecho, a precios corrientes de 1981, es que cada gallego dispuso entonces de 314.005 pesetas de renta personal al año, frente a una media nacional de 397.365 pesetas. Es decir, que las diferencias se acortaron sensiblemente frente a la muy desigual situación precedente²⁷⁴. La explicación es bastante obvia en lo principal: en la fase de crisis se paralizó decisivamente el progreso español y gallego que tanto había avanzado en los lustros anteriores, pero la recesión afectó proporcionalmente menos a Galicia –cuyas estructuras productivas resultaron ser más resistentes dado su bajo grado de ocupación en industria y servicios–, que de ese modo subió algunos enteros en muchas variables nacionales²⁷⁵.

Ciertamente la crisis de 1973 azotó a las economías occidentales con una virulencia sin precedentes desde el año 1929:

²⁷³ GUIÓSÁN SEIJAS, Marías del Carmen: “Educación, empleo y población en Galicia”. En: *Revista Galega de Economía*, vol. 9, n. 1. Universidade de Santiago de Compostela, 2000, p. 154.

²⁷⁴ Fuente: *Renta Nacional de España y su distribución provincial. 1981*. Bilbao, Banco de Bilbao, 1984, p. 47.

²⁷⁵ Estos datos se pueden contrastar más abajo con la Tabla I-10 (*Población activa y número de parados*) y -en el Apéndice al capítulo I- con la Tabla AI-9 de *Productividad aparente por empleo*, ambas para Galicia y España en 1973 y 1981.

«A comienzos de los setenta se inicia un grave deterioro de las economías occidentales. La ruptura de la prosperidad y el crecimiento excepcional de posguerra es debida al encadenamiento de factores cuyo prelude sería la crisis del sistema monetario instaurado en Bretton Woods. Sobre él actuó posteriormente la crisis energética. Los efectos inmediatos son la recesión económica, el desempleo y la inflación, que iban a conferir a esta crisis un carácter de depresión sólo comparable a la de los años treinta»²⁷⁶.

Pérez Díaz hacer constar el hándicap de la recesión económica que coincidió exactamente con la transición a la democracia, con efectos muy negativos. Asimismo desmonta la extendida creencia de la segunda república como una era dorada también en materia económica:

«Durante los dos primeros años de la transición, 1976 y 1977, la situación económica empeoró drásticamente. Aunque la economía había crecido muy poco durante esos años, el aumento de los salarios monetarios se había acelerado sustancialmente. La tasa de inflación se sitúa, a mediados de 1977, en torno al 26 % (cuando había sido de un 7,5 % durante el periodo 1963-1973). El paro afectaba ahora al 6% de la población activa, y el nivel de las reservas había caído de modo dramático.

El contraste entre el desarrollo económico del régimen autoritario anterior y la crisis con que se iniciaba la democracia era ominoso, y evocaba, una vez más, un recuerdo terrible. La segunda República fue, también, una época de crisis económica, sobrevenida a continuación de una dictadura que había coincidido con un periodo de crecimiento»²⁷⁷.

Por su parte el gasto de las administraciones públicas se quintuplicó en los ocho años de la transición, pasando de un total de 1'23 billones de pesetas en 1975 a 5'64 billones de pesetas en 1982²⁷⁸. Es evidente que la puesta en marcha de los gobiernos autonómicos, la gestión de los trasvases de competencias y el aumento de personal administrativo repercutieron ampliamente en los desajustes macroeconómicos.

²⁷⁶ GONZÁLEZ SALCEDO, Jesús; RAMÍREZ ALEDÓN, Germán: *Historia del mundo contemporáneo a través de sus documentos*. Barcelona, Teide, 1985, p. 509.

²⁷⁷ PÉREZ DÍAZ, Víctor: *La primacía de la sociedad civil ...*, p. 262.

²⁷⁸ *Informe económico 1982 ...*, p. 247.

En resumen y al margen de oscilaciones menores, se puede constatar que los años “buenos” para la economía y crecimiento gallegos y españoles son los que transcurren entre 1960 y mediados de 1975, cuando tantos indicadores evidencian la mejoría generalizada. Pero entre 1975 y 1985 se produce una involución económica, y especialmente en lo que atañe a las ciudades, hay que hablar más bien de retroceso o freno que de crecimiento. Para la música estos detalles son importantes, puesto que el fenómeno de la vuelta a las raíces y el origen de la música pop y rock se van a producir en Galicia fundamentalmente en la esfera urbana, en el seno de una población que, como vamos a comprobar, procedía en un porcentaje apreciable del fenómeno del éxodo rural, pero que comenzaba a estar plenamente asentada en el nuevo medio y conocía su segunda generación lejos de la aldea natal.

1.2.2 Galicia, entre el atraso y el crecimiento

Hemos comprobado que la fase del desarrollismo también incidió en Galicia, pero a una respetable distancia respecto de la media nacional. Vamos a examinar ahora la gravedad de este desfase. Para empezar no cabe duda de que los años 60 fueron un momento de superación y despegue, con los principales indicadores macroeconómicos subiendo enteros:

«... a lo largo de los años 1960 y hasta aproximadamente la muerte de Franco en 1975, la economía gallega experimenta una etapa expansiva que fue posible por los efectos de arrastre generados por el “boom” económico europeo y mundial iniciado ya en los años cincuenta, y por el desmantelamiento del rígido entramado de controles intervencionistas que habían dominado la escena en la llamada “etapa autárquica” del primer franquismo»²⁷⁹.

Estos mismos autores señalan una posición desventajosa, no obstante, de Galicia en el marco del progreso estatal, a causa del olvido practicado por el franquismo:

²⁷⁹ CARMONA BADÍA, Xoán; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel: “La economía gallega en el período franquista (1939-1975)”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia ...*, p. 262.

«Galicia se integra en el crecimiento europeo de estos años como suministradora de mano de obra barata, que abandona su antiguo destino cubano o argentino para dirigirse ahora a Francia, Suiza o Alemania, y que recibe unas remesas monetarias que sólo parcialmente revierten en la financiación de su crecimiento económico.

A la hora de valorar la evolución de la economía gallega durante el franquismo (...) se puede apreciar cómo a lo largo de esta etapa no sólo no se frenó la tendencia a la pérdida de peso relativo en el conjunto español que la economía gallega venía mostrando en el largo plazo, sino que tendió a acentuarse»²⁸⁰.

En relación a la cultura material que representa el libro, Galicia tampoco figuraba en 1978 en buen lugar sobre el conjunto nacional. El indicador es particularmente revelador del deficiente grado de cultura formativa de la región en este año, con casi un tercio de los hogares gallegos careciendo de libro alguno:

TABLA I-7. DISTRIBUCIÓN DE FAMILIAS (EN MILES) SEGÚN LA CANTIDAD DE LIBROS QUE POSEEN. ESPAÑA Y GALICIA, 1978. CIFRAS EN MILES Y PORCENTUALES²⁸¹

	Libros	Ninguno	1 - 6	6 - 25	26 - 100	101 - 500	Más de 500
Galicia	Familias (miles)	241	156	129	121	64	17
	%	33'1	21'4	17'7	16'6	8'8	2'3
España	Familias (miles)	2.985	1.491	2.068	2.319	1.179	413
	%	21'8	15'6	21'6	24'3	12'3	4'3

Como se puede observar, las familias gallegas mejoraban ligeramente la media estadística nacional en tener ninguno o al menos un libro en casa, pero rápidamente caían por debajo de tal media para cifras superiores a seis libros. En la categoría de no disponer de ningún libro se hallaba uno de cada tres hogares gallegos, mientras la media

²⁸⁰ *Ibidem.*

²⁸¹ Elaboración propia. Fuente: *Demanda cultural en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Gabinete de Estadística e Informática, 1978, p. 654.

española era algo mejor, con únicamente uno de cada cinco hogares en esa situación²⁸². En efecto, las estadísticas próximas al rango del subdesarrollo procedían de una situación muy real, especialmente en la Galicia interior:

«Todavía a la altura de 1975 era muy elevado el número de ferias y muy escaso el de supermercados y tiendas afiliadas. El regateo seguía siendo una práctica generalizada. Y aunque existían algunos establecimientos autoincluidos en la categoría de “grandes almacenes”, como *El Pote* o *El Pilar*, no será justamente hasta el año de la muerte de Franco cuando *El Corte Inglés* instale en Vigo el, en sentido estricto, primer gran almacén moderno de Galicia»²⁸³.

En cuanto al desequilibrio interno entre la Galicia occidental y la oriental, el desarrollo económico, flujo demográfico y crecimiento urbanístico de los años 60 a los 80 antes pudieron acentuarlo que lo contrario. Como señala el arquitecto gallego Xerardo Estévez, en estas décadas las remesas que provenían de la emigración europea imprimieron un nuevo impulso a las ciudades, provocando los ensanches y los polígonos, típicos de las dos grandes vértices industriales costeros (Coruña-Ferrol y Vigo). El mismo autor sostiene que la polémica autopista del Atlántico (A9) agrandó la brecha –ahora física- entre la Galicia desarrollada y la del interior (para muchos autores, entre la Galicia rica y la pobre)²⁸⁴:

«... a construción da autopista A9 e das grandes infraestruturas transversais acentúa a escisión entre dúas Galicias: a do litoral, nun proceso de conurbación in crescendo —se ben con perlas de poboación nas cidades capitais en beneficio dos concellos periféricos— e a do interior, que perde

²⁸² En los Apéndices de esta tesis aparece, además de otras tablas complementarias de interés, la lista elaborada por *Indicadores Sociales* de las provincias españolas ordenadas según su puntuación en la categoría de *Nivel Medio de Vida*, comparando la evolución entre los años de 1981 y 1986 (Tabla AI-4; y siguientes). La posición de las provincias gallegas en esta relación es grave, siendo Lugo y Orense antepenúltima y penúltima respectivamente, mientras que las dos restantes no alcanzan la mitad de la tabla (*Indicadores Sociales*. 1991. Madrid, INE, 1991, p. 233).

²⁸³ CARMONA BADÍA, Xoán; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel: “La economía gallega ...”, p. 290.

²⁸⁴ ESTÉVEZ FERNÁNDEZ, Xerardo: “O peso da historia territorial e urbana”. En: ESTÉVEZ FERNÁNDEZ, Xerardo; FERNÁNDEZ CERVIÑO, María Xosé: *Territorio, paisaxe e identidade*. Santiago de Compostela, Instituto de Estudos das Identidades - Museo do Pobo Galego, 2007, p. 11-13. Más adelante veremos a través de la tesis doctoral de Ferras Sexto un punto de vista que se aparta de estas consensuadas hipótesis.

poboación en termos absolutos. Ao abeiro da bonanza económica empezan a urbanizarse as periferias e aparecen as colonias de vivendas emparelladas en terreos rurais, por veces relativamente afastadas das poboacións»²⁸⁵.

Tan tarde como en 1978, en plena transición, la montañosa y atrasada comarca lucense de los Ancares presentaba unos indicadores alarmantes, plagada de carencias de primer orden, tales como tener que llevar a una mujer embarazada en camilla a través de nieve por la cintura por falta de asistencia médica e inexistencia de carreteras en condiciones, además de ausencia de luz eléctrica. Un reportaje periodístico allí realizado por ANT describe una economía fundamentalmente de autoconsumo, muy primitiva y expuesta a todos los rigores del clima y el aislamiento²⁸⁶. Poner un teléfono costaba más de un millón de pesetas; apenas había televisores, y en las zonas más apartadas la radio ni se oía²⁸⁷. Un vecino del lugar, Alfredo Rodríguez Amigo, declaraba que: «Moita xente dos Ancares non sabe quen é o Rei nin quen é Suárez, e máis pensan que son a mesma persoa»²⁸⁸. Sobre los comicios el mismo Rodríguez Amigo afirmaba:

«... aquí a xente votou a quen lle mandou o cacique, e para eso samente votaron os vellos polo da paga (...). O caciquismo sigue vixente e non anda moi lonxe do Axuntamento»²⁸⁹.

Otro problema grave era el absentismo del personal docente. Una vecina de Noceda (Lugo) declaraba que:

«No pasado mes de Xaneiro [de 1978] samente houbo tres días de escola (...). Os rapaces chegan aos doce anos sin saber nada, e bótanos da escola. Cando non é o tempo, é a maestra, o caso é que nunca hai escola»²⁹⁰.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 12.

²⁸⁶ “Os Ancares: a loita pola vida”. En: ANT, n. 3. 10 al 16 de febrero de 1978, p. 10-11.

²⁸⁷ Un buen conocedor del rural gallego, Lisón Tolosana, afirmaba, alrededor de inicios de los años 70, que: «En las aldeas [gallegas] no hay médico, ni farmacia, ni escuela a veces, ni teléfono, ni tiendas, no conduce a ellas con frecuencia carretera asfaltada, etc» (LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*. Madrid, Akal, 1981, p. 45).

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 10.

²⁸⁹ *Ibidem*.

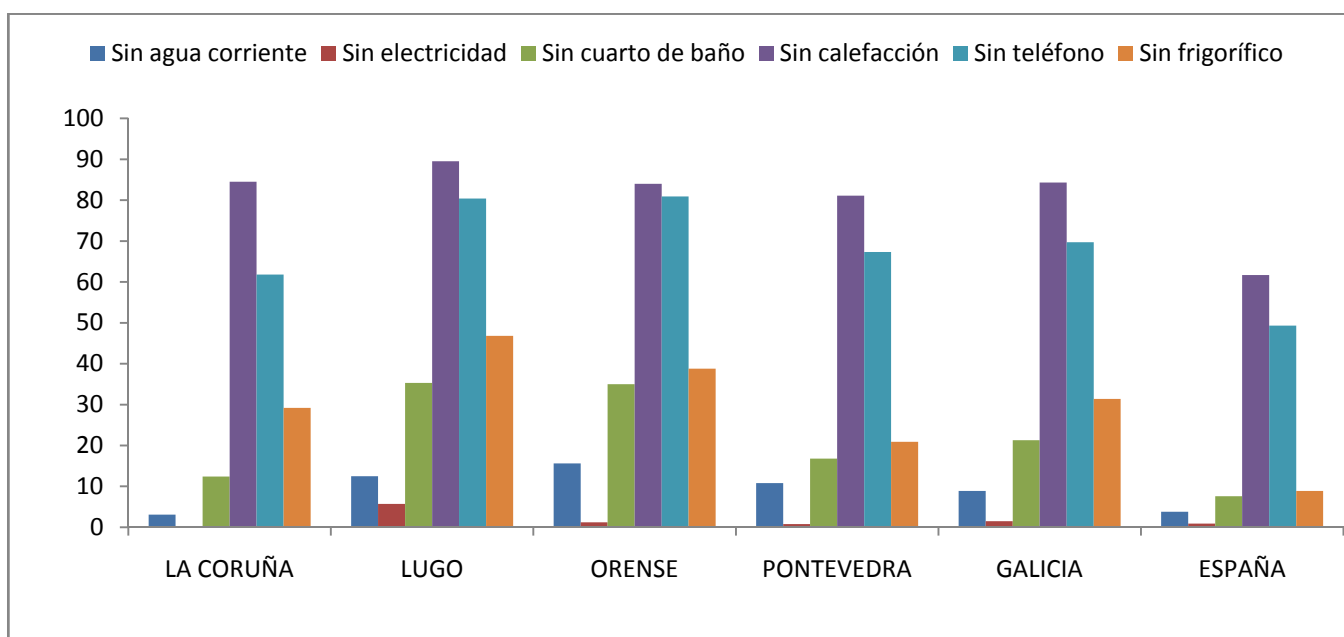
²⁹⁰ *Ibidem*.

El anónimo cronista concluye que «Nestas condicións poucos chegan ao ensino medio e da universidade xa non falemos»²⁹¹.

En 1981 nos encontramos con las siguientes estadísticas comparativas, que se comentan por sí solas:

TABLA Y GRÁFICO I-8. CUADRO DE EQUIPAMIENTOS BÁSICOS EN LOS HOGARES GALLEGOS Y MEDIA ESPAÑOLA. 1981, CIFRAS PORCENTUALES²⁹²

	La Coruña	Lugo	Orense	Pontevedra	Galicia	España
Sin agua corriente	3,1	12,5	15,6	10,8	8,9	3,8
Sin electricidad	0,3	5,7	1,2	0,8	1,5	0,9
Sin cuarto de baño	12,4	35,3	35,0	16,8	21,3	7,6
Sin calefacción	84,5	89,5	84,0	81,1	84,3	61,7
Sin teléfono	61,8	80,4	80,9	67,3	69,7	49,3
Sin frigorífico	29,2	46,8	38,8	20,9	31,4	8,9



²⁹¹ *Ibid.*, p. 11. Roseman ha descrito en un interesante artículo las condiciones de extrema dureza de la vida de un matrimonio de campesinos coruñeses en plenos años de la transición [ROSEMAN, Sharon R.: "Spaces of Production, Memories of Contentment. An Account of Local Struggle in Late-20th Century Rural Galicia (Spain)". En: *Dialectical Anthropology*, vol. 27, n. 1. Springer Netherlands, 2003, p. 19-45].

²⁹² Elaboración propia. Fuente: PRADO, Carlos; MÉNDEZ, María Xosé; ALONSO PAZ, Pastor: "A débeda histórica da sanidade". En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: Decenario. 1977-1988] ..., p. 67.

1.2.3 Inflación, paro y huelgas

Una consecuencia de la crisis fue que la inflación alcanzó cotas elevadísimas en los años del cambio, provocando un crecimiento imparable del desempleo y una agresiva presión fiscal. Especialmente espectacular es el incremento de esta última en el lustro de 1975-80, superior a un 300 % ²⁹³. Respecto de la inflación García Ruiz ofrece el siguiente análisis:

«Se ha dicho que la verdadera inflación del siglo XX, la inflación con mayúsculas, empezó a mediados de los años setenta, con la crisis del petróleo. Sin embargo, el éxito de las políticas anti-inflacionistas ha permitido en Occidente reconducir ese fenómeno y, en términos medios, resulta que el último cuarto del siglo XX no ha sido tan destacadamente inflacionario. En España, la evolución de los precios durante este período ha seguido una pauta muy similar a la de los países del entorno. Las mayores cotas de inflación se alcanzaron al principio, en torno a 1977, y (...) puede resultar paradójico que ello ocurriera precisamente cuando la política monetaria española empezaba a alcanzar su mayoría de edad (...). La explicación (...) se debe a la conjunción de la crisis industrial desatada por la subida de los precios energéticos, la endeblez del sistema bancario y la necesidad de dar prioridad a los problemas de la transición política sobre los de la coyuntura económica» ²⁹⁴.

Partiendo del mismo autor, el gráfico I-9 muestra la inflación en España entre 1974 y 1985. En cuanto al desempleo, las cifras son aún más alarmantes si cabe, como se comprueba en la siguiente tabla de parados en 1973 y 1981 (Tabla I-10). De hecho las tasas de paro en España fueron las más altas de la OCDE en estos años. Es indudable que el desempleo aumentó desmedidamente en estos años, pero fue proporcionalmente menor su incidencia en Galicia que en la mayoría de las restantes regiones españolas.

²⁹³ Las tablas correlativas aparecen en el Apéndice al capítulo I de esta tesis.

²⁹⁴ GARCÍA RUIZ, José Luis: “La inflación en la España del siglo XX: teorías y hechos”. En: *Boletín Económico de Información Comercial Española*, n. 2667. Madrid, Ministerio de Industria, Turismo Y Comercio, 16 al 22 de octubre de 2000, p. 29.

GRÁFICO I-9. EVOLUCIÓN DEL ÍNDICE DE INFLACIÓN EN ESPAÑA. 1974-1985 ²⁹⁵

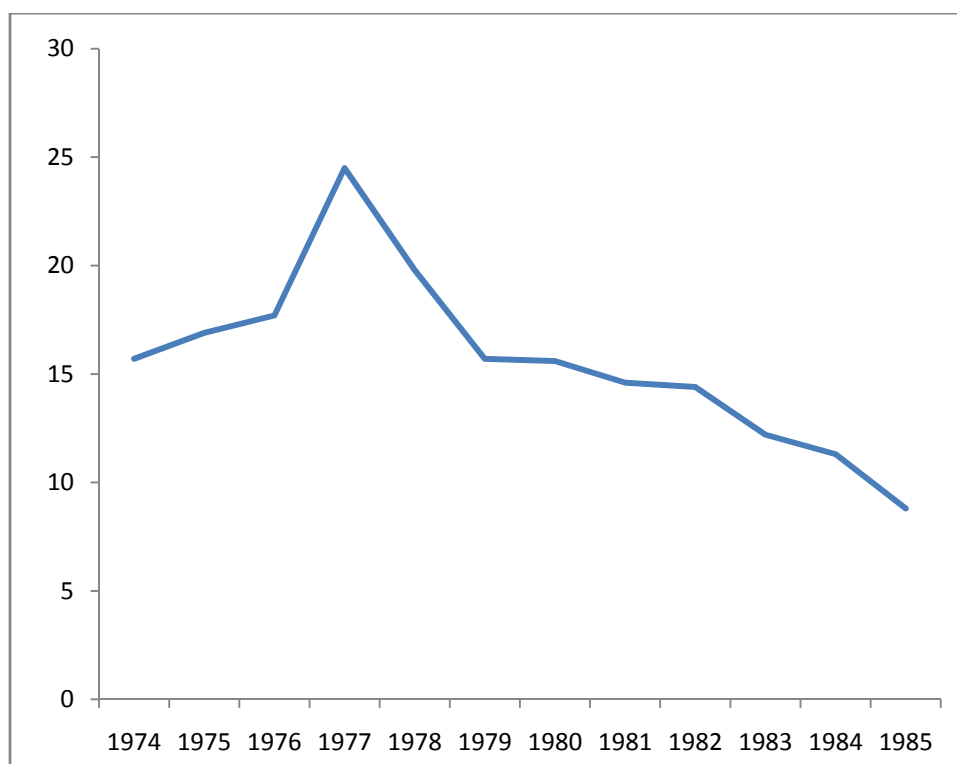


TABLA I-10. POBLACIÓN ACTIVA Y NÚMERO DE PARADOS EN GALICIA Y ESPAÑA. AÑOS 1973 Y 1981. EN MILES DE PERSONAS Y VARIACIÓN PORCENTUAL ²⁹⁶

	Población activa		Parados		Variación desempleo
	1973	1981	1973	1981	1973-1981
Galicia	1.246'9	1.098'3	22'3	65'5	194 %
España	13.401'0	12.901'1	361'8	1.884'3	421 %

La secular marginalidad gallega no era un problema menor:

«Galicia es una región tres veces periférica: con respecto a los centros de innovación y crecimiento españoles -situados por cierto en los espacios

²⁹⁵ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 30.

²⁹⁶ Elaboración propia. Fuente: *Renta Nacional de España y su distribución provincial. 1981 ...*, p. 37.

dotados de mayor accesibilidad al resto del continente- con respecto a los centros polarizadores de Europa Occidental y, en tercer lugar y más acusadamente, en relación con los nuevos ejes de gravedad de la que desde hace algunos años se denomina la Gran Europa»²⁹⁷.

Respecto de la actividad huelguística en Galicia, Ramón Villares ha descrito el recorrido de la conflictividad laboral y estudiantil en los años previos a la democracia:

«Nos anos sesenta, teñen lugar algunhas folgas obreiras e, especialmente, loitas campesinas como as de Mazaricos (1962) provocadas polo parcelamento, ou as de Castrelo de Miño (1966), contra da represa de FENOSA, na que participaron activamente o Partido Comunista e mais a recién fundada Unión de Pobo Galego (UPG). Esta década dos sesenta cerrouse coa importante loita estudiantil de 1968, que abriu á conciencia política a toda unha xeración que sería a protagonista da futura transición á etapa democrática. Con todo, cicais sexa o ano 1972 a data de meirande relevo neste ronsel de oposicións ao franquismo. Ás folgas universitarias de Compostela súmanselles dous feitos claves. O primeiro foi a folga de marzo no Ferrol, que tivo na xomada do 10 de marzo un resultado loitoso de 2 mortos (Amador e Daniel) e moitos feridos na ponte das Pías, (...)»^[298].

O segundo foi a folga de setembro realizada na cidade de Vigo, con epicentro na fábrica de Citroën, que permitiu madurar a unha organización sindical como Comisións Obreiras, xa protagonista nos sucesos de Ferrol, e que apareceran os primeiros gromos de sindicalismo de orientación nacionalista. Nos dous principais núcleos obreiros de Galicia radícase, por tanto, a principal oposición ao franquismo, coas organizacións sindicais de protagonistas»²⁹⁹.

²⁹⁷ PRECEDO LEDO, Andrés: *Geografía humana de Galicia*. Barcelona, Oikos-Tau, 1998, p. 15.

²⁹⁸ La confluencia de reconversión industrial y democracia daría lugar a una explosión de las movilizaciones obreras y ciudadanas en Galicia. En esa fecha, en Ferrol, los trabajadores Daniel Niebla y Amador Rei cayeron heridos de muerte por disparos de las fuerzas de orden público y más de una docena resultaban heridos, mientras la ciudad era ocupada militarmente, acontecimientos que fueron ampliamente recogidos por los medios de comunicación europeos. Ya en la transición democrática los sindicatos acordaron establecer el diez de marzo como “Día de la Clase Trabajadora en Galicia”.

²⁹⁹ VILLARES PAZ, Ramón: *Historia de Galicia*. Vigo, Galaxia, 2004, p. 426.

El informe FOESSA señala que en ese contexto:

«... surgieron en los últimos años del régimen de Franco una serie de grupos socialistas y marxistas, e incluso revolucionarios, especialmente en el ambiente de la universidad de Santiago. En la fase predemocrática de articulación de la oposición a nivel regional, estos partidos parecían tener una fuerza considerable, pero las elecciones de junio de 1977 pusieron de manifiesto su debilidad»³⁰⁰.

En Galicia a principios de 1976 las movilizaciones se generalizaron, con importantes huelgas en los astilleros de Bazán (Ferrol) y Barreras (Vigo); la universidad santiaguesa se paralizó ese mismo año³⁰¹. En años ulteriores la conflictividad gallega no fue superior a la media nacional pero hay que tener en cuenta que la de la transición es una época de huelgas salvajes generalizadas³⁰², cierre de empresas y un clima presidido por la acritud y la falta de entendimiento entre el gremio sindical -de suma fortaleza pese a su reciente instauración- y el empresarial -que veía cómo se esfumaban algunas de las prebendas que había disfrutado con el régimen anterior. En 1981 en Galicia se perdieron más de 161.000 jornadas de trabajo a raíz de las huelgas³⁰³, siendo Coruña la provincia de mayor incidencia con 116.100 jornadas perdidas, seguida de Orense con 26.500, Pontevedra con 15.100 y Lugo con 3.300. En España se perdieron en total 2.792.200 jornadas por este motivo. Teniendo en cuenta que en ese año Galicia contaba con 1.042.500 trabajadores en activo -pero sólo 503.200 de ellos asalariados- mientras que el conjunto nacional era de 11.447.200 trabajadores -8.106.400 de ellos asalariados- la proporción de los trabajadores asalariados (lógicamente los ejecutantes potenciales de una huelga) de Galicia respecto de España era del 6'2 %, mientras que la de jornadas de huelga quedaba en un 5'8 % del total español³⁰⁴.

³⁰⁰ Informe sociológico sobre el cambio político en España ..., p. 565.

³⁰¹ BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón: "A política galega desde a transición". En: *Enciclopedia Hércules*, vol. VIII, Capítulo 8. La Coruña, Hércules de Ediciones, 1993 (?), p. 378.

³⁰² Como se comprueba en el vaciado de cualquier diario de estos años, pero una tabla detallada de las muchas horas de trabajo perdidas por huelgas en España entre 1976 y 1982 se puede consultar en SOTO CARMONA, Álvaro: *La transición a la democracia* ..., p. 199. A partir de 1975 las huelgas aparecen en los titulares de las cabeceras españolas con una regularidad comparable a la de las protestas estudiantiles y los crímenes debidos a grupos terroristas.

³⁰³ Datos presentes en las sucesivas ediciones del *Anuario de Estadísticas Laborales* del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

³⁰⁴ Fuente: *Panorámica Social de España*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1994, p. 248-249.

1.2.4 La educación

Entrando ahora en la importante área de la educación –tan estrechamente entroncada por la sociología tanto a la naturaleza y expansión de las culturas musicales como a la formación de ismos de signo nacionalista- el desfase de cultura formativa de España en relación a Europa occidental no era un tópico sino un indicador de una preocupante realidad social en este momento. Por ejemplo, el consumo de papel resultaba muy bajo en comparación con otros países de la UE, dado que en España apenas se editaba/leía en términos comparativos ³⁰⁵. Asimismo la media de difusión de los diarios españoles era proporcionalmente muy reducida respecto de la UE, rondando los 30.000 ejemplares de promedio sin apenas variaciones entre 1975 y 1990, cuando, por ejemplo Francia osciló en ese período entre 115.000 y 150.000 ejemplares ³⁰⁶.

Respecto de los índices de escolaridad, pese a la sancionada obligatoriedad de la EGB en la ordenación instaurada por el ministro Villar Palasí ³⁰⁷, entre 1975 y 1980 en España sólo titularon en este nivel cifras inferiores al 70 % del alumnado (62'4 % en el curso 1979-80, en progresión descendente desde el 68'0 % del curso 1974-75), siendo alto el índice de abandonos y repeticiones de curso. En otras palabras, un tercio de los niños escolarizados no coronaba con éxito este nivel básico de enseñanza ³⁰⁸. Las causas del declive –aunque muy moderado- en este importante periodo educativo deben localizarse en el incremento del desempleo, la explosión demográfica y escolar, y el nuevo perfil de delincuencia infantil y juvenil. El caso es que en el nivel de la enseñanza primaria Galicia muestra un perfil algo mejor situado que la media nacional, pero los datos se refieren a la EGB impartida por centros públicos solamente. Teniendo en cuenta el problema de la dispersión geográfica, en amplias áreas de Galicia la creación y mantenimiento de centros privados era muy difícil (igual que para los públicos, pero

³⁰⁵ En el Apéndice al capítulo I se ofrecen las cifras correspondientes (Tabla AI-11).

³⁰⁶ Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 735.

³⁰⁷ Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. La extensión del periodo de escolarización obligatoria hasta los catorce años fue la semilla de la remodelación oficial de la enseñanza. La reforma educativa de Villar Palasí se puede considerar histórica, aunque sólo fuera porque constituyó la primera ley sustitutiva de la centenaria Ley Moyano. A partir de su promulgación en 1970 se pueden señalar dos fases: hasta 1973, cuando cesa el ministro Villar Palasí, y desde esta fecha hasta la muerte de Franco, que cierra la historia postrera de la dictadura en materia educativa.

³⁰⁸ *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, p. 204.

éstos tenían el respaldo y la obligación del Estado). También se detecta una fuerte reducción del total en los tres años estudiados: si en el curso 1977-78 había 2.948 centros de EGB en Galicia, en el curso 1981-82 sólo quedaban 2.369 (una reducción de casi el 20 %) ³⁰⁹. Este indicador es muy significativo: muchas zonas de la Galicia interior se estaban despoblando, los jóvenes emigraban a la ciudad o al extranjero, y allí nacían sus hijos. En la aldea los colegios quedaban vacíos y terminaban por cerrar y reconvertirse ³¹⁰.

A los estudiantes que no concluían la EGB hay que sumar otros alumnos que, una vez alcanzado el título en este nivel primario, no se matriculaban ni en BUP ni en FP, en cifras tan relevantes como alrededor de un 15 % en estos mismos años ³¹¹. Así pues España adolecía de un notable déficit escolar, traba que a medio y largo plazo repercute decisivamente en los niveles de calidad profesional, posibilidades de investigación y capacidad crítica de cualquier país. En Galicia, una vez más, se agravaban las deficiencias nacionales, como se puede verificar en la Tabla I-11. Llama la atención que la comunidad gallega, que en 1981 aportaba el 7'3 % de habitantes de hecho al total español, reduzca al 6'3 la proporción de estudiantes de 1º de BUP, pero sobre todo destacan las cifras en sí del alto porcentaje de abandonos tras la enseñanza primaria para una región a fin de cuentas integrante de Europa occidental. En efecto, como se puede observar el coeficiente de alumnos gallegos en concreto que dejaba los estudios al titular en EGB es dramático. El dato también deja entrever la actitud de muchos progenitores, a veces impacientes por disponer de mano de obra subalterna en las labores de la casa, el campo o el taller y con mucha desconfianza hacia los estudios superiores, que en el medio rural seguían ostentando la aureola de ser “cosas de señoritos”, una imagen agravada por la preocupación hacia el posible coste de matrículas y materiales necesarios. Un tercer y no menor elemento propiciador de la desbandada fue la dificultad de acceder en muchas comarcas gallegas a un centro próximo de enseñanza secundaria.

³⁰⁹ Fuente: *Galicia en Cifras. 1989 ...*, p. 136.

³¹⁰ Desde luego que el éxodo rural no se inicia en 1977, pero es bien visible entonces su prolongada acción. Respecto del estamento de la infancia en tiempos de Franco, un interesante estudio monográfico sobre la película de Narciso Ibáñez Serrador *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) aparece en Steinberg (STEINBERG, Samuel: “Franco's Kids: Geopolitics and Postdictatorship in *¿Quién puede matar a un niño?*”). En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 7, n. 1. Abingdon, Routledge, febrero de 2006, p. 23-36).

³¹¹ *Galicia en Cifras. 1989 ...*, p. 227.

TABLA I-11. CONTRASTE ENTRE LAS CIFRAS DE GRADUADOS ESCOLARES Y MATRÍCULAS EN 1º DE BUP. CURSO 1980-81. GALICIA Y TOTAL NACIONAL ³¹²

	Graduados Escolares	Matriculados en Primero de BUP	% de diferencia (abandonos)
La Coruña	13.892	7.810	43'8
Lugo	3.327	2.174	34'7
Orense	4.075	2.571	36'9
Pontevedra	8.800	5.800	34'1
TOTAL GALICIA	30.094	18.355	39'0
TOTAL ESPAÑA	426.038	293.140	31'2
Proporción Galicia / España	7'1 %	6'3 %	125

En su tesis doctoral Meira Cartea muestra la desmesurada “posibilidad jerárquica” de acceder a estudios de enseñanza secundaria en la Galicia de los años 70-80: si en 1970 un hijo de un pequeño propietario agrícola tenía únicamente el 3 % de posibilidades de ingresar en un centro de enseñanza media, en 1981 esta probabilidad pasó a ser del 27 %. En cambio, en las mismas circunstancias el hijo de un profesional liberal tenía en 1970 un 39 % de posibilidades de acceder a la enseñanza media, y en 1981 su probabilidad pasó a ser del 72 % ³¹³. No obstante, en las últimas décadas del siglo XX se habría progresado mucho en materia de educación:

«En el período 1964-97 la situación mejoró sustancialmente en Galicia y en España, de forma que en 1997 la media nacional de estudios secundarios completos fue de un 30%, similar al nivel que tenían muchos países europeos en 1970» ³¹⁴.

Otras fuentes constatan que el crecimiento educativo de Galicia a principios de los años 70 fue notable. Antón Costa ofrece la siguiente síntesis al respecto:

³¹² Elaboración propia. Fuente: *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, p. 227.

³¹³ MEIRA CARTEA, Pablo: *La inserción social en los jóvenes de la Galicia rural: perspectivas escolares, familiares y profesionales en un contexto local*. [Tesis doctoral]. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía e Ciencias da Educación, 1992, p. 488-490.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

«No medio de aspectos contraditorios, o sistema educativo experimentaba entre 1970 e 1975 un extraordinario crecemento cuantitativo, coa mesma contribución de varios plans rexionais de expansión como foi o Plan Galicia de 1971: as algo máis de 87.000 escolas públicas de 1970 pasaban a ser 102.000 en 1975, e as privadas pasaban de 30.000 a 59.500, isto en conxunto, rexistrábase un aumento de 44.000 escolas en cinco anos; aumentaban en 16.000 os mestres públicos, chegando a ser 115.938 en 1976. Os centros públicos de ensino medio pasaban de 3.139 en 1970 a 4.081 en 1975 e o profesorado pasaba dos 62.269 aos 78.843, aínda que “a matrícula de formación profesional non chegaba á cuarta parte (23,06% exactamente) do total de alumnos inscritos no nivel de ensinos medios. O aumento do alumnado medio repercutiría no aumento do alumnado universitario: os 122.369 alumnos de Facultades e de Escolas Técnicas Superiores de 1965 pasarán a ser 207.426 en 1970 e seguirían aumentando, a pesar de que en 1975 a porcentaxe de mozos de 18 a 22 anos inscritos en educación superior era só do 19,27%. Aumentaban tamén os alumnos matriculados nas Escolas Universitarias de Formación do Profesorado de EXB e noutros centros de ensino tanto públicos como privados, debéndonos referir aquí ao importante crecemento das academias nas aglomeracións urbanas. Case as únicas reducións, estrepitosas, producíanse no alumnado dos noutros ben nutridos seminarios diocesanos e casas relixiosas de formación, como un síntoma do proceso de secularización da sociedade española.

(...)

A morte de Franco en 20 de novembro de 1975 poñía punto e final, aínda que non de modo inmediato e mecánico, a unha etapa da política educativa. Abríase un período de transición moi vivo en canto a dinámicas e debates de política educativa democrática, mentres gracias aos Pactos da Moncloa de 1977, en particular, a expansión cuantitativa do sistema educativo seguiría producíndose»³¹⁵.

Finalmente llegamos al ciclo universitario. En primer lugar hay que admitir el asombroso despegue nacional de las enseñanzas superiores; si en 1970 hubo tan solo 344.000 matrículas universitarias en todo el Estado español y en el curso 1975-76 la misma variable sumó un total de 530.181 estudiantes, cinco años más tarde (curso 1980-

³¹⁵ COSTA RICO, Antón: *Historia da educación e da cultura en Galicia (séculos IV-XX)*. Vigo, Edicions Xerais de Galicia, 2004, p. 896-897.

81) la cifra de universitarios ascendía a 649.098, un aumento de casi el doble en una sola década ³¹⁶, y de un 22 % en el segundo tramo, siempre con un predominio aplastante de la universidad estatal frente a la privada. Durante la transición el escalón principal fue temprano, en los cursos 1976-77 y 1977-78, debido en parte al engrosamiento y diversificación de las escuelas universitarias. Gracias a este despegue, el índice de estudiantes en enseñanzas superiores españolas no es demasiado divergente a finales de los años 70 respecto del resto de Europa: en 1978 hubo una proporción del 1.863 matriculados universitarios por 100.000 habitantes en España, siendo la cifra media de la CEE en ese mismo año de 1.905 matrículas ³¹⁷. La universidad dejaba de ser un coto privado de los hijos de las clases pudientes, una prolongación del estamento más privilegiado de la sociedad -que así se había asegurado tradicionalmente su preeminencia también en lo intelectual a la cabeza del país- para dar cabida a una clase media cada vez más numerosa y pujante. Pronto quedarían atrás los años en que no se permitía a los alumnos la entrada en muchas facultades si no llevaban corbata. En buena medida se puede afirmar que la universidad “se democratizó” antes que el resto de la sociedad española, y de ella iban a brotar algunas de las más fogosas manifestaciones contra el régimen de Franco -antes y después de su muerte-, provenientes de amplios sectores tanto del alumnado como del profesorado, también –especialmente en el primer caso- en formas de expresión musicales.

La combatividad del mundo universitario provocó la adopción de medidas de control que llegaron a afectar a la misma arquitectura de los campus. Un hecho a mencionar en relación a las medidas de estrategia policial que se iban adoptando de cara a las cada vez más frecuentes revueltas estudiantiles que tenían de telón de fondo el mayo parisino del 68, fue la construcción de la Universidad Autónoma de Madrid, cuyo emplazamiento se eligió para que fuera cómodamente tomada por asalto por las fuerzas de orden público en caso de necesidad. Como señala el arquitecto Pablo Campos para las universidades madrileñas en los años previos a la transición:

³¹⁶ El incremento fue del 88 % en sólo ocho años, para una media en la CEE del 48 % en el mismo tiempo, aunque ciertamente otros países partían de una posición ventajosa.

³¹⁷ Fuente: *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, p. 250-252. En el curso 1975-76 de cada cien personas con veinte años de edad en España, sólo doce cursaban estudios universitarios; en el curso siguiente la tasa había subido más de un punto, cuando hay que tener en cuenta también la gradual incorporación de la mujer, en crecimiento sostenido desde la posguerra. No es sólo el mero dato numérico, sino cómo el rol social femenino adquiere y asume una dimensión nueva, mucho más activa socialmente y desvinculada del hogar.

«Con independencia de una serie de pretensiones de sesgo conceptual, la elección de localizaciones exteriores para los terrenos que albergarían las Universidades, no estuvo exenta de una búsqueda de facilidad para el acotamiento de problemas derivados de la efervescencia estudiantil y de la política del momento»³¹⁸.

Campos subraya en concreto el carácter defensivo-estratégico del emplazamiento y diseño de la Universidad Autónoma de Madrid, que deviene una construcción semimarginal por este motivo:

«El recinto de Cantoblanco es una *célula desvinculada* respecto al núcleo urbano de Madrid. Constituye uno de los pocos ejemplares dentro del panorama español de implantación con una clara vocación intencionada de ser un organismo aislado y urbanísticamente descontextualizado»³¹⁹.

Por otra parte, esta nueva universidad respondía a la cada vez mayor demanda de estudios superiores de una ciudad como Madrid. Al igual que la totalidad de las universidades españolas conoció en la década de los 70 un notable crecimiento de solicitudes de ingreso. La Tabla I-12 muestra las matrículas de facultades universitarias en la enseñanza estatal entre los cursos 1975-76 y 1980-81, con la referencia base del curso 1970-71. La universidad compostelana rondó con regularidad la matriculación de entre el 5 % y el 5'5 % de todos los universitarios de España a lo largo de esos seis cursos académicos, también ahora por debajo del casi 7 % de contribución demográfica gallega. Lo cierto es que Galicia partía de una posición desventajosa, ya que en 1970 menos de un 0'8% de su población poseía un título superior³²⁰ y en 1976 el porcentaje de graduados universitarios seguía siendo mínimo³²¹. Nuevamente hay que acentuar

³¹⁸ CAMPOS CALVO-SOTELO, Pablo: *La universidad en España. Historia, urbanismo y arquitectura*. Madrid, Ministerio Fomento y Ministerio Educación, 2000, p. 521.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 526.

³²⁰ *Galicia en cifras. 1973*. Santiago de Compostela, Consejo Económico-Social Sindical de Galicia, 1973, p. 83.

³²¹ Como demuestra PÉREZ VILARIÑO, José: "Actitudes políticas en Galicia. Un estudio de Sociología Electoral". En: *Cuadernos Económicos de Información Comercial Española*, n. 1. Madrid, Ministerio de Comercio. Información Comercial Española, 1977, p. 39-58. Por otra parte, de la universidad compostelana se dijo durante muchos años que era una universidad de Madrid establecida en Galicia. Pero con el despertar del galleguismo y la protesta estudiantil contra el régimen de Franco ya no se podría afirmar lo mismo.

que el salto más espectacular -al menos en términos porcentuales- se produce entre 1970 y 1975, más que en los cursos siguientes y guste o no a los detractores sistemáticos del franquismo; la transición y el nuevo régimen democrático no aumentaron excesivamente la cantidad las plazas universitarias, sino que más bien consolidaron el despegue inmediatamente anterior:

TABLA I-12. NÚMERO TOTAL DE MATRÍCULAS UNIVERSITARIAS EN SANTIAGO DE COMPOSTELA Y TOTAL NACIONAL. 1970 A 1981 ³²²

	Santiago de Compostela	Total España
1970/71	9.050	162.879
1975/76	15.979	317.591
Crecimiento 1970-75	43'3 %	48'7 %
1976/77	18.062	345.186
1977/78	19.238	374.541
1978/79	18.569	358.579
1979/80	19.678	367.776
1980/81	20.765	377.083
Crecimiento 1975-81	33'0 %	15'8 %
Crecimiento 1970-78	129 %	132 %

Para completar la aproximación contamos con otra referencia de interés: la universidad compostelana elaboró un informe en 1983 cuyas cifras son más elevadas que las anteriores, probablemente al incluir las escuelas universitarias y los alumnos con dispensa de escolaridad ³²³. En esta fuente, para el curso 1979-80 la Universidad de Santiago de Compostela ya habría superado la barrera de los 30.000 alumnos, y en el curso 1981-82 contaría con un total de 31.213 ³²⁴. En todo caso los índices de

³²² Elaboración propia; fuente: *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, p. 257.

³²³ *Banco de datos de Galicia. Universidad de Santiago de Compostela. Datos estadísticos 1977-78, 1978-79, 1979-80, 1980-81 y 1981-82*. Santiago de Compostela, Universidade - Centro de Cálculo Barrié de la Maza, 1983, p. 9 y 329.

³²⁴ *Ibid.*, p. 9.

crecimiento estudiantil universitario, tanto en Galicia como en toda España, son espectaculares en estos lustros, fruto del desarrollo económico, de la presión demográfica y de las exigencias que imponía una nueva era educativa, económica y laboral ³²⁵.

No tratamos en esta tesis el interesante ámbito de la evolución de la música culta española y gallega ³²⁶, pero en cuestión de enseñanza procede señalar que antes de la transición y por varios años más según el lugar y centro, como materia de estudio permaneció enclaustrada en las escuelas de música y los conservatorios (los que había, y con la consabida escasez de recursos humanos y materiales, en un entorno de atraso generalizado). Las publicaciones en castellano de estudios musicales eran muy escasas, siendo una alternativa aprender idiomas y tratar de conseguir libros importados. En cuanto a la educación general, finalmente en 1975 se introduce la asignatura de Historia de la Música en primero de BUP (Bachillerato único y polivalente, Ley General de Educación de 1970), con una exigua presencia –casi testimonial– de dos clases por semana y sólo en este nivel ³²⁷.

Muy importante de cara al futuro y como compensación de carencias heredadas fue el arranque de los estudios musicales en el ámbito universitario, de la mano del doctor Casares en la Universidad de Oviedo. A partir de 1972 Casares ya impartía la primera asignatura de Historia de la Música del plan de estudios de la citada universidad, y en 1982 consolidó la especialidad con el logro de un departamento específico. Sin embargo es en 1984 cuando se aprueba el plan de estudios de la especialidad de Musicología en la Universidad de Oviedo:

³²⁵ Un trabajo centrado en la distribución por facultades del alumnado compostelano entre 1977 y 1983 es el de GARCÍA, Constantino: “Universidad. Una institución en crisis permanente”. En: *Anuario La Voz de Galicia. 1984*. La Coruña, La Voz de Galicia, 1983, p. 111-121.

³²⁶ Se le dedican solamente unos párrafos en el capítulo II.

³²⁷ En la citada Ley 14/1970, de 4 de agosto, Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. Lo dispuesto como materias comunes para ser impartidas en Bachillerato, en el Apartado B) del Artículo veinticuatro de esta ley, era lo siguiente: *Formación estética, con especial atención a dibujo y música*. La asignatura de *Historia de la Música* se entendió e impartió desde el primer momento con atención casi exclusiva a la música culta occidental, especialmente la inscrita en los siglos XVIII, XIX y XX, respondiendo a una concepción que se extiende hasta hoy en la mayoría de los centros educativos y planes de estudio musicales españoles. Pese a sus limitaciones fue un crucial paso adelante en materia de educación musical. Lo cierto es que en la España de Franco *las* estudiantes sí daban música, en la asignatura “Música y Enseñanzas del Hogar”, que bien revela la concepción educativa musical y de género de la dictadura.

«... primer de España y única de sus características durante varios años. Desde el curso 1985-1986 esta universidad impartió la nueva especialidad de Musicología, con lo que se puede decir que la música volvió a ocupar, también en España, el lugar que le corresponde según la mejor tradición universitaria»³²⁸.

Tras este somero acercamiento a la realidad educativa española y gallega en estos años, procede valorar su incidencia social a medio y largo plazo como motor de perfilamiento ideológico. Guisán ha subrayado la importancia capital del déficit formativo en relación al proverbial atraso del país gallego, por delante de los indicadores macroeconómicos. Este autor atribuye una importancia de primer orden al factor educativo:

«El mayor desfase que Galicia y España han tenido con respecto a los países más avanzados es el gran retraso en la implantación general de los estudios de enseñanza secundaria completa y la escasez de los presupuestos universitarios ...»³²⁹.

Si acto seguido tenemos en cuenta la afirmación de Hobsbawm de la educación como factor de capital importancia para el progreso del pensamiento nacionalista, se comprende mejor el fracaso de las sucesivas tentativas galleguistas –seculares y durante la transición:

«El progreso de escuelas y universidades mide el progreso del nacionalismo, porque las escuelas, y en especial las universidades, se convirtieron en sus defensores más conscientes»³³⁰.

De ahí la concordante la afirmación de Arias-González:

³²⁸ MEDINA, Ángel: “Casares Rodicio, Emilio Francisco”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, p. 298-299.

³²⁹ GUISÁN SEIJAS, Marías del Carmen: “Educación, empleo y población en Galicia” ..., p. 159.

³³⁰ HOBBSAWM, Eric: *The age of revolution. 1789-1848*. Nueva York, Mentor, 1964, p. 166. La cultura formativa también propicia el paso a la democracia según la conocida la sentencia de Carlyle: “Inventad la imprenta y la democracia será inevitable”.

«Perhaps the greatest task facing the post-Franco Galician government is how to upgrade the historically inferior quality of the region's schooling. (...). Once the majority of Galicians have access to a satisfactory education, Galicia will be ripe for intellectual and technological growth»³³¹.

Uniendo a la sentencia de Hobsbawm los datos contemplados de crecimiento educativo de la Galicia de los años 70 en adelante, el resultado es que el nacionalismo gallego *debía* crecer. Y lo hizo, pero más tarde. En efecto, muchos de los disidentes y activistas de signo nacionalista fueron profesores y maestros como, en el campo de la música, Vicente Araguas y Benedicto García Villar (de Voces Ceibes), la mayor parte de los miembros del grupo Fuxan os Ventos, Antón Reixa (fundador de Os Resentidos) y otros, al igual que intelectuales tan conocidos e influyentes del pensamiento galleguista como Alonso Montero, Ramón Piñeiro o Méndez Ferrín. Sin embargo su presencia como núcleo y cabeza del nacionalismo gallego apenas logró que éste sobrepasara durante la transición algo más que un escalón testimonial en la esfera de sus aspiraciones. Sería en los años 90 cuando algunos partidos galleguistas comenzaron a conseguir cierta relevancia en las urnas merced a la entrada en escena de una renovada generación de votantes jóvenes que procedía de un acceso más extensivo a la educación formativa normalizada.

1.2.5 Equipamientos musicales de los hogares españoles³³²

Pasamos ahora a un bloque estadístico que aporta una información necesaria para conocer con precisión cuál era el estado real de bienestar y acceso a distintos medios de comunicación y vías de ocio directamente referidas a la música de las familias gallegas y españolas de esta generación. Téngase en cuenta la alta significación que contienen estos indicadores para el acceso y difusión de la música del momento. En una primera aproximación podemos observar los equipamientos de diversos aparatos e instrumentos musicales. Para empezar, en un trabajo centrado en la música gallega de contenidos

³³¹ ARIAS-GONZÁLEZ, Pedro: *Linguistic and cultural crisis in Galicia, Spain* [tesis doctoral]. Ann Arbor (Michigan), Universidad de Massachusetts, Dissertation Services, 1996, p. 177.

³³² Este epígrafe se complementa con el titulado más abajo “La cadena de música y el mercado de las grabaciones”.

políticos, el sociólogo Baldomero Cores daba en 1971 algunos datos de interés, como que en 1968 la Nova Canción Galega lanzaba su desafío en un “panorama infraestructural deficiente”, en alusión a la falta de medios en Galicia para difundir sus creaciones ³³³. En concreto Cores señalaba la falta de tocadiscos, a partir de cifras extraídas del Anuario Banesto en 1968 ³³⁴, extendiéndose algo más en un trabajo unos años posterior:

«Cada medio comunicativo exige un comportamiento determinado: el tocadiscos crea una disponibilidad hacia el cambio y la moda musicales que la industria discográfica promueve y exige. Pero hay un problema infraestructural en Galicia que cierra sus oídos a la canción nueva; el tocadiscos es el medio menos difundido y el menos considerado en la totalidad de la región, salvando, naturalmente, ciertos enclaves urbanos y sectores sociales. Si el escritor gallego había escrito en un mundo analfabeto -en un mundo oral diríamos mejor-, el cantante de música ligera hace su obra en un mundo sin infraestructura comunicativa suficiente, aquejado de sordera tecnológica» ³³⁵.

Al hilo de la contribución de Cores cabe observar que el cénit de Voces Ceibes –uno de los pilares del trinomio que estudiamos- se produce en los años 60, cuando en toda Galicia apenas hay tocadiscos ni inversión alguna en soportes grabados, lo que debió influir en cierto grado en la penuria mediática de sus producciones. Existen otros indicadores socioculturales de 1978 concernientes a alguna actividad musical que merecen atención, como por ejemplo el de la frecuencia de uso de instrumentos musicales entre las personas que disponen de alguno en sus viviendas. Sin embargo aquí los datos son bastante favorables a Galicia:

³³³ CORES TRASMONTA, Baldomero: “Sociología de la 'Nova Canción Galega' (I)”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 35. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, marzo de 1971, p. 19-21.

³³⁴ *Anuario del Mercado Español*. Madrid, Banesto, 1968.

³³⁵ CORES TRASMONTA, Baldomero: *De la América real a la Galicia inventada*. Santiago de Compostela, Editorial Compostela, 1992 [texto original ca. 1973], p. 15. En relación a estas agrupaciones se puede mencionar asimismo la incidencia de las verbenas, que en Galicia fueron tan populares y “musicales” como en toda España. Constituyeron un foco de difusión musical importantísimo, sobre todo en el arco temporal que abarca desde la entrada en escena de los equipos de amplificación electrónica del sonido hasta la generalización de la discoteca, véase los años 60 y primeros 70.

TABLA I-13. FRECUENCIA DE USO DE INSTRUMENTOS MUSICALES ENTRE QUIENES LO POSEEN EN SUS VIVIENDAS. GALICIA Y ESPAÑA, 1978. CIFRAS PORCENTUALES ³³⁶

	Todos los días	Varios días a la semana	Un día a la semana	Prácticamente nunca
Galicia	12'5	15'9	13'1	59'0
España	8'3	9'2	9'2	73'6

El paso del tiempo redundó en un mayor bienestar social, como es lógico. De ahí que en 1985 se hubiera producido un apreciable aumento de equipamiento musical en los hogares españoles: en este año un 93 % de ellos contaba con algún medio de reproducción del sonido, sin considerar las radios de los coches. En total la media de equipos de sonido por hogar era del 1'7 %. Sin embargo la tasa de posesión de instrumentos musicales se mantenía baja: sólo el 34 % y aún teniendo en cuenta el efecto inflacionista derivado de la presencia de las flautas dulces, de uso escolar masivo ³³⁷. La calidad de vida también subió considerablemente en Galicia, incluso porcentualmente más que en el resto del Estado español debido a su proverbial atraso. De ahí que en el mismo 1985 encontremos un cuadro comparativo (Tabla I-14) en el que, en general, la comunidad autónoma confluye con la media estatal en casi todos los indicadores relativos a actividades musicales, por lo que cabe concluir que evolucionó a favor en este terreno desde 1978 ³³⁸.

A inicios de los años 90 los hogares españoles presentaban un perfil de equipamiento mucho más avanzado; era casi anómalo aquél que carecía de televisión, así como de radio o radiocasete, y alcanzaba el 36,8 % -más de un tercio- el número de los que ya poseían una cadena musical (aunque sólo el 28'6 % en Galicia, frente a un 88'7 % de la comunidad autónoma de Madrid), habiendo aparato de video en más del 41 % ³³⁹. Por tanto cabe afirmar que en esta década la modernización de las infraestructuras

³³⁶ Elaboración propia. Fuente: *Demanda cultural en España ...*, p. 688.

³³⁷ Datos de la *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1985, p. 139.

³³⁸ La prensa diaria refleja el ascenso de la calidad de vida también en esta faceta: por ejemplo, alrededor de 1979-1980 se aprecia en las páginas de LVG un considerable aumento de los anuncios dedicados a equipos de alta fidelidad y equipamientos sonoros.

³³⁹ *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Madrid, Subdirección General de Estudios, Documentación y Publicaciones, Ministerio de Cultura, 1991, p. 36, 38 y 39.

domésticas del ocio se había completado con éxito para una parte importante de la población finisecular de España y Galicia. Aquí es necesario reconocer un salto cualitativo considerable respecto de los ya entonces cada vez más lejanos años 60 y 70.

Regresando a los años de la transición, a la vista de los índices que se han expuesto anteriormente y como balance provisional se podría hablar de una España amusical, dado que los porcentajes de práctica instrumental son muy bajos. Sin embargo más de un tercio de los gallegos tocaba al menos una vez por semana algún instrumento, lo que supera en un margen considerable a la media nacional. De hecho en este índice Galicia supera a todas las demás regiones españolas, lo que constituye un hecho a tener en cuenta. El problema es que era comparativamente baja la proporción de viviendas gallegas que disponía de uno o más instrumentos musicales, por lo que la conclusión es que, al menos en apariencia, en Galicia había menos medios musicales pero se utilizaban más. Seguían destacando en este concepto los solteros frente a los casados, con claridad. *Panorámica Social de España* también subraya para estos años que la juventud (franja de 18-19 años) era quien más música escuchaba ³⁴⁰, que la asistencia a conciertos de rock era muy diferenciada por géneros ³⁴¹ -el rock como espectáculo fundamentalmente “masculino”- y la expansión de la sociedad de consumo, apreciable en el fuerte crecimiento de las inversiones en publicidad ³⁴².

³⁴⁰ *Panorámica Social de España ...*, p. 743.

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 744-745.

³⁴² *Ibíd.*, p. 748.

TABLA I-14. POBLACIÓN DE 6 AÑOS EN ADELANTE QUE AL MENOS UNA VEZ CADA TRES MESES REALIZÓ LA SIGUIENTE ACTIVIDAD MUSICAL. ESPAÑA, 1985, VALORES PORCENTUALES ³⁴³

Categoría		Ir a conciertos	Ver conciertos en televisión	Escuchar música	Tocar instrumentos
Comunidades autónomas y media nacional	Conjunto nacional	11	49	67	11
	Andalucía	8	53	65	10
	Aragón	12	45	67	11
	Asturias	6	53	69	12
	Baleares	16	52	66	15
	Canarias	10	38	50	11
	Cantabria	12	53	74	13
	Castilla – La Mancha	9	37	49	8
	Castilla – León	10	45	65	11
	Cataluña	10	42	72	11
	Extremadura	7	39	48	6
	Galicia	10	54	69	8
	Madrid	16	53	75	12
	Murcia	9	44	62	9
	Navarra	16	51	68	14
	Comunidad valenciana	15	54	68	11
	País vasco	16	51	73	10
	Rioja	12	48	61	7
	Tamaño de la localidad de residencia	Menos de 2.000 habitantes	6	41	54
2.001 a 10.000 habitantes		7	48	59	8
10.001 a 50.000 habitantes		10	48	63	9
50.001 a 200.000 habitantes		12	51	73	12
200.001 a 500.000 habitantes		15	47	71	13
Más de 500.000 habitantes		16	51	74	14
Edad	De 6 a 13 años	5	38	58	20
	De 14 a 19 años	19	62	84	21
	De 20 a 24 años	27	63	85	19
	De 25 a 44 años	14	51	75	9
	De 45 a 64 años	7	44	57	3
	65 y más años	4	42	46	3

³⁴³ Elaboración propia. Fuente: *Encuesta de comportamiento cultural ...*, p. 159.

1.3 El marco cultural ³⁴⁴

A la intensidad a veces dramática de las conflictos tanto internos como globales que se sucedían en la historia de occidente tras la segunda guerra mundial respondía un cambiante e innovador espectro contracultural en absoluto halagüeño o complaciente hacia los patrones de la sociedad establecida y la realidad de la guerra fría, destacando el triunfo incontestable de la cultura anglosajona en los modos de vida y aspiraciones de la población occidental (y buena parte de la no occidental). La condición de *vencedores* de la contienda ³⁴⁵, el subsiguiente plan Marshall y otras medidas económicas y militares que sirvieron para la pronta recuperación de varios países importantes que habían intervenido en la guerra, consolidaron a estadounidenses y aliados en la cima de la pirámide económica y cultural, estableciéndose de modo incontestable su hegemonía en el escenario mundial. En relación a la materia que estudiamos interesa el proceso de conversión de lo americano en símbolo oficial de libertad, derechos civiles, justicia y— muy especialmente— diversión, opulencia y felicidad. El *american way of life* pasaba a ocupar el rango de canon fascinante para los ciudadanos de todo el planeta -una especie de nuevo Versalles, si recordamos cómo en los siglos XVII y XVIII la corte parisina lo fue para toda Europa- pero asimismo un objeto de amplias y profundas críticas, provenientes fundamentalmente del pensamiento izquierdista y de las filas de la contracultura, dentro y fuera de los EEUU. Por ejemplo, el conocido cuarteto americano formado por Crosby, Stills, Nash y Young, entre muchos otros músicos, artistas e intelectuales de la posguerra mundial, lo sometería a una ácida revisión en numerosas canciones ³⁴⁶. En última instancia, de la civilización norteamericana se forjará un doble

³⁴⁴ Remitimos al Planteamiento de esta tesis para acotar las distintas acepciones del tan utilizado y complejo término “cultura”, especialmente -y sin excluir delimitaciones semánticas más precisas que podamos emplear eventualmente- las que dos consideran por una parte su significación “abierta” -como total de los fenómenos y modos de vida que distinguen a una sociedad- y por la otra a su alcance “cerrado” o limitado a la educación formativa.

³⁴⁵ En el sentido crítico con que emplean el término CHOMSKY, Noam y DIETERICH, Heinz: *Los vencedores. Una ironía de la historia*. Tafalla, Txalaparta, 1992.

³⁴⁶ Tales como “Ohio” -sobre la muerte el 4 de mayo de 1970 de cuatro estudiantes que participaban en la Universidad de Ohio en una manifestación contra la guerra de Camboya-, “War song”, “Soldier”, “Campaigner” – en cuyo estribillo Neil Young canta: “Even Richard Nixon has got soul”-, entre otras. En el Apéndice del capítulo IV se comenta más despacio la canción “Ohio”.

icono en la segunda mitad del siglo XX, curiosamente simbiótico en muchos casos: el de la libertad, el rock, Hollywood y el futuro, y el del imperialismo parafascista y explotador, en las ópticas extremas.

La anglofilia conocería un sinfín de concreciones en la España de Franco, a veces dictadas por el más inmediato espíritu empresarial, porque “lo inglés vende mejor”, como bien sabían los empresarios de entonces al igual que los de ahora. En el terreno que investigamos Frith la denomina la americanización (*americanisation*) de la música³⁴⁷, y cuenta con innumerables ejemplos, hasta hoy inclusive³⁴⁸. La anglofilia se convirtió en una moda imperante en muchas regiones del mundo entero que aspiraban a participar de ese modo de los valores americanos. Ya se dejaba sentir en los años 50 y 60, pero con el paso del tiempo antes se acentuó su influjo que lo contrario; de modo que durante la transición política era perfectamente normal encontrarse con discotecas en pleno corazón de Galicia con el nombre de “Liberty”, “Scandal”, “Clangor”, “Iowa”, “Chaston” “C’assely” y otros parecidos.

Las principales ramificaciones del activo clima sociocultural que a lo largo de esta etapa se adueñó de España irán viéndose en los siguientes capítulos, porque constituyen una parte fundamental de esta tesis; tan sólo añadimos ahora que haciendo honor a su carácter de momento de depuración histórica y de amalgama y cambio social, una última faceta genérica a considerar es la redefinición del folklore, que se transforma en un objeto de interés controvertido, ya que arrastra acusadas connotaciones del régimen anterior pero también exhibe un nuevo discurso enfocado hacia el futuro –incluso más que hacia el ansiado tiempo anterior- en el marco de las corrientes transnacionales renacentistas que en forma de imparable oleada arcádica recorrieron occidente en estos años. El mundo de aquello que se va a concebir como “la tradición” pasa a ocupar de modo significativo un creciente espacio en las principales formas mediáticas de estudio, creación y comunicación: periódicos, revistas, libros, grabaciones, conciertos, festivales y congresos, así como “arte” en general, gestando un ancho espacio cultural en el que hallaron cabida múltiples resurrecciones e interpretaciones del patrimonio tradicional.

³⁴⁷ FRITH, Simon: “Introduction”. En: FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 3.

³⁴⁸ Un caso representativo en Galicia fue el de Manuel Outeda, quien adoptó el sobrenombre artístico de John Balan sólo porque atraía más público (de la entrevista personal, el 8 de agosto de 2007).

Más adelante contemplaremos con detalle todo el conjunto de mutaciones que afectó de lleno al mundo del folklore, pero antes pasamos a analizar con detenimiento las fases culturales de la época de la transición.

1.3.1 La cultura durante el franquismo

En la elaboración de este trabajo muy pronto resultó evidente que investigar el período de la transición remitía una y otra vez a su referente inmediato y por momentos único: la etapa franquista. Las principales estructuras políticas, sociales, estéticas y musicales del período estudiado actuaban indefectiblemente bajo resortes cuya raíz se hallaba en los tiempos de la dictadura. La reacción generacional era evidente, de modo que, sin obviar las fuertes corrientes de influencia ideológica y musical que llegaban desde Europa y América, se puede afirmar que la transición española es un proceso que concluye y culmina la etapa franquista en términos de plena lógica histórica, situándose ésta en la raíz misma del entramado ideológico y simbólico de la generación que construyó aquélla, y existiendo una amplia reciprocidad entre la consecución material del modelo democrático y el dinamismo sociocultural en cuya fértil estela se detecta una apreciable acción de la música coetánea.

Y si conocer el período franquista se hace indispensable para comprender el proceso de la transición a la democracia, exactamente lo mismo sucede, a escala paralela, con la música popular de la década de los años 60 para comprender su ulterior evolución. Algunos momentos puntuales adquieren un especial relieve al estudiar el discurrir de estos años, como sucede con el final de la década de los 60, época que marca un punto de inflexión (de eclosión sería más exacto) de la trayectoria de la cultura occidental tras la segunda guerra mundial. Suelen distinguirse tres etapas en el franquismo: en primer lugar el *período del nacional-catolicismo* (1936-1952) o época de la autarquía, por la situación de bloqueo exterior; en segundo lugar el *período del segundo franquismo* (1952/53-1970) o del deshielo; y por último el *período del tardofranquismo* (1970-1978), que se prolonga más allá de la muerte de Franco, hasta la entrada en vigor de la Constitución.

En líneas generales la crítica actual tiende a anatematizar sin paliativos el quehacer cultural derivado de la política franquista, por lo que habría tenido de paupérrimo intelectual y materialmente, servil hacia el régimen e ideológicamente monocorde. Por ejemplo, para Juan Pablo Fusi la cultura franquista fue una cultura destinada a adormecer toda inquietud social:

«... el clima cultural del régimen de Franco quedó definido mucho más por la subcultura de consumo de masas que por la propia cultura oficial. Por una razón esencial: porque esa cultura de masas, una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero de gran popularidad y difusión pública, favorecía, vía el entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización del país, objetivos políticos del nuevo régimen»³⁴⁹.

A la vista del cine, teatro, música y otros testimonios de la vida cultural de los años 50 y 60 cabe considerar que la posible degradación cultural ya no fuera un problema de la política del régimen, sino que se había instalado en la mayor parte de la sociedad española. Prosiguiendo la reflexión de Fusi:

«Llevaba, pues, toda la razón el entonces joven director Juan A. Bardem cuando dijo en 1955, en Salamanca, que el cine español era políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico»³⁵⁰.

«Fútbol, toros, literatura de quiosco, cine, radio, integraron la “cultura de la evasión” (en palabras de Raymond Carr) del país: forjaron un “silencio artificial”, según la expresión de la novelista Carmen Martín Gaité, sobre los problemas reales de la sociedad. La canción ligera, popularizada por la radio -canciones andaluzas, zarzuelas, boleros (que tuvieron en Antonio Machín a su gran intérprete), canción mexicana (con la gran figura de Jorge Negrete), melodías románticas españolas, francesas e italianas-, fue así el vehículo de la sentimentalidad de la sociedad española de la posguerra, de una España del subdesarrollo y la miseria (satirizada sin acritud por el humorista Gila en sus insólitos e hilarantes monólogos radiofónicos, verdadera crónica negra

³⁴⁹ FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España ...*, p. 109.

³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 110.

de la época) que hallaba en aquellas formas de entretenimiento un ocio ameno que le compensaba de las dificultades de la vida cotidiana»³⁵¹.

Francisco Umbral ha descrito aquellos años de la posguerra como “un largo invierno” para los menos afortunados; una España “de colas, de ropas remendadas, de comida repulsiva”; una “miseria colectiva”, sin más puerta de escape que el cine y donde el racionamiento (hasta 1952) hizo del mercado negro o estraperlo “un deporte nacional”³⁵². Longhurst habla de una *ideological stultification* en la España que emergía de los años 50³⁵³, Graham y Labanyi emplean la expresión “cultural autism” o autarquía cultural para referirse al saber y las artes en la España de Franco³⁵⁴ y Bernecker y Brinkmann introducen el concepto de “*sonderweg* político”³⁵⁵ en relación a la cultura monocorde y mediocre que durante la dictadura se impuso a los españoles:

«El eslogan turístico “España es diferente”, difundido en los años sesenta por los propagandistas del régimen para seducir a europeos deseosos de sol, representaba así mismo una confesión consciente de la propia identidad ideológica y política, cuyas bases intelectuales estaban constituidas por el recurso unilateral a la tradición ortodoxo-católica e imperial del país. Este “Sonderweg” político, que diferenciaba a la España franquista del desarrollo de Europa occidental, habría de mantenerse hasta la muerte del dictador. La medida en la que el represivo sistema franquista se oponía a los valores “europeos”, es algo que puede deducirse del hecho de que, en aquellos años, la reflexión de los intelectuales españoles sobre Europa suponía, la mayoría de las veces, un argumento para defender la apertura del país. Europa continuó siendo el modelo, y la referencia a la pluralidad europea se transformó en crítica a la impuesta uniformidad política y cultural de España»³⁵⁶.

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 115. Julián Marías, López Aranguren, Vázquez Montalbán, Francisco Umbral, Martín Gaité y otros cronistas regulares u ocasionales de esta generación coinciden básicamente con la visión peyorativa de la cultura material en la época de Franco.

³⁵² UMBRAL, Francisco: *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona, Destino, 1980, p. 37.

³⁵³ LONGHURST, Alex: “Cultur and development ...”, p. 18.

³⁵⁴ GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies ...*, p. VI.

³⁵⁵ La locución viene a significar una alteridad nacional anómala, y se aplicó inicialmente a la trayectoria política alemana en la era contemporánea.

³⁵⁶ BERNECKER, Walther L.; Brinkmann BRINKMANN, Sören: “La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio”. En: *Ideas*, n. 1. Heilbronn, marzo de 2005, p. 1.

En un trabajo publicado al inicio de la transición, Castellet describía la cultura española durante el franquismo en términos de “fracaso”, “anormalidad” y la existencia de una forzosa “cultura de oposición”, estableciendo los colaboradores de libro como rasgos de la cultura franquista los siguientes:

«1. Pérdida de la tradición contemporánea, señalada por Pere Gimferrer; 2. Bloqueo de la memoria, apuntado por José Monleón; 3. Espontaneísmo de la recuperación cultural, indicado por Carlos París; 4. Osmosis, complicidad involuntaria o generación cultural a partir de los supuestos de la sociedad franquista, hechos destacados, entre otros, en los trabajos del propio París, de Salvador Giner y de Román Gubern; 5. Regresión estética de la lengua (Gimferrer), como símbolo máximo de la regresión de todo lenguaje intelectual; y 6. Patología de la expresión (Gubern), como síntoma generalizado de una cultura más que anómala, enferma de raíz, desde su nacimiento»³⁵⁷.

La censura se convirtió en uno de los pilares del acatamiento y preservación íntegros del ideario moral del régimen. La mentalidad rectora de los principios censores queda retratada en este pasaje de una circular de la Delegación Nacional de Propaganda, fechada el 17 de septiembre de 1942 y que desarrollaba diversas órdenes e instrucciones sobre normas de censura radiofónica:

«Queda terminantemente prohibido transmitir por medio de discos o por especialistas que actúen en el Estudio la llamada música ‘negra’, los bailables ‘Swing’, o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero, o por cualquier concepto puedan rozar la moral pública o el más elemental buen gusto»³⁵⁸.

En el fondo Franco nunca entendió –en la tesis de Carr y Fusi- que un pueblo con televisión, vino, toros y fútbol pudiera estar descontento; el endurecimiento de su régimen en el ocaso confirma que, en el fondo, nada había cambiado de puertas adentro:

³⁵⁷ CASTELLET, J. M.: “¿Existe hoy una cultura española?”. En: *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977, p. 15.

³⁵⁸ Citado por SEVILLANO CALERO, Francisco: *Dictadura, socialización y conciencia política. Persuasión ideológica y opinión en España bajo el Franquismo (1939-1962)* [Tesis doctoral]. Alicante, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 323-324.

el caudillo seguía ejerciendo su mandato bajo exactamente los mismos principios que adoptó en la guerra civil y sin otra finalidad ni estrategia estatal más que la prolongación indefinida de su mandato ³⁵⁹:

«Hacia 1970, trabajadores, estudiantes, sectores de la Iglesia, vascos y catalanes desafiaban abiertamente al régimen. Tal evolución escapaba a la comprensión de un dictador prisionero de sus propios estereotipos. Para él, unos trabajadores con televisión, coches y fútbol no podían ser una fuerza revolucionaria; los estudiantes eran “buenos chicos” llevados por sendas equivocadas por agentes de ideologías subversivas y extranjeras. La Iglesia que él había salvado de la destrucción daba muestras lamentablemente de una incomprensible ingratitud: eran unos pocos infiltrados comunistas los responsables de ello» ³⁶⁰.

La siguiente anécdota refleja el ánimo acaso vencido del caudillo en los últimos meses de su vida. Sucedió en el transcurso del que sería su postrer verano gallego, el 25 de agosto de 1975 en el Palacio de los Deportes de La Coruña:

«Uno de los más extraños rituales del franquismo tuvo lugar en el verano de 1975 en La Coruña. Se celebraba en el palacio de los Deportes de dicha ciudad un festival folklórico, titulado “Así es Galicia”, en homenaje a S.E. el Jefe del Estado. Como colofón del mismo, los grupos actuantes interpretaron el himno gallego (que permanecía postergado, cuando no prohibido, desde la época republicana). El presentador del acto, el escritor falangista Luis Iglesias de Souza, intentó suavizar la cosa presentando la interpretación del himno como “un homenaje más de los gallegos al más ilustre de sus hijos: el invicto Caudillo Franco”. Y cuando orquesta y grupos folklóricos comenzaban a entonarlo, el Generalísimo se levantó de su asiento - automáticamente todas las autoridades hicieron lo mismo- y comenzó a cantarlo» ³⁶¹.

³⁵⁹ Como sostiene Julián Marías a lo largo de su *España inteligible* (MARIÁS, Julián: *España inteligible: razón de ser de las Españas*. Madrid, Alianza editorial, 2005 [ed. original en 1985]).

³⁶⁰ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, p. 180.

³⁶¹ FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos; RODRÍGUEZ, Carlos Luis: *Franquismo y transición política en Galicia ...*, p. 219.

Franco tampoco comprendió jamás la aversión internacional, atribuyéndola a la discrepancia, a la masonería, al ateísmo o a la siempre alargada sombra de los bolcheviques. Por otra parte nunca fue un ideólogo -ni siquiera un estadista- sino un militar que llegó a copar todas las instancias del poder en uno de los países de Europa con mayor extensión geográfica y recorrido histórico. Podría aventurarse la explicación de la fortaleza de su potestad en términos similares a los que Erich Fromm emplea para el vertiginoso ascenso de Hitler en la Alemania de los años 30: el *miedo a la libertad* en la vertiente de renuncia y entrega sumisa del libre albedrío por parte de un pueblo al dictador, ante la crisis de identidad que supone su ejercicio colectivo ³⁶². De la filosofía cultural del gobierno franquista es claro reflejo la creación y funcionamiento de la Dirección General de Propaganda, cuyo control en 1945 pasó al Ministerio de Educación. Sus objetivos eran los de “contar la verdad del régimen” para contrarrestar la propaganda negativa exterior. A este respecto decía Ibáñez Martín, uno de los más activos ideólogos de Franco:

“La *Dirección General de Propaganda* es así la gran caja de resonancia de la vida española. Todo lo que de carácter nacional, provincial o municipal tiene importancia en el ámbito de la Patria, encuentra su difusión a través de este noble instrumento de la cultura popular.

Así, la pintura, la música, la literatura, son armas que la propaganda española considera como elementos indispensables para que esa proyección de la obra de España, se realice con la máxima amplitud. Y esto no solo para los de dentro, sino también para los de fuera, con la esperanza de que, a extramuros de la Patria, lleguen acentos españoles veraces y sinceros ...» ³⁶³.

Un dato muy importante es la singularidad de la figura del caudillo: ni siquiera sus más convencidos fieles votaron en términos significativos al partido que más se identificaba con su legado (Fuerza Nueva), pese a acudir asiduamente a la plaza de Oriente en Madrid los 20 de noviembre. En 1979, en las elecciones generales, sólo el 4,6% de los electores se decantó por la candidatura que encabezaba Blas Piñar, una cifra

³⁶² FROMM, Erich: *El miedo a la libertad*. Buenos Aires, Paidós, 1968 [ed. original en inglés en 1941].

³⁶³ IBÁÑEZ MARTÍN, José: *X años de servicios a la cultura española (1939-1949)*. Madrid, Magisterio Español, 1950, p. 735. Citado por CAL MARTÍNEZ, Rosa: “Apuntes sobre la actividad de la Dirección General de Propaganda del Franquismo (1945-1951)”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 4. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 18.

muy baja. Tampoco logró Manuel Fraga –entonces líder de AP- resultados mucho mejores en aquellos momentos. De aquí se puede deducir que el franquismo empezaba y concluía en la figura del dictador; sus seguidores nunca vieron en Blas Piñar, Girón de Velasco ni en otros líderes de similar trayectoria una alternativa real de continuidad. En este sentido se puede afirmar que el franquismo terminó con Franco, probablemente porque su figura y papel histórico pertenecen a una España que ya no existía en los años setenta. Álvarez Junco ha examinado la prolongada duración de su mandato:

«El régimen, además, duró demasiado. Sobrevivió a sus camaradas fascistas en 1945, en parte gracias a su identificación con el catolicismo y en parte también a la protección recibida de Estados Unidos en pleno ambiente de la Guerra Fría. Pero en los años 1960 y 1970, al final de su trayectoria, en medio de una Europa próspera, democrática y en proceso de unión, la España de Franco resultaba una rareza bochornosa, asociada a atraso económico y cultural, opresión política, clericalismo y omnipresencia militar y policial en el paisaje. El catalanismo y el vasquismo, en cambio, al enfrentarse con el régimen, se vieron ungidos con el óleo santo de la democracia y la modernidad, tan alejados de sus orígenes carlistas y de los métodos brutales que seguía empleando el vasquismo radical. De ahí la doble y ambigua legitimación nacional de la Constitución de 1978, con ese artículo segundo, producto de la transacción –el “consenso”-, que deja el sujeto de la soberanía indefinido entre esa “nación española” de unidad “indisoluble” y esas “nacionalidades” cuya existencia consagra.

(...)

Las espadas quedaron en alto. Los dos nacionalismos pervivieron. Ambos, en cierto modo, como dice Juan Linz, fracasados, porque al “éxito limitado” del nacionalismo español en el XIX se corresponden “fracasos y limitaciones de los nacionalismos periféricos contra el Estado e incluso dentro del Estado”. Fracasados ambos, pero con fuerza suficiente como para hacer difícil la vida del rival. En los últimos años, el españolismo ha intentado asociarse al “patriotismo constitucional”, a un ideal cívico y pluricultural, distanciándose así de sus conexiones con el franquismo. Del éxito de esta asociación depende su supervivencia»³⁶⁴.

³⁶⁴ ALVAREZ JUNCO, José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Santillana, 2001, p. 606-607.

En este trabajo interesa de forma especial la última y agónica -que no inerme- fase de la era franquista, cuando comenzaban a tener lugar las primeras manifestaciones de protesta prácticamente incontenibles, junto con la emergencia, para nuestros intereses, de un heterogéneo y muy interesante conjunto de nuevos o redefinidos estilos musicales. El franquismo tardío representa una encrucijada de caminos históricos, dudas por resolver y oportunidades perdidas que se quieren recuperar. Destaca la tensión entre la inercia continuista del viejo régimen y las aspiraciones que fluctuaban entre los márgenes de la renovación o reforma y la ruptura extrema. España quería democracia, la mayoría de los españoles tenía por modelo deseable a los regímenes parlamentarios de Europa occidental, y la figura y actividad institucional del mismo Francisco Franco y todo su entorno se antojaban fuera de lugar, claramente desfasados para su tiempo: «... la construcción de un acuerdo nacional en torno al sistema democrático nació del mismo peso de la Historia y de la voluntad de conjurarla»³⁶⁵. Hay datos que confirman este presupuesto, como que el referéndum para aprobar el proyecto de reforma política (celebrado el 15 diciembre de 1976) recibió un respaldo del 94'8 % de los sufragios emitidos y que el Sí a la constitución -en el referéndum del 6 de diciembre de 1978- fue igualmente arrollador pese a que en Galicia la abstención llegó al 40 %. En última instancia, el aparato de la censura, la connivencia de una iglesia hermanada con el poder civil, la ideologización paternalista y supresora de libertades y la estrechez del marco permitido para las manifestaciones culturales más populares llamaban a su fin para muchos españoles, incluso para un sector importante que en su día había apoyado directa o indirectamente el régimen de los vencedores en la guerra civil, pero que entendía como excesiva la duración de su mandato. En este sentido hay que enfatizar la importancia de la fibra emocional popular como motor social de la transición. Son muchos los estudios que refuerzan esta opinión; por ejemplo, el primer informe FOESSA:

«El paso a la democracia era deseado con más o menos intensidad por la mayoría absoluta de los españoles, y una vez reportada por las Cortes franquistas, la ley pasa la reforma política y aprobada en referéndum, con una oposición insignificante, muy pocos españoles dudaban de que la democracia era “la mejor forma de gobernar para un país como el

³⁶⁵ TUSELL, Javier: *La transición española. La recuperación de las libertades ...*, p. 11.

nuestro”»³⁶⁶.

A continuación el mismo texto considera que el apoyo a la autonomía venía sobre todo de socialdemócratas y socialistas, sosteniendo que con el proceso autonómico España se hizo en cierta medida un “Estado multinacional”, pero que, en cambio, la transformación del estado unitario y centralista en el estado de las autonomías supuso dividir mucho más a los españoles³⁶⁷. En relación a este factor la principal diferencia con los procesos democratizadores de Italia o Portugal estribaría en que en el caso español no se logró el mismo grado de integración nacional.

La muerte de Franco sucede en un momento que pudo ser próximo al límite de las expectativas de renovación que se habían ido gestando en España desde años atrás. Con su vida biológica terminaba un ciclo de imposible regeneración en el contexto geopolítico español de mediados de los años 70. Franco había acumulado en su persona tantos poderes plenipotenciarios propios de un estado de guerra que llegaron a resultar anacrónicos en Europa occidental y que, no obstante, mantenía firmemente asidos³⁶⁸. Su fallecimiento fue el definitivo pero único posible golpe fatal al franquismo. Como señalan Carr y Fusi:

«El día 20 de noviembre de 1975 murió el general Franco. Conectado a toda una batería de aparatos médicos, con el brazo de Santa Teresa a su lado y encima de la cama el manto de la Virgen del Pilar, su agonía, en el lecho de muerte, fue simbólica de la España que había gobernado: un Estado industrial moderno, una sociedad de consumo obsesionada por las reliquias de un Estado católico tradicional erigido durante la guerra civil de 1936-1939 y en la posguerra.

Franco había sido durante cerca de cuarenta años Caudillo de España, encarnando así el gobierno unipersonal de más larga duración de la historia moderna de Europa. Si su imagen -en la prensa controlada por él- se había modificado con el paso de los años, de modo que el severo y vigoroso

³⁶⁶ *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 513.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Una relación detallada de los poderes virtualmente absolutos de que Franco dispuso durante su mandato puede leerse en SOLÉ TURA, Jorge: *Introducción al régimen político español*. Barcelona, Ariel, 1972, p. 51-53.

general de 1939 se había convertido en 1970 en un abuelo vestido de paisano y rodeado de sus nietos, nadie puede negar que siguió siendo el árbitro final de los destinos de España. “Todas las cartas están en sus manos”, escribía uno de sus críticos en 1967; “Franco no *hace política; es la política*”»³⁶⁹.

Durante los años subsiguientes la cultura española –en sentido genérico- habría de conocer un impulso inusitado, en gran parte a consecuencia del carácter reactivo de sus protagonistas hacia la etapa precedente, construyéndose una suerte de espejo reflexivo sobre el que se habrían de proyectar –en negativo- todas las aspiraciones que no habían logrado un cauce expresivo adecuado anteriormente. Uno de los fenómenos causales más definitorio del tránsito de la cultura franquista a la democrática sería el proceso de secularización que tiene lugar en capas muy amplias de la población española a partir de los años de desarrollismo principalmente. Tal vez supuso la metamorfosis más profunda del conjunto de la sociedad española desde la guerra civil.

1.3.2 La secularización de la sociedad española

La secularización fue probablemente el proceso sociológico de mutación integral más importante que experimentó la sociedad civil española en toda la segunda mitad del siglo XX, en respuesta reactiva a la superabundancia religiosa del nacionalcatolicismo precedente y sus amplias connotaciones conservadoras, y con profundas consecuencias para el ejercicio de la música popular³⁷⁰. Dado el papel de nexo transformador de una a otra cultura que ejerció este conjunto de cambios en la mentalidad y formas de vivir, pensar y expresarse, procedemos ahora a su estudio. En efecto, la metamorfosis social tuvo un paralelo inevitable en la actividad cultural, que conoció una nueva era relativamente independiente de los poderes públicos; con este significado Alex Longhurst ha acuñado la acertada expresión de “emancipación cultural” en referencia al proceso de progresiva instauración de libertades y actividades en la España del

³⁶⁹ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia* ..., p. 11.

³⁷⁰ El ámbito de la sociedad española de la posguerra suele describirse con el apelativo del nacionalcatolicismo, un emparejamiento vituperado posteriormente hasta la saciedad. Sin embargo López Aranguren –en sus clases de la universidad- solía sostener que fue la Iglesia la institución que impidió que el régimen de Franco desembocara en una dictadura militar del tipo de la de Mussolini o Hitler.

desarrollismo, proceso que se desmarcaba de los rígidos límites ideológicos y expresivos del franquismo ³⁷¹; Alonso retoma la idea en estos términos:

«No obstante, los Planes de Desarrollo ³⁷² enmarcan un lustro de prosperidad y cambios sociales, un aumento del poder adquisitivo medio, una ampliación de los servicios sociales y -en el caso de las clases medias urbanas- la modificación de ciertas pautas vitales y una actitud de ruptura generacional, cuestionándose algunas convenciones sociales y culturales. De este modo, el llamado “desarrollismo” no fue sólo un fenómeno económico, fue también una actitud mental, la determinación de un sector importante de la población en la búsqueda de unas aspiraciones artísticas, intelectuales y profesionales no encapsuladas en la ideología política del régimen. Significó, en definitiva, el inicio de la “emancipación cultural” del país» ³⁷³.

A grandes rasgos cabe definir la secularización como el ciclo que experimentan las sociedades a partir del momento en que la religión y sus instituciones pierden influencia sobre ellas. Con la secularización, lo sagrado retrocede ante el avance de lo profano y el dogma religioso se hace terrenal, por lo cual numerosas esferas del saber van ocupando el lugar que hasta entonces dominaba la creencia espiritual y su explicación en términos sobrenaturales de los fenómenos físicos. Un ejemplo claro de secularización es, en el caso del cristianismo, la voluntad científica de la Ilustración. La secularización implica una “mundanización” (sin querer dar a esta palabra ningún sentido peyorativo) de la religión y los ciudadanos; su omnipresente acción en el occidente contemporáneo sigue siendo también un tema de alto interés filosófico, sobre todo a la hora de plantear las relaciones que debe haber entre la religión, la política, la ciencia y la ética. Etimológicamente “secularización” proviene del latín *seculare*, que significa “siglo” pero también “mundo”. De ahí que secular se refiera a todo aquello que es material, por oposición a lo espiritual y divino. Así pues, “secular” se opone a “religioso”, como

³⁷¹ LONGHURST, Alex: “Cultur and development ...”, p. 27.

³⁷² Los tres planes de desarrollo fueron una de las principales bazas de desarrollo industrial de la economía franquista. El primero (1964-67) aspiraba a alcanzar un ritmo de expansión del PNB del 6 por 100 anual. El II Plan (1968-71) previó un crecimiento menor del PNB (5,5 por 100), debido a los efectos de la devaluación de la peseta en noviembre de 1967. Y, por último, el III Plan (1972-75) fijó un objetivo del 7 por 100 que no pudo ser alcanzado. Los tres planes constaban de dos partes: una de carácter indicativo, y otra de carácter vinculante, concretada en el programa de inversiones públicas y en los programas de desarrollo de las industrias concertadas por el Estado.

³⁷³ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El beat español ...”, p. 230.

“profano” se opone a “sagrado”. A lo largo de este trabajo vamos a entender la secularización como la *desacralización de la cosmovisión del hombre y el mundo*, en términos similares a los presentes en la extensa obra sobre esta materia de Mircea Eliade ³⁷⁴.

La secularización española se gesta en los años 60, al hacerse mayoritarias como grupo social las clases medias. Con ellas se instaura la hegemonía de la burguesía en España, una deuda pendiente con la modernidad. Pero no es hasta la transición cuando se consolida la metamorfosis, que conoce entonces un impulso incontenible e irreversible. El fenómeno fue casi intangible durante lustros en muchas áreas de la vida, pero se impuso finalmente en sus estadios fundamentales. A escala nacional derivó del advenimiento de una civilización de ascendente arrollador para las culturas periféricas de occidente como España –la anglófona- que desmanteló los últimos vestigios de una filosofía personal y social inspirada en cánones cada vez más ajenos a la competitividad y materialidad que exigía perentoriamente un mundo tecnológicamente muy avanzado, que no podía ni deseaba detenerse ante determinados obstáculos en apariencia anacrónicos. Y es que el liberalismo económico exigía imperiosamente ensanchar el rígido corsé del nacionalcatolicismo español, lo que le hizo promover activamente el liberalismo político; sucedió en la etapa del desarrollismo y en adelante, y sería un motor clave de la transición junto con el proceso de secularización, ambos en plena relación sinérgica:

«Fue precisamente en el campo de la comunicación de masas en donde con mayor claridad se observó la incongruencia y contradicción de disociar el liberalismo económico del político. Porque el sacrosanto mercado, regido por la ley de la oferta y de la demanda, pedía el desmantelamiento de los severos corsés censores, pero la censura era una institución política que, por razones precisamente políticas, no podía desaparecer. Al editor que se le prohibía publicar a Henry Miller o al distribuidor que no se le permitía exhibir *La dulce vida* se le excluía del paradigma desarrollista liberal ...» ³⁷⁵.

³⁷⁴ Por ejemplo, ELÍADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor, 1992 [texto original de 1957].

³⁷⁵ GUBERN, Román: “Cine y comunicación de masas”. En: *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977, p. 193.

Por otra parte la secularización aparece en la historia contemporánea estrechamente ligada al ascenso de la burguesía a la cima de la escala social, y con ella al triunfo de la filosofía del éxito, la imagen y el materialismo propios del capitalismo –véase, de la sociedad de consumo ³⁷⁶. La España de Franco representaba un bastión que se había distinguido en Europa por el fuerte sesgo religioso que impregnaba sus planteamientos ideológicos e icono visible. Sin embargo la estabilidad y el desarrollo que caracterizan la etapa intermedia de la dictadura propiciaron la expansión de las clases medias, la industria y la sociedad del ocio, provocando una serie creciente de alteraciones en todos los órdenes de la vida pública y privada de los españoles, especialmente en los núcleos urbanos y desde la implantación masiva de los modernos medios de comunicación, que favorecieron la generalización de una mentalidad social mucho más cosmopolita, descreída y competitiva. Los precedentes eran de orientación bien distinta; según Fusi, con Franco:

«La cultura católica (...) adquirió un papel excepcional y dominante. La Iglesia, no la Falange, monopolizó de hecho la educación en la España de Franco» ³⁷⁷.

En el entorno del saber tradicional el proceso que analizamos se tradujo a grandes rasgos en el fenómeno del folklorismo, siendo muy claras las connotaciones de secularización, desacralización y descontextualización que iba a traer aparejado, al disociar irremisiblemente la forma exterior de su proceso causal:

«... en nuestros carnavales actuales continúan produciéndose los mismos gestos, las mismas danzas e idénticos leitmotivs festivos de siempre, y, en consecuencia, da la impresión de que no existen, desde el punto de vista del contenido, mayores diferencias con los carnavales más tradicionales. Pero la mentalidad de los actores de los carnavales actuales ya no es la tradicional, porque junto con los organizadores han perdido la fe.

El ciclo festivo del carnaval comenzó a perder su significado profundo, en el momento en que los hombres han ido dejando de creer que la vida está sometida a unas fuerzas sobrenaturales. El ciclo del Carnaval pierde su razón

³⁷⁶ La burguesía es la clase “secular” por excelencia, en cualquier sociedad contemporánea.

³⁷⁷ FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura ...*, p. 105.

de ser en el seno de una sociedad laica y materializada como la nuestra, que ignora lo sagrado y todo aquello que hace referencia a ello. (...).

El carnaval tradicional en tanto que “fiesta-participación está, poco a poco, dejando espacio a la fiesta-espectáculo” (...). Lo hace porque los protagonistas actuales del carnaval repiensas este paréntesis festivo a través de la nueva mentalidad posmoderna que lleva a reinterpretar la fiesta en términos económico-turísticos»³⁷⁸.

Estas profundas alteraciones en el campo de las tradiciones son un reflejo de las que afectaron paralelamente a la vida cotidiana; he aquí una expresiva descripción de algunas consecuencias del proceso de secularización en el ocaso del franquismo:

«El domingo dejó de ser el día de misa para convertirse en el día de las salidas masivas al campo; y la Semana Santa se convirtió en una oportunidad para ir a tomar baños de sol de fin de semana en el Mediterráneo, la piscina de Europa. Y esto en una sociedad donde, en los años cincuenta, la esposa de RC [Raymond Carr] fue detenida por llevar bikini. Como en todo lo demás que hace referencia a la España moderna, lo importante fue el *ritmo* del cambio»³⁷⁹.

Una visión panorámica de las décadas centrales de la segunda mitad del siglo XX en España ofrecería varios elementos directamente imputables al proceso que estudiamos, si bien otros fueron meramente anecdóticos. Por ejemplo, en estos años sobrevendría el fin de los “grises” al cambiar la policía de uniforme (el nuevo mote -también debido al color del mismo- será el de “maderos”), el fútbol se mantendría en su papel de deporte nacional –incluso acrecentando su carisma mediante la televisión y los fichajes millonarios³⁸⁰- y el “destape” proporcionaba materia por igual de escándalo para una parte de la población y de satisfacción para la contraria. Asimismo se instituye progresivamente un nuevo modelo de pareja y familia (para empezar a través de la

³⁷⁸ FIDALGO SANTAMARIÑA, Antón: “Las transformaciones del Carnaval a través del caso gallego”. En: URÍA GONZÁLEZ, Jorge (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 70.

³⁷⁹ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, p. 129.

³⁸⁰ Muy sonado fue el fichaje de J. Cruyff por el Barcelona F. C. en 1973, por la entonces exorbitante cifra de 50 millones de pesetas. El evento absorbió la atención de la población española muy por encima de cualquier otro acontecimiento coetáneo. El mundial de fútbol de 1982, celebrado en España, se tradujo en un formidable fracaso, por todas las esperanzas depositadas en la selección nacional.

drástica reducción del número de hijos), la televisión acabará por introducirse en todos los hogares, junto con importantes cambios en el ámbito de la educación, que alcanza una implantación extensiva con la ley de Villar Palasí, marcando el principio del fin del crónico analfabetismo que afectó durante siglos a un considerable porcentaje de la población española. Las rentas suben significativamente, a pesar de los elevados índices de paro, inflación y huelgas, posibilitando un nuevo concepto del ocio, lo que condujo a la demanda de otras formas de entretenimiento. Esto último atañe de modo especial a la música, una actividad siempre en función de la demanda popular y las posibilidades económicas. También se legaliza el juego, en mayo de 1978: primero fueron bingos, después los casinos (incluyendo el de La Toja –Pontevedra-) y se extendieron masivamente las máquinas tragaperras –que sustituyen al popular “comediscos” que había en algunos locales. Otros adelantos técnicos de los años 70 fueron la calculadora de bolsillo y los primeros aparatos digitales ³⁸¹, pero de cara a la difusión de la cultura escrita resultó fundamental la irrupción de la fotocopia: varias de las revistas examinadas de esos años no son sino copias a granel de un original, a falta de mejores medios de edición. Este avance sería útil no sólo para empresas, periodistas y estudiantes, sino una ventaja tangible para toda la sociedad, por la rapidez y economía de difusión de la información escrita. La fotocopia era además accesible para cualquier ciudadano, por lo que los problemas de depósito legal (véase en el caso de las revistas dispuestas a ello: alta, impuestos y –especialmente para algunas- censura) quedaban soslayados.

Efectivamente, la secularización trajo aparejada una serie de fenómenos sociológicos de traza progresista y otros puramente materiales, tales como la libertad sexual, los emparejamientos libres, el retraso de la salida del hogar paterno por dificultad para encontrar trabajo y casa, la desacralización de la vida pública y privada, la instauración de modos de vida y pensamiento antes impensables y otros factores de este orden ³⁸². Una curiosa paradoja es que mientras el clima de rebeldía juvenil y conflicto generacional -muchas veces con directas implicaciones intrafamiliares- crecía en los años 60, 70 y 80, los jóvenes eran cada vez más dependientes de sus padres y

³⁸¹ Para la historia de la grabación sería capital la introducción en el mercado del CD (Compact Disc) por la compañía Sony en 1983, un sistema completamente distinto de almacenamiento y reproducción del sonido basado en el código digital binario.

³⁸² En el Apéndice del capítulo I de esta tesis se reflejan los cambios en las tasas de matrimonio y de hijos nacidos fuera del matrimonio (Tablas AI-14 y AI-15).

permanecían en el hogar paterno por más tiempo. Las causas hay que buscarlas entre factores como el incremento de los estudios –incluyendo el acceso a la universidad de cada vez más estudiantes-, los problemas para encontrar casa y trabajo, las fuertes tasas de inflación, desempleo y problemas derivados. La emancipación resultaba gradualmente más complicada, lo que unido al auge contracultural de estos años provocó que los enfrentamientos de envergadura entre padres e hijos a partir de cierta edad empezaran a ser corrientes en bastantes familias, tal y como recrean numerosas películas españolas de esas décadas, en uno u otro tono. La tabla I-15 muestra un atraso paulatino de la edad de emancipación realmente pronunciado:

TABLA I-15. PROPORCIÓN DE PERSONAS QUE NO CONVIVÍAN CON SUS PADRES A DISTINTAS EDADES, POR TRAMOS GENERACIONALES ³⁸³

	Entre 1951 y 1960	Entre 1961 y 1970	Después de 1970
A los 15 años	2'4 %	1'0 %	0'8 %
A los 20 años	14'4 %	8'6 %	4'5 %

Entre las múltiples derivaciones del proceso de secularización tardofranquista, una de las más polémicas fue la concerniente a la sexualidad, que al igual que sucedió con casi todas las cuestiones sujetas entonces a un candente proceso de debate y renovación, halló un apreciable eco en la música popular coetánea. Sin entrar de momento a valorar el alcance de lo que atañe a la transformación de las estructuras institucionales y privadas -tanto en lo material como en lo ideológico- de la cuestión del género, se puede confirmar que las novedades aperturistas en la esfera sexual en particular se sucedieron con rapidez, recibiendo en sus manifestaciones más prosaicas e impactantes el apelativo común de “destape”, fenómeno del que han quedado innumerables testimonios gráficos y verbales, siendo tal vez una de las imágenes fetiche de la transición la del alcalde de Madrid, Tierno Galván, con una Susana Estrada que muestra sonriente un pecho desnudo ³⁸⁴. El mercado editorial atendió también a una demanda más ambiciosa de aspiraciones declaradas, como cuando en 1977 la editorial Tusquets lanzó la colección

³⁸³ Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 138.

³⁸⁴ Por ejemplo aparece en la portada del libro de VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona, Planeta, 1985.

“La Sonrisa Vertical”, destinada a la narrativa erótica de cierto nivel literario, y así depositaria de algún modo de los clásicos de Guillaume Apollinaire ³⁸⁵, D. H. Lawrence ³⁸⁶ o Georges Bataille ³⁸⁷. La colección resulta inimaginable sólo unos años antes, y contó además con el aval impagable de García Berlanga, un confeso consumidor de pornografía, como él mismo ha manifestado en público con frecuencia ³⁸⁸. También hay que tener en cuenta la revolución científico-divulgativa en materia de sexualidad que llevaron a cabo por aquellos años los profesores Masters y Johnson, así como la controvertida obra *El varón domado* de Ester Vilar (1971) y el célebre *Informe Hite* de Shere Hite (1976), en el marco de un ascenso incontenible del feminismo y el interés por las cuestiones de género.

La música joven iba a proclamar una y otra vez la libertad sexual (el “amor libre”) mediante lemas como “haz el amor y no la guerra” –uno de los grandes dogmas del movimiento contracultural-, en un insistente mensaje de rechazo a las convenciones y a la doble moral institucionalizada. El cuerpo no sería más objeto de culpa, confesión y penitencia; Araguas reproduce un texto que le impresionó en la infancia y que puede testimoniar el grado de inculcación que se inculcaba en la juventud española de la posguerra: el “bailar agarrado” era, según el P. Jeremías:

«... un ejercicio público de lascivia y fornicación, manantial de carnalidades y públicas desvergüenzas, encarnación moral de los pueblos más degradados» ³⁸⁹.

Un comentario aparte merece la paridad entre Iglesia y Estado achacada a la dictadura. En una encuesta de 1979 sobre confesionalidad y valoración de Franco, se advierte una patente simbiosis social entre franquismo y catolicismo: el grupo que más positivamente valora al caudillo es el de quienes se definen como “muy buenos

³⁸⁵ *Las once mil vergas* (escrita ca. 1910, pero no publicada hasta los años 30). *El poeta asesinado* (1916).

³⁸⁶ *El amante de Lady Chatterley* (1928).

³⁸⁷ *Historia del ojo* (1928); *Mi madre* (1962).

³⁸⁸ Los premios La Sonrisa Vertical de narrativa erótica, son concedidos por la Editorial Tusquets desde el año 1979. Los preside desde la primera edición el director cinematográfico Luis García Berlanga, en su calidad de director de la colección.

³⁸⁹ SANTAS ESPINAS, Jeremías de las (C.P.): *Juventud en llamas. El baile moderno*. Bilbao, Redención, 1965. Citado por ARAG, p. 18.

católicos”. En el otro extremo, el grupo que mayoritariamente califica a Franco como “muy negativo” es el de los “ateos”³⁹⁰, lo que prueba que hubo un nexo unívoco entre religiosidad y actitudes políticas, aunque con un razonable índice de divergencia, incluso en el seno de partidos marcadamente confesionales y lo contrario.

A consecuencia de la progresiva secularización sobrevino una aguda “pérdida de vocaciones”, o descenso generalizado de ingresos en los seminarios y conventos de las órdenes religiosas españolas. Este fenómeno opera con fuerza desde la década de los años 70 y está directamente vinculado al proceso de gestación de nuevos códigos de valores y metas civiles, y transformación o directa supresión de los hasta entonces vigentes. Los tiempos cambiaban y la carrera religiosa se antojaría cada vez menos un prometedor ideal de vida a los ojos de los jóvenes españoles. En el seno de la propia Iglesia empezaron a sonar voces disidentes (el “cura comunista” de aquellos años terminó por ser una figura bien conocida e incluso popular), se propagaron las obras de Teilhard de Chardin, Gómez Caffarena y otros teólogos partidarios de una renovación profunda del estamento religioso y de su finalidad. El Concilio Vaticano II había supuesto un duro varapalo para la ideología católica más reaccionaria y además a su estela surge en Iberoamérica, también en los años 60, la teología de la liberación, un verdadero quebradero de cabeza para la ortodoxia cristiana más acomodaticia, por su decidida voluntad de anteponer la eliminación de la pobreza, la explotación y la desigualdad social al discurso de la teología convencional:

«Another external pressure on the regime was the new social orientation given to the Catholic Church by Pope John XXIII and particularly his 1963 encyclical *Pacem in Terris*, which appealed for understanding and mutual respect among peoples of different religious and political persuasions, supported freedom of conscience, and defended the right freely to elect one’s representatives in government. The effect of such social doctrines was to give an important boost to Spanish dissidents, making them seem politically respectable. Pope Paul VI put further pressure on the Franco regime by criticizing it in the course of his address to the College of Cardinals in 1969»³⁹¹.

³⁹⁰ *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 602.

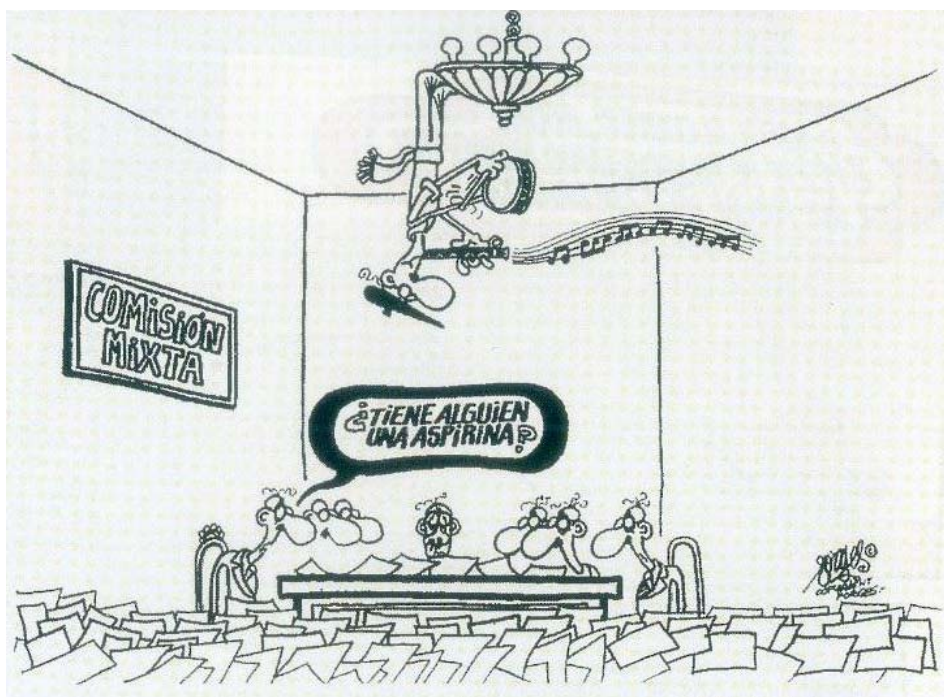
³⁹¹ LONGHURST, Alex: “Cultur and development ...”, p. 23.

La literatura, la música o el cine fueron medios idóneos para expresar creativamente y divulgar la en ocasiones traumática metamorfosis personal y colectiva que significó el proceso de secularización. Por ejemplo, muy profunda es la revisión de la religiosidad que plantea Buñuel en su enigmática, surrealista e inacabada película *Simón del desierto* (1964), una alegoría fantástica –en la particular cosmovisión de “ateo profundamente religioso” de su autor (son palabras suyas)- que en los últimos minutos expone con un giro cinematográfico sorprendente el choque con la modernidad, una secularización instantánea operada en la persona del abnegado asceta Simón (Claudio Brook), quien se ve arrastrado por el demonio encarnado en la figura de una seductora mujer (Silvia Pinal) a una moderna discoteca donde se baila con desenfreno orgiástico; la escena final es antológica, a ritmo de rock.

Prosiguiendo con el proceso de secularización, el aumento contemporáneo de las posibilidades de ocio y la implantación de algunas novedades tecnológicas transformarían en poco tiempo las costumbres y modos de vida de la mayoría de los españoles. Se trata de un conjunto heterogéneo cuyas raíces arrancan de la etapa franquista y aún antes, pero que durante la transición y años posteriores adquieren un peso específico cada vez mayor en la vida cotidiana. Así sucede con el acceso generalizado al coche familiar, a varios electrodomésticos, a la discoteca, a ciertas drogas, a los preservativos, el bikini, la minifalda y los pantalones vaqueros (todo un atuendo generacional), así como a una libertad sexual decididamente mayor respecto de sólo una generación antes, y para la cual la posibilidad de disponer de coche fue un factor decisivo, al decir de los sociólogos. También se extienden un primer reconocimiento no segregador de la homosexualidad, el debate sobre el divorcio y el aborto y varias iniciativas semi-pioneras de la lucha feminista. Se cuestionan con intensidad la pena de muerte y la obligación del servicio militar. Asimismo es la época de los tebeos de Astérix, Tintín, Mortadelo y Filemón, los Picapiedra, de las series televisivas de Pippi Calzaslargas, Heidi y Marco y de los chistes de Forges, Mingote o Gila -además de la Mafalda de Quino-, que introducían poco a poco un humor aperturista depositario del papel de vía de escape sociológica que ejerció en su día la ya lejana revista *La Codorniz*. Forges, en concreto, cambió el panorama del humor hispano al emplearlo con un desenfado e irreverencia novedosos, convirtiéndolo en signo de capacidad autorreflexiva y desdramatizadora, algo fundamental para estos años en donde hubo ilusión y valentía, pero también acritud, violencia y crisis. La Imagen I-1

recrea el consenso de las fuerzas políticas al elaborar el texto constitucional en 1978, que fue total exceptuando la abstención del nacionalismo vasco y catalán:

IMAGEN I-1. VIÑETA DE ANTONIO FRAGUAS SOBRE LA ELABORACIÓN DEL TEXTO CONSTITUCIONAL ³⁹²



Revistas como *Hermano Lobo*, *El Papus*, *El Jueves* y otras hicieron de la sátira una forma soterrada primero y abierta después de protesta. Humor y provocación se dieron cita en estos medios plenamente secularizados que tomaban ejemplo de publicaciones europeas y americanas de análoga orientación y tratamiento de las novedades informativas. En *El Jueves*, por ejemplo, se criticaba la monarquía española, los partidos políticos, la religión, la prensa rosa y la sociedad en general. A estas publicaciones se suele otorgar una ideología de izquierdas, pero su principal cometido es ejercer el papel de contrapunto descubridor y transgresor de los paradigmas institucionales y sociales, alimentando a un sector siempre disidente con el orden establecido, aunque en opinión de una vieja teoría sociológica ese reducto de agujoneante y paródica oposición es un mecanismo de los aparatos de poder para que su legitimidad resulte más visible y ennoblecida, en contra de la apariencia inmediata. Sea como fuere la prensa

³⁹² FRAGUAS, Antonio [Forges]: *Historia de aquí...*, p. 185. Procedencia: propiedad personal del autor.

provocadora y anti-todo es un género que adquiere gran fuerza desde su origen en España con la transición ³⁹³.

Hay más áreas de interés en la personalidad sociológica de la España de aquellos años. Un curioso dato que procede de la literatura más leída entonces es el hecho de que había miedo al futuro, en la forma de incertidumbres e inquietudes no sólo provocadas por las fantasías de la ciencia ficción que alimentaba el cine de la era de la guerra fría, sino también, en España en concreto, por temor a que ese futuro desembocara en un holocausto (bien nacional –una guerra civil reeditada-, bien de alcance mundial –una tercera y definitiva guerra nuclear-). De ahí quizá el éxito de novelas del género distópico tales como *Un mundo feliz* ³⁹⁴, *1984* ³⁹⁵, *Fahrenheit 451* ³⁹⁶ o *La naranja mecánica* ³⁹⁷, que retrataban un mundo sometido a tragedias apocalípticas y en las que el mensaje de fondo planteaba si el planeta iba a ser nuestra morada o nuestra tumba. Las causas de ese temor remiten a la angustia y aislamiento que caracterizan la personalidad del hombre contemporáneo, así como a los ecos de las recientes experiencias totalitarias, degradantes y causa de un profundo pesimismo colectivo, un complejo de circunstancias que escapa a los propósitos de este estudio, pero al que es posible aproximarse a través de ensayos como los más conocidos de Toffler, Roskasz, Riesman, Fromm, Marcuse y Sartre, entre otros, y que se halla genialmente intuido con anterioridad en la literatura de Kafka o la pintura expresionista alemana de entreguerras, por citar sólo algunas muestras bien conocidas. Un lema común de los autores citados es la fuerte crítica a la sociedad de consumo impuesta por el sistema capitalista en la segunda mitad del siglo XX.

³⁹³ Una alternativa particular la constituyen los *fanzines*, que se estudian más abajo en el ámbito gallego.

³⁹⁴ Novela del autor británico Aldous Huxley. El título tiene origen en *La Tempestad* de William Shakespeare, acto V, cuando Miranda pronuncia su discurso: «¡Oh qué maravilla! / ¡Cuántas criaturas bellas hay aquí! / ¡Cuán bella es la humanidad! / ¡Oh mundo feliz, / en el que vive gente así!». El título original de la obra es *Brave New World*. Fue publicada en el año 1932 y es la novela más famosa de este autor.

³⁹⁵ Novela de George Orwell (cuyo nombre original era Eric Blair) en 1949. Del mismo autor es igualmente muy conocida la anterior novela *Animal Farm* (1945), en la que parodia el sistema comunista soviético a través de una metáfora basada en animales de granja.

³⁹⁶ Una creación literaria de Ray Bradbury en 1953. Fue llevada al cine en 1966 por François Truffaut.

³⁹⁷ Obra de Anthony Burgess, conoció su primera edición en 1962. Fue adaptada exitosamente por Stanley Kubrick en la película homónima estrenada en 1971.

En las librerías gallegas de la etapa que nos ocupa se podía encontrar una representación suficiente de buena parte de los autores citados, si no de todos ellos, puesto que estaban realmente en boga en los círculos intelectuales. La oferta editorial gallega era similar a la que ofrecían en aquel momento Madrid, Sevilla o Barcelona, con la lógica salvedad de una fuerte presencia de los Castelao, Otero Pedrayo, Pondal, Rosalía, Curros Enríquez, Celso Emilio Ferreiro y otros literatos y pensadores nativos cuyas creaciones conocían una súbita difusión sin precedentes, si bien en términos absolutos el gallego medio siguió siendo muy reacio tanto a las ideologías vanguardistas -del signo que fuera- como a la lectura en general.

En resumen, a partir de los años 60 en España nos hallamos ante un clima de choque generacional, incertidumbre de cara al futuro y grandes avances técnicos, liderado en última instancia por el cambio político y el relevo en las instituciones, pero también muy presente en el mundo empresarial y en la secularización global de la sociedad civil. Se podrían añadir infinitos datos y anécdotas que ilustran estos procesos de tránsito de una a otra fase cultural de la historia de España y Galicia, pero es el momento de examinar de cerca lo que concierne de lleno al objeto de estudio de esta tesis: la cultura durante la transición.

1.3.3 La cultura como objeto de culto y bien de consumo durante la transición

Es curioso el palmario auge cultural que sigue inmediatamente al desastre del 98, como si varios siglos de decadencia y atraso se hubieran manifestado súbitamente en toda su extensión y la reacción intelectual fuera proporcionada, en amarga pero lúcida recreación de los hechos o evasión de una realidad histórica lacerante. En parte es un fenómeno comparable al que se produjo en el Siglo de Oro con los primeros e inequívocos síntomas de la decadencia del imperio de los Austrias y, asimismo, al de la irresistible expansión de numerosos medios de expresión “culturales” que sigue inmediatamente a la desintegración del régimen de Franco y a la propia desaparición de la figura del dictador. La música ascendería entonces varios puestos en la jerarquía de las artes, siendo oficialmente “rescatada” del secular olvido al que había sido sometida

tras la guerra y recuperando el “esplendor” que habría conocido durante la segunda república ³⁹⁸. Es ahora cuando suena con más fuerza el tópico de la “sordera” de los dirigentes españoles.

Veamos algunos primeros enfoques, partiendo de la base de que “cultura fue la palabra mágica” durante la transición ³⁹⁹ y desde entonces, puesto que su vigor en el imaginario colectivo no ha decrecido un ápice ⁴⁰⁰. En su estudio de la época Pérez Díaz sostiene la hipótesis de que fue la “sociedad civil” la que emergió tras el franquismo ⁴⁰¹. Probablemente acierta, si bien hay que matizar que el ascenso se produce en el marco de un retroceso general del papel primordial del Estado en occidente desde mediados de los años 70. Mainer enfocaba de este modo la importancia de la cultura en la transición:

«Nunca ha significado tanto el término cultura como en los días de la transición. Era obvio que sus cortapisas y sus ausencias, su añoranza y su culto, fueron una parte sustancial de la conciencia antifranquista y, en cierto modo, el primer umbral de acceso a la mentalidad opositora; por eso, ni siquiera los más reacios a admitir los errores del régimen acudían a defenderlo cuando se trataba de sus pecados o sus insuficiencias en materia de libertades culturales en los últimos años» ⁴⁰².

En Fusi el punto de vista es concordante, aunque con matices críticos. Este autor, al resumir la importancia del cambio en la transición evidencia un uso demasiado restringido del concepto de “cultura”, pese a lo cual su comentario es exacto:

³⁹⁸ Hay que señalar que sobre la época de la segunda república se ha construido una verdadera apología, un lugar común al que revierten todas las esperanzas y frustraciones de los años finales del siglo XX, tanto en Galicia como en el resto de España. Pero esta idealización no se corresponde en la mayoría de los casos con la parca realidad de la Galicia de la primera mitad de siglo.

³⁹⁹ En la expresión de MAINER, José Carlos: “Cultura”. En: TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.): *Historia de España*. Barcelona, vol. X** ..., p. 369. A “cultura” se añaden en esta etapa otros vocablos dotados de un especial atractivo mediático, tales como “libertad”, “democracia” y “participación”.

⁴⁰⁰ Gustavo Bueno ha acuñado el término “culturología” para referirse a esta forma de apología de la cultura material (BUENO SÁNCHEZ, Gustavo: *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*. Barcelona. Editorial Prensa Ibérica, 1996). La suya es una contribución muy crítica hacia la cultura como signo de ostentación social.

⁴⁰¹ PÉREZ DÍAZ, Víctor: *La primacía de la sociedad civil* ..., op. cit.

⁴⁰² MAINER, José Carlos: “Cultura” ..., p. 369.

«El cambio cultural experimentado desde 1975 era, por tanto, extraordinario. En los años noventa se haría evidente, sin embargo, algo que quedó simplemente insinuado al principio: lo mucho que dicho cambio tenía de contradictorio y engañoso. El mismo aumento casi asombroso del consumo social de cultura que se había producido y que aumentó incluso en los noventa -reflejado en la asistencia masiva a actos culturales- tenía su precio: una cierta trivialización de la cultura, convertida en moda, acto social y espectáculo; una desvalorización de la verdadera cultura, por la aceptación acrítica y desjerarquizada de cualquier tipo de producto seudocultural (libros de escándalo, biografías de famosos, literatura de “bestsellers”...); la orientación del libro, y de la industria cultural, hacia el mercado sobre la base de grandes promociones publicitarias y llamativas campañas de lanzamiento al margen de la calidad (como los casos en que conocidos premios literarios se otorgaron a escritores conocidos por su trabajo en televisión, operación obvia para capitalizar su popularidad ...)»⁴⁰³.

Josep Martí subraya el fuerte impulso que recibió el interés por la cultura de los ismos etnicitarios:

«La reinstauración de la democracia en España después de la época franquista provocó una explosión de expresividad social en aquellos ámbitos que más habían sufrido la represión de la dictadura, y uno de estos, por lo que se refiere al territorio catalán era el de la etnicidad. Existía claramente la necesidad social de expresar etnicidad. Entonces más que nunca, las fiestas mayores de las localidades catalanas incorporaron elementos folklóricos en sus actos»⁴⁰⁴.

Se puede hablar, en definitiva, de una auténtica *revolución culturalista* o *apoteosis de la cultura* pareja al cambio institucional en el sentido de ostentación obsesiva y omnipresente por lo académico y por determinadas manifestaciones de índole popular y participativa. Desde el punto de vista cronológico probablemente los primeros años de la transición fueron los más interesantes en este aspecto, por el cúmulo de hechos y

⁴⁰³ FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura ...*, p. 189.

⁴⁰⁴ MARTÍ i PÉREZ, Josep: “Música y etnicidad: una introducción a la problemática”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 2, noviembre de 1996. [<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm>. Consulta el 3 de diciembre de 2006].

novedades que se sucedieron a gran velocidad. En efecto, la euforia culturalista fue especialmente intensa en el primer instante, para decaer paulatinamente a continuación. Y en la misma medida fue patente el espíritu de exteriorizar los logros:

«La transición española, sobre todo en sus inicios, me parece muy interesante bajo ese punto de vista, en la medida en que se manifiesta una especie de fiebre por la comunicación (florecimiento de publicaciones de todo tipo), el deseo de alardear de una identidad, de fabricarse una, si hace falta, a través del discurso: de ahí el aspecto fuertemente ostentatorio de la mayor parte de las manifestaciones culturales nuevas (en relación al antiguo discurso que era represión de la expresión, de la exteriorización)»⁴⁰⁵.

Imbert observa un cambio en el discurso institucional relacionado con este auge cultural, definido por oposición al régimen anterior y tendente en último término a la autocomplacencia y la exageración:

«Apenas llegados, en septiembre de 1976, nos fue dado constatar un fenómeno manifiesto a lo largo de la transición, a saber: la elaboración de un nuevo discurso hegemónico (el discurso democrático por oposición al discurso franquista) que, a la par que se instituye, se escenifica en una especie de desdoblamiento que a veces instaura un auténtico *metadiscurso*, flagrante, por ejemplo, en el caso del discurso electoral y que responde a lo que llamo *la ideología especular*.

Este metadiscurso, que a principios de la transición era síntoma de duda (discurso todavía no hegemónico, no garantizado en cuanto a su validez -y viabilidad- histórica) se convierte muy pronto en discurso de la complacencia, en discurso que vuelve sobre sí mismo, ya no para poner en duda sus cimientos, sino al revés, para lucirse, para afirmar una nueva preponderancia.

(...). Este nuevo discurso, que adquiere consistencia en estos inicios de la transición, y que a menudo parece su propia parodia debido a un carácter excesivo (ostentación desmedida de la “modernidad”, del “progresismo”, de

⁴⁰⁵ IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio ...*, p. 14.

la “liberación”, de la “europeidad”), desemboca en distorsión de los mensajes, ...»⁴⁰⁶.

En estos años la “semana cultural” se puso de moda, la “fiesta” pasó a ser una “fiesta cultural”, la “feria” una “muestra de artesanía” y desde todos los poderes se pregonó con insistencia el “cambio cultural”, proliferando hasta la saciedad en cada autonomía las conferencias, estudios, congresos y publicaciones relacionados con el idioma, estatuto y toda clase de indicadores de alteridad siempre “cultural”, así como las exposiciones, recitales y otras muestras del acervo tradicional. También habrían de conocer un auge formidable las revisiones de la historia y consiguientes apologías de pensadores y héroes locales varios, caso de Castelao en Galicia, entre muchos otros⁴⁰⁷. Un conocido ideólogo de la galleguidad, Ramón Piñeiro, se expresaba con mucha energía a la hora de valorar el año 1977 y encarar el futuro desde la perspectiva de la importancia de la “cultura gallega”:

«Compre que non nos engañemos: a autonomía debe servir para operar esa transformación profunda de Galicia ou será un fraude. E esa transformación esixe un esforzo cultural. Tan urxente como elaborar leis eficaces val ser pra nos o recuperar a conciencia solidaria da nosa personalidade colectiva, porque, ao cabo, a virtualidade das leis dependerá da nosa vontade dinámica de transformación. A acción cultural —unha acción cultural dirixida ao pobo galego en conxunto e aberta á plenitude da nosa realidade, sin parcialismos limitativos—, será un instrumento político fundamental e imprescindible si queremos que a autonomía sirva de veras aos intereses colectivos do pobo galego»⁴⁰⁸.

El afán cultural se manifestaba con regularidad, se convirtió en un norte social al que debían aspirar tanto las personas individualmente como cualquier clase de colectivo. Apuntaba Tusell sobre este fenómeno que:

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, p. 15-16.

⁴⁰⁷ Por ejemplo, el Centro de Estudios Melidenses se orientó a partir de la transición a la recuperación del saber tradicional, tanto popular como culto, y en el primer número de su boletín así lo manifestó abiertamente a los lectores (*Boletín do Centro de Estudos Melidenses*, n. 1. Melide, Centro de Estudos Melidenses - Museo Terra de Melide, agosto de 1982, p. 26).

⁴⁰⁸ PIÑEIRO, Ramón: “Cultura e política autonómica”. En: LVG, 31 de diciembre de 1977, p. 35.

«... la fundación de una democracia se hace en el momento en que se descubre que es el mejor procedimiento para solventar las tensiones existentes en el seno de una sociedad: como decía el político francés Thiers “la República es el sistema que nos une a todos”. Toda transición va acompañada de una resurrección de la Sociedad civil o, si se quiere, de una movilización mayor o menor para la vida pública. Un sistema dictatorial tradicional y no totalitario no sólo puede vivir con la desmovilización, sino que a veces hace de ella un rasgo característico; por el contrario, todo sistema democrático en mayor o menor grado supone el protagonismo de los ciudadanos, especialmente visible en sus etapas iniciales»⁴⁰⁹.

Ciertamente no se trataba de una anomalía hispana: el ensalzamiento de la cultura como fórmula mágica que aúna el saber con la capacidad crítica, el talento expresivo y hasta un aire de elegancia personal, recorrió todo occidente en los mismos años generando un nuevo paradigma sociológico de enorme vigor y alcance. Decía el profesor de antropología social Ulf Hannerz, que del concepto de cultura habíamos hecho “el punto central para comprender a la humanidad”⁴¹⁰.

Adentrándonos en este fértil terreno analítico, tal y como ya hemos señalado los años de la transición lo fueron realmente, más allá de la esfera específicamente política. Sin embargo esta consideración no debe extrapolarse fuera de unos límites razonables, porque también es cierto que el grado de metamorfosis fue bastante asimétrico, resultando mucho más acusado sobre todo en las ciudades y grupos sociales con acceso a una formación académica, mientras que en otras zonas y tipo de población el cambio fue sensiblemente más amortiguado y paulatino. En cualquier caso es todo un dato que se funde el Ministerio de Cultura en 1977, reacción visible en pro de esa asunción del término “cultura” y realidades que conlleva, y a la par una alusión no menos patente contra el monopolio dirigista y represivo de la dictadura en esta materia. El Ministerio de Cultura efectuó varios sondeos y publicaciones nada más crearse; el objetivo era tanto “oir la calle” como dar a conocer la nueva actitud democrática institucional. En

⁴⁰⁹ TUSELL, Javier: “La transición española a la democracia desde un punto comparativo” ..., p. 111.

⁴¹⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, Sergio; RODRÍGUEZ CUEVAS, Lydia: “Ulf Hannerz: 'Existe la posibilidad de ver el mundo como una gran comunidad imaginada'”. En: *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, n. 36. Madrid, Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red, julio-agosto de 2004 [<http://www.plazamayor.net/antropologia/36jul/entrevistas/jul0401.asp>. Consulta el 12 de junio de 2006].

palabras de sus artífices:

«La creación del Ministerio de Cultura supuso no sólo colocar bajo una misma dirección las hasta entonces dispersas competencias y manifestaciones de la cultura, sino, y esto es lo más positivo, dotar al país de los mecanismos necesarios para poder establecer una política cultural que, a nivel de Estado, satisficiera las preferencias y hábitos culturales de los españoles y corrigiera las desigualdades hoy patentes en grandes capas de nuestra sociedad.

Entendimos que un primer paso, dentro de una operativa lógica, era conocer en detalle y profundidad las prácticas culturales que hoy viene demandando la población española, con sus diferentes matices y condicionantes. Al mismo tiempo, se consideraba necesario indagar cuáles eran las preferencias culturales a corto plazo, es decir, la demanda futura, única forma de poder planificar una política cultural con base real»⁴¹¹.

En efecto, nos hallamos ante una fase de auge súbito de los estudios demoscópicos, una práctica que despegó con inaudita fuerza en la transición, se diría que fruto de la avidez por saber qué pensaba *el pueblo*, tanto tiempo silenciado. Consecuencia de ese afán es la encuesta de 1978 *Demanda cultural en España*, de alto valor para conocer la España de los años 70⁴¹². Este volumen tendría su continuación en 1985: *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*⁴¹³. Y el mismo Ministerio de Cultura hizo una encuesta similar en 1991 (*Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*⁴¹⁴) que también resulta de gran interés para calibrar la evolución de la sociedad española en los años postransicionales. A estas publicaciones se añade la *Encuesta continua de presupuestos familiares para 1987*⁴¹⁵, que ofrece los datos

⁴¹¹ *Demanda cultural en España ...*, p. 1.

⁴¹² *Demanda cultural en España ...*, *op. cit.* Este trabajo constituye un ejemplo ilustrativo de la nueva política cultural y educativa de los regidores españoles. Ya el mismo título, además del hecho en sí de la ejecución, es una directa alusión a esa potencial “demanda cultural” que estaría experimentando España a raíz de la penuria en este área del régimen anterior. Por otra parte resulta una fuente imprescindible para el acercamiento a estos años, porque se trató de una verdadera macroencuesta (se tomaron nada menos que 52.670 muestras) lo que supone una alta fiabilidad sociológica. La hemos empleado en varias ocasiones a lo largo del presente capítulo.

⁴¹³ *Encuesta de comportamiento cultural ...*, *op. cit.*

⁴¹⁴ *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles ...*, *op. cit.*

⁴¹⁵ *Encuesta continua de presupuestos familiares. Año 1987. Metodología y resultados*. Madrid, INE, 1989.

pertinentes para establecer la evolución completa del concepto de esparcimiento, enseñanza y cultura, pero el problema es que dichos conceptos son muy imprecisos en este trabajo y no ofrecen apenas utilidad por ello ⁴¹⁶.

El énfasis en la “cultura”, entendida dentro de la acepción restrictiva que se le suele aplicar, provocó consecuencias que afectaron a ámbitos sociales en absoluto circunscritos a unas formas de expresión particulares. El mundo de la política y la empresa también se vieron implicados en el giro sociológico, cuando no lo fomentaron abiertamente. A lo largo de esta tesis se irán examinando el carácter y consecuencias del fenómeno, pero sirva de ejemplo de mutación en un tipo muy concreto de lenguaje promocional el texto del anuncio del Aula de Cultura de Caixa Galicia, en las páginas de *Aula Aberta*:

“Caixa Galicia a través da súa obra social enriquece o acervo cultural da nosa rexión, fomentando, mediante exposicións, conferencias, actos folclóricos, recitais, concertos, etc. o nivel cultural do noso pobo” ⁴¹⁷.

Este estilo de redacción se hizo canónico en muy poco tiempo en el discurso público de la clase política y asimismo para no pocos ámbitos empresariales que dependían de la respuesta social. Una mención aparte merece la prensa aperturista del momento, que asumió un liderazgo ideológico muy importante dentro de las posibilidades mediáticas existentes: el *Diario 16*, el diario *Informaciones*, revistas como *Cambio 16*, *Triunfo*, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, *Cuadernos para el Diálogo* y varias publicaciones más jugaron un papel decisivo en la concienciación y plasmación escrita del sentir popular en el largo camino hacia la democracia. La prensa pro-demócrata arriesgaba en ocasiones bastante en su activismo como portavoz de la reivindicación de los derechos humanos y las libertades, siempre en el límite de la particular guerra con la censura, los cierres decretados y secuestros de ediciones, e incluso padeciendo algunos atentados

⁴¹⁶ Estos voluminosos trabajos estadísticos adolecen de ciertos defectos importantes en general y sobre la música en particular; por ejemplo, emplean títulos de tablas inexactos -como englobar en la categoría de “expresión musical” a ver música en televisión (*Encuesta de comportamiento cultural ...*, p. 159)- o las dudosas clasificaciones de géneros musicales que efectúan (*ibíd*, p. 145). En ellos, como se detalla en este capítulo, se detecta básicamente una evolución favorable para Galicia en el total nacional, hacia un mayor desarrollo y abandono progresivo de los índices de pobreza y arcaísmo.

⁴¹⁷ *Aula Aberta*, n. 0. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Pabellón de vicerrectorado, marzo de 1985, p. 18.

terroristas de signo ultraderechista. En Galicia serían *Grial*, *A Nosa Terra*, *Chan*, *Man Común* y *Teima* la punta de lanza de la nueva cultura gallega.

Abundando en la cuestión, los años 60 y 70 representaron para España una fase crucial de cara a las conquistas ulteriores de la transición. Fue muy importante el desarrollo formativo e intelectual que derivó de la difusión generalizada del libro de bolsillo -instrumento material de acceso a numerosas obras narrativas y de ensayo a precio asequible- en un momento en que la férrea censura empezaba a resquebrajarse, ingresando de esta manera en el mercado editorial muchos autores antes prohibidos. Los españoles “descubrían la cultura” de la mano de escritores contemporáneos que se hicieron muy populares entre los jóvenes⁴¹⁸, y en principio cuanto fuera susceptible de constituir una forma de oposición al franquismo, una crítica al imperialismo americano en un tramo ideológico concatenado o una propuesta cultural o artística de vanguardia. La segunda república pasaría entonces a ostentar el grado de paraíso cultural perdido y gran referente de la quiebra del saber en el pasado por culpa de la intransigencia y fanatismo del alzamiento militar. Varios de los autores mencionados se habían significado, en algún momento y forma, en contra del régimen de Franco, por lo que ahora ocuparían un primer plano en el nuevo panteón de la *intelligentsia* nacional: interesaba difundir su mensaje con vigor en las nuevas generaciones para reforzar por contraste la legitimidad del cambio y de la nueva clase política. La esfera universitaria sería su principal foco de expansión, siempre en términos de reducida élite intelectual, dado que el grueso de la población española seguía estando preferentemente motivado por los toros, el fútbol y la actriz de moda. Sin embargo el germen de una decidida actitud de apoyo al cambio –la misma necesidad de ese cambio- se extendía imparable, con o sin lecturas de todos estos literatos e intelectuales, a cuya obra además habría que sumar la labor de los cineastas, pintores y escultores, políticos, militares e incluso un sector cada vez más representativo de la Iglesia.

⁴¹⁸ Se podría elaborar una relación muy extensa; valga como muestra la siguiente: Herman Hesse, Samuel Beckett, Albert Camus, Sartre, Kafka, Proust, Marcuse, Erich Fromm, Luckacs, Marx, Engels, Freud, Lenin, Trotsky, Bertrand Russell, Kart Jaspers, L. Aragon, T. Tzara, A. Breton, Bertolt Brecht, Gunter Grass, Arthur Miller, Henry James, Thomas Mann, Dylan Thomas, Ernest Hemingway, Tagore, Faulkner, André Gide, Apollinaire, Virginia Woolf, Joseph Conrad, Ionesco, G. Orwell, Aldous Huxley, García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Borges, Buero Vallejo, García Lorca, Pablo Neruda y un largo etcétera, e incluso se redescubren en el ámbito nacional las denominadas generación del 98 y la del 27, así como la labor de Giner de los Ríos y Jiménez Fraud, entre otras personalidades y lugares comunes de la intelectualidad contemporánea.

La universidad constituyó, efectivamente, el foco de rebelión más activo de la sociedad española desde los años 50 hasta el fin del régimen. Los incidentes provocados en Madrid en febrero de 1956 por los estudiantes universitarios fueron, posiblemente, las más serias alteraciones del orden público que el gobierno de Franco había conocido hasta entonces. Desde ese punto de arranque se iban a suceder las huelgas, enfrentamientos y protestas de la clase estudiantil con una periodicidad y acritud de intensidad creciente. Tras unos años de calma aparente, la agitación universitaria resurgiría en 1962-1963 y se convertiría en endémica hasta el final del franquismo y aún posteriormente. Los conflictos siguieron siempre parecidas pautas: asambleas en el interior de los centros, convocatorias de marcha al Ministerio de Educación o Rectorado, choques con la policía, generalización del conflicto y cierre temporal de la universidad o de las facultades más combativas. Hubo amplias manifestaciones de estudiantes a partir de 1965 primero en Madrid y Barcelona y, desde 1967, prácticamente en todas las universidades del país. En las páginas de LVG hay un verdadero rosario de informaciones de este tipo que recorren todo el espectro cronológico de la transición, pero sobre todo sus primeros años ⁴¹⁹.

Parece claro que el trasfondo de la politización de la universidad era sobre todo un problema político o, como observara Julián Marías, consecuencia de la falta de una vida política libre que canalizara las preocupaciones políticas del país. Pero su empeño pudo tener un valor didáctico para una España silenciada:

«Los estudiantes, más que ningún otro grupo social, contribuyeron a familiarizar a la sociedad española con el lenguaje y las ideas democráticas tras los años de desertización política que siguieron al triunfo de Franco en 1939» ⁴²⁰.

La extrema derecha consideraba entonces que el de la juventud contestataria era un problema meramente de (falta de) autoridad. En palabras de Blas Piñar: «La Universidad es un foco de frivolidad, subversión y droga por culpa de los maestros. No

⁴¹⁹ Por ejemplo, en 1975 llegó a estar en paro prácticamente toda la universidad española en una u otra fecha.

⁴²⁰ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia...*, p. 200.

hay crisis de obediencia, hay crisis de autoridad»⁴²¹.

¿Por qué precisamente la clase universitaria fue la que encabezó el sector vanguardista de oposición política y cultural contra Franco, erigiéndose (y no sólo en España) en protagonista de la rebelión contra el sistema establecido? En primer lugar la universidad reunía a la mayoría de los profesores e investigadores con más formación y capacidad crítica, cuya influencia en el alumnado era, lógicamente, grande. En un entorno semejante resulta muy difícil para cualquier régimen el engaño o la manipulación destinada a grupos sociales amplios. En efecto, el juego de los poderes quedaba siempre en evidencia a la luz del saber universitario, reforzado por la condición generacional de la mayoría de sus miembros. Por otra parte el alumnado se componía de los “hijos” de la segunda guerra mundial y de la guerra civil española, y por lo tanto era un sector muy concienciado en contra de los errores cometidos por sus antecesores, lo que de algún modo le hacía sentir una cierta autoridad moral a la hora de expresar y exigir determinadas reivindicaciones y propuestas para un nuevo orden social.

⁴²¹ Citado por ELEJABEITIA, Carmen de; ELEJABEITIA, Concepción de; FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ignacio: *Lucha política por el poder*. Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976, p. 100.

1.4 Medios de comunicación

Dada la importancia que adquieren los modernos medios de comunicación para todo lo relacionado con la música en una época tan reciente como la que estudiamos, resulta oportuno agruparlos en un espacio aparte, ya que se trata de un conjunto de tecnologías destinadas a la difusión de información históricamente decisivo, a todos los efectos. Aunque en Galicia la introducción y desarrollo de algunos medios fue relativamente tardía y pausada, sobre todo si comparamos con las naciones europeas más desarrolladas, también van a tener una presencia determinante ya en estos años, puesto que a pesar del relativo atraso tecnológico del país, el nuevo y poderoso universo comunicativo cambió por completo el panorama sociológico de la música gallega en pocos años, pudiendo decirse lo mismo de la música de la mayor parte del mundo. En efecto, la implantación masiva de novedades tecnológicas en todos los planos de la vida pública y privada durante el período que estudiamos tiene relación directa con los cambios que a ritmo igualmente vertiginoso se suceden en el terreno de la creación, grabación e interpretación de la música. Al decir del sociólogo Fernando Delgado: «... como constante histórica, toda transformación tecnológica ha traído consigo una necesaria adaptación social y musical»⁴²².

El final del siglo XX es un tiempo en el que se impuso la cultura de masas a través de los omnipotentes medios de comunicación. En un breve repaso histórico de esta materia se advierte que desde el final de la segunda guerra mundial occidente se sumerge en una *permanente revolución tecnológica*, de ritmo progresivamente acelerado y que en la actualidad se concentra en torno a las repercusiones de la llamada *era digital*. Existe una expresión inglesa que abarca tanto a los propios medios como al entorno corporativo que les rodea: la *content industry*, término que agrupa a conceptos y hechos relacionados tales como las empresas que poseen, promueven y gestionan a los medios

⁴²² DELGADO GARCÍA, Fernando: “Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico”. En: *¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y como cultura. Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Zaragoza, 25 al 28 de marzo de 2004). En: *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. 21, n. 1, 2005. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 157-158.

de masas (*mass media*) y la información macroeconómica y sociológica relativa. Esto incluye de lleno a la música, el cine, publicaciones de toda índole, la batalla comercial subyacente, las políticas estatales que afectan al negocio, los derechos de autor, las campañas comerciales de lanzamiento y las imprevisibles preferencias del gran público. Si queremos delimitar algo más el término es válida la aproximación de Mercedes Pescador, quien sostiene que:

«El concepto *Medio de Comunicación* es desmesuradamente amplio porque comprende todo instrumento, institución o elemento capaz de producir señales y de transportarlas: la voz, las vías públicas, el teléfono, el fax, Internet... Aquí hablamos, sin embargo, de los *Medios de Información*, es decir, de la parte del proceso de *comunicación* dedicada a *informar* en el sentido aristotélico del término: el de la “imposición de formas” y la persuasión. En resumen: la comunicación es un acto; la información es un producto»⁴²³.

La función del “acto” de comunicar cumple además en la esfera de la música un importante papel sociológico subyacente, el de la poderosa influencia que gravita en torno a la industria del disco y otros medios como factor determinante para la configuración de gustos, identidades y ficciones colectivas. Para Luigi del Grosso la actual cultura de masas está vinculada, no solamente a la llegada de los medios electrónicos de masa, sino a la necesidad del sistema capitalista de dar “interpretaciones del mundo” a las nuevas clases dominadas, de proporcionar pautas de comportamiento y valores que marquen el sesgo etológico de una determinada comunidad⁴²⁴. En este sentido es posible ubicar la omnipresencia en las sociedades contemporáneas de los medios de comunicación como un reemplazo de las ideologías perdidas:

«La sociedad mediática impone el imperio de la comunicación, el cual, a través del desarrollo de la imagen y la técnica impregna todas las esferas de la vida social. Este se convierte en una nueva fuente generadora de sentido a

⁴²³ PESCADOR, Mercedes: “Los medios de comunicación en España”. En: http://www.dosdoce.com/pagina_nueva_8.htm. Consulta el 28 de agosto de 2006.

⁴²⁴ GROSSO DESTRETI, Luigi del: *Letterature e società*. Milan, Franco Angeli, 1992, cap. 8.

partir de su facultad para producir realidad, supliendo, de este modo, el vacío heredado por el eclipse de las ideologías tradicionales»⁴²⁵.

Esta interesante aproximación, basada en el concepto del imaginario popular posee una relación directa con la ideología resultante de la cultura del ocio y su demanda de constantes escaparates visibles donde proyectar el recuerdo del credo perdido, ahora sustituido por los bienes de consumo y la sociedad de la imagen.

1.4.1 La radio

El 18 de julio de 1966 se puso en marcha el programa *Los cuarenta principales*. Creado por Rafael Revert y estrenado en tan señalada fecha, abrió en España la era de los programas radiofórmula, una técnica de difusión comercial ampliamente probada en Estados Unidos en aquel entonces. Se basaba en un funcionamiento repetitivo que colocaba una y otra vez en antena las canciones que deseaba promocionar supuestamente a partir de la votación de los oyentes. Tuvo una alta incidencia en la conformación de los gustos juveniles y del mercado del disco. A su estela pronto surgieron otras emisiones de similar formato, que despertaron un eco singular:

«*El gran musical* inició la penetración de una fascinante cultura musical en nuestro entorno, y *Los cuarenta* y *Los superventas* fueron la consagración definitiva de la música como fenómeno social y comercial. Y fueron, también, el brazo armado de la incipiente industria discográfica que llevaron a la radio española públicos mayoritarios»⁴²⁶.

Con las medidas liberalizadoras, a partir de octubre de 1977 las emisoras empiezan a emitir sus propios espacios informativos y la radio comienza a parecerse al medio que hoy en día conocemos. Especialmente para las subculturas musicales el medio significó un refugio donde darse cita, difundir las novedades y convocatorias de interés y, sobre

⁴²⁵ CARRETERO PASÍN, Ángel Enrique: *Imaginarios sociales y crítica ideológica* [tesis doctoral]. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Ciencias Políticas, 2001, p. 221.

⁴²⁶ DÍAZ, Lorenzo: *La radio en España, 1923-1993*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 326.

todo, escuchar música. De ahí el auge inesperado de la radio en plena era televisiva al poblarse las grandes capitales urbanas de grupos marginales que detestaban la televisión; en la América de los años 60:

«La radio tuvo un sorprendente resurgimiento. La televisión había acaparado para sí toda la atención durante los años cuarenta y cincuenta. La radio volvió a aparecer con toda su fuerza, no para ser escuchada como se había hecho con la televisión, sino como un murmullo de fondo para los ensueños *teenage*. Era todo música; hablar o las interrupciones no estaban permitidos: a los jóvenes no les gustaba la palabrería, cambiaban inmediatamente de emisora»⁴²⁷.

El medio musical por excelencia siempre ha sido la radio, desde sus mismos orígenes, cuando la recién fundada RCA americana emitió los primeros programas públicos en 1919. La radio es una gigantesca sala de conciertos, merced a su dimensión únicamente acústica: se calcula que aproximadamente el 50% del tiempo radiofónico de la mayor parte de las emisoras es musical. En los años 60, gracias al invento de la popular radio de transistores, el medio alcanza unos índices de difusión realmente elevados. En los años 70 se generaliza su presencia en el automóvil, donde pronto se verá acompañada por la más selectiva casete⁴²⁸. En la etapa que estudiamos la radio debe considerarse el medio de comunicación más influyente para la divulgación musical en todo occidente, exceptuando en algunos casos las grabaciones sonoras y muy por delante de la televisión o el cine. De modo que, además del disco, la casete, los conciertos y las discotecas, el recurso fundamental para la penetración de la nueva música ligera en España fue la radio⁴²⁹. Alonso ha señalado un proceso en el medio radiofónico equiparable al de la reconversión de la industria discográfica en España desde 1964:

⁴²⁷ COHN, Nik: *Awopbopalooop ...*, p. 165-166.

⁴²⁸ En el automóvil particular la radiocasete supuso un medio de difusión musical muy importante en una sociedad gradualmente dominada por este medio de transporte: oirían música el trabajador que se dirige a su puesto, la familia que viaja y los jóvenes que salen a divertirse, con la ventaja sobre la radio de poder elegir con autonomía la música a escuchar. A la casete seguirían en el coche la incorporación del CD, el vídeo, la telefonía, el ordenador de ruta, los sistemas de navegación y el reciente GPS o Sistema de Posicionamiento Global.

⁴²⁹ Como consta en MURELAGA IBARRA, Jon: “La radio española en la transición democrática (1975-1982)”. En: <http://www.euskonews.com/0355zbn/gaia35502es.html> y <http://www.euskonews.com/0356zbn/gaia35602es.html>. Consultas el 2 de diciembre de 2006.

«... la maquinaria de la industria musical sufre un revulsivo con la aplicación del Decreto 4133/1964, impulsado por Fraga, según el cual todas las emisiones españolas que estaban en Onda Media debían abrir una segunda antena en la modalidad de FM. La frecuencia modulada terminó convirtiéndose en coto de los jóvenes a través de la importación del *Top 40* a España en la Cadena SER gracias a Rafael Revert (cuya primera misión fue en julio de 1966), mientras en RNE se creaba un programa diario en FM, *Los clásicos de la música ligera*, dirigido por Ángel Álvarez con el visto bueno de Enrique Franco»⁴³⁰.

Siguiendo con Alonso, en la pugna de los diversos medios por capitalizar el mercado y atención de las nuevas generaciones, la radio pudo llevar ventaja:

«... aunque el beat se consolida a la par que una nueva industria del disco centralizada en Madrid a partir de 1964, tras la inauguración de los Estudios de Prado del Rey, la radio -mucho más que los discos, cuyas tiradas eran cortas y llegaban con retraso- fue indispensable en la difusión del pop británico, sobre todo al principio, y no sólo a través de programas nacionales sino a través de emisoras como Radio Carolina, Radio Pirineos o Radio Luxemburgo, ubicadas en barcos fondeados en aguas de jurisdicción británica o francesa, desde donde emitían a toda Europa, y que en España se sintonizaban bien»⁴³¹.

1.4.2 El cine

El cine se convierte a lo largo de estos años en otro escaparate de las tensiones políticas y sociales españolas, sin olvidar la renovación puramente formal de lenguaje y recursos que experimenta de manera paralela. Con este medio sucede algo similar a lo acontecido en la música, teatro y poesía; se redescubre a Buñuel, se abre la era de los

⁴³⁰ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El beat español ...”, p. 235.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 239. Este notable trabajo de Alonso destaca en relación a una materia ni bien ni muy estudiada en líneas generales en España; sin embargo no justifica el uso (prácticamente excluyente) del término “beat” –que a veces equipara a todo el cambio generacional de la música, sus seguidores y practicantes en España, mientras que en otras ocasiones lo restringe a un breve período estilístico (1964-67)-, ni apenas considera más que a unos pocos grupos del pop español de entonces –singularmente a los Brincos.

Saura, Berlanga (reinterpretado), Garci, Almodóvar, Malle, Truffaut, Woody Allen, Chabrol, Bertolucci, Antonioni, Fellini, Pasolini, Tarkovsky, Bergman, Jiri Menzel, Joseph Losey, Costa-Gavras, Visconti, Werner Herzog y una larga lista de cineastas que toma el relevo de las películas españolas y americanas no comprometidas de los años anteriores, algunas de las cuales, sin embargo, poseían una calidad cinematográfica estimable pero sin incidir para nada en problemáticas como las que se cernían sobre la sociedad española en aquel momento, lo que las hubiera valido una probable condena por parte de la censura ⁴³².

El cine español crítico durante los años de la transición es un fiel termómetro del sentir de la intelectualidad del momento, visible en las metáforas narrativas de muchas películas. Algunas de ellas son muy representativas de su tiempo, sin bien con frecuencia pecan de una notable obviedad en el mensaje. Muy comprometida es *Siete días de enero*, de Juan Antonio Bardem (1978), una narración que gira en torno a los dramáticos sucesos de enero de 1977 -destacando la matanza de Atocha ⁴³³- y que resulta otra lectura a tener en cuenta sobre estos años, al aunar el contenido literario con el documental. Recoge la violencia y dramatismo del momento, facetas que las versiones “oficiales” de la transición a veces silencian. Se centra en el fatídico mes de enero de 1977 y posee el valor de la inmediatez, lo que la convierte en una fuente primaria de alto interés. Para Carr y Fusi fueron Berlanga y Bardem los dos cineastas más importantes de la España de la posguerra:

«Luis García Berlanga y Juan A. Bardem desempeñaron un papel similar dentro del cine español de posguerra. La dura crítica que Bardem hizo del cine español en Salamanca en 1955 se ha hecho famosa. Según Bardem, el cine español era políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico. Estaba en lo cierto. Él y Berlanga intentaron modificar aquella situación introduciendo en España las fórmulas del neorrealismo italiano. Bardem hizo un cine abiertamente

⁴³² Para acercarse a las distintas fases del cine español antes de y durante la transición es muy útil la colaboración de SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “El cine español y la transición” ..., *op. cit.* También es amplio el tratamiento de este medio en FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España ... op. cit.*

⁴³³ El 24 de enero de 1977 un grupo armado de extrema derecha asesinó a cinco trabajadores de un despacho laboral de abogados en la calle madrileña de Atocha. Esta serie de muertes conmocionó a la opinión pública. En la consiguiente y muy tensa manifestación de la madrileña Plaza de Colón en protesta por la matanza se congregó una de las mayores muchedumbres de la España de la transición.

social en el que denunciaba la corrupción e hipocresía de la burguesía (*Muerte de un ciclista*, 1955; *Calle Mayor*, 1956). Berlanga prefirió una línea satírica y mordaz; sus comedias de humor negro eran una verdadera visión amarga y esperpéntica de la España de los años del subdesarrollo. Una de ellas, *El verdugo* (1963) sería quince años después todavía considerada como la mejor película española»⁴³⁴.

Bienvenido Mr. Marshall (1952) es un clásico acerca del contraste entre el soñado progreso americano y la ingenua credulidad de unos campesinos españoles. En *Calabuch* (1956), *El Verdugo* (1963) y otras películas del mismo estilo Berlanga trazó un retrato magnífico de la España profunda de los años de la dictadura, lleno de humor y energía pero no exento de ternura. En concreto *Calabuch* es un canto a la vida sencilla en los pueblos, donde al ladrón oficial (el “langosta”) el policía local le amenaza con que si llega tarde por la noche se encontrará la cárcel cerrada y tendrá que dormir fuera. *Calabuch* contiene el embrión pleno de la nostalgia propia del resurgir de las raíces que años más tarde se asentará en España. Su relato construye una firme renuncia al progreso y la masificación urbana como armas letales de despersonalización y aniquilación de los valores más entrañables de la persona, y una apuesta decidida por el significado de la tradición (en sentido amplio). Las mejores cualidades de la España popular de los años 50 están presentes en esta magnífica narración.

El desencanto, de Jaime Chávarri (1976), es un filme lleno de verismo y sinceridad que causó un gran impacto en el público español porque exponía descarnadamente el proceso de “transición” familiar –eco de la transición social y generacional- en el clan de los Panero; la obra se convertía así en un espejo de la crisis que estaba aconteciendo en muchos hogares españoles, en una forma de terapia de grupo abierta a todo el país:

«Todo parecía basarse en una metáfora implícita: había muerto el padre cruel y la deseada orfandad obligaba a la generación de los hijos a afirmar sus lazos de hermandad y a repasar juntos el largo camino de engaño y represión que, juntos también, habían padecido. Una de las proyecciones más afortunadas de esa metáfora tuvo lugar en un filme estrenado en 1976, *El desencanto*, de Jaime Chávarri.

⁴³⁴ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, p. 150.

(...) Sin quererlo posiblemente, aquellos Paneros, tan exhibicionistas y locuaces, tan obsesionados con su propia estirpe, resultaban ser un microcosmos de todo el país y un símbolo precoz de la necesidad, y la inevitable frustración, de un psicoanálisis nacional de urgencia»⁴³⁵.

Un singular éxito conoció *Opera Prima*, de Vicente Trueba (1980), película que despertó una rápida identificación del espectador con los personajes y el argumento. En cuanto al cine abiertamente contestatario, le sucedió algo parecido a la trayectoria de la canción política, ya que con la muerte de Franco y faltando el referente por oposición que le daba sentido, su caída fue rápida:

«El gozne entre la situación del franquismo y el posfranquismo lo proporcionan películas como *Cría cuervos* (1975), de Saura y, sobre todo, *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, las dos rodadas antes de la desaparición del caudillo. Si la primera comienza con la muerte del padre militar de la protagonista, la segunda se basa en las simetrías generadas por una áspera y huraña madre que sobrelleva a su hijo, cazador furtivo, y a un pupilo de leche, el gobernador civil de la provincia. Revistiéndose de fábula rural, logra retratar esa esquizofrenia entre la España real y la España oficial, con un pie en la legalidad y otro en la clandestinidad. Y en los dos filmes el asesinato más o menos ritual y litúrgico de una madre o un padre dominantes deja poco lugar a dudas sobre el compás de espera en que el país se hallaba sumido.

(...)

Tras las elecciones generales [de 1977], el cine político o con implicaciones de ese tipo entra en un declive imparable ...»⁴³⁶.

Como medio expresivo de creaciones musicales el cine occidental conoce en las décadas de 1960 y siguientes una verdadera avalancha de películas musicales que difunde de modo insistente el mensaje de triunfo (musical y personal), éxito económico, fama, amistades y libertad. En otros casos se recrea una biografía o suceso como *quasi* pretexto argumental para una demostración musical en toda regla, heredando la técnica cinematográfica de los grandes musicales de Broadway de tiempos anteriores pero

⁴³⁵ MAINER, José Carlos: “Cultura” ..., p. 329-330.

⁴³⁶ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “El cine español y la transición” ..., p. 88.

introduciendo el lenguaje del pop y el rock como vehículo expresivo novedoso en la banda sonora. Se trata de la generación de los muy famosos musicales *Jesucristo Superstar*⁴³⁷, *Hair*⁴³⁸ o *Evita*⁴³⁹, llevados antes o después al celuloide, que marcan un momento de especial auge de la combinación entre imagen y sonido, igual que sucede de forma más indirecta en *La Naranja Mecánica*⁴⁴⁰, *Barry Lyndon*⁴⁴¹ o *Las Amistades Peligrosas*⁴⁴²; en muchas escenas de estas obras se produce una catarsis de la sensualidad audiovisual, de la recreación epicúrea a través de vista y oído. Otras películas célebres de banda sonora destacada, más acordes con las inquietudes propias de la adolescencia, serían *Fiebre del Sábado Noche*⁴⁴³, *Grease*⁴⁴⁴ o *Dirty Dancing*⁴⁴⁵, todas ellas una más que rentable fuente de beneficios para las productoras respectivas tan sólo por la venta de su música. En cuestión de taquilla *La Guerra de las Galaxias*⁴⁴⁶ se impuso universalmente en su tiempo, consolidando la penetración de pautas de ocio importadas. Otro tanto sucedía con las puntuales entregas de la factoría Disney y sus particulares melodías⁴⁴⁷. El cine de Spielberg arrasaba en todo el planeta, tanto gracias a producciones argumentalmente independientes⁴⁴⁸ como por la saga de Indiana Jones,

⁴³⁷ Norman Jewison (1973). Es una ópera rock con libreto de Tim Rice y música de Andrew Lloyd Webber. Fue presentada como obra de teatro musical por primera vez en 1970

⁴³⁸ *Hair* comenzó su andadura pública como pieza teatral en 1967. La película se debió al director Milos Forman en 1979. *Hair* -subtitulada *The American Tribal Love/Rock Musical*- fue una obra de teatro musical sobre la cultura hippie de los años 1960 en los Estados Unidos, incluyendo las temáticas del amor, la paz, la libertad sexual o el uso de drogas, todo lo cual produjo cierto impacto en la época, incluyendo los exageradamente famosos desnudos integrales de todos los actores en algunas escenas. Más allá de la anécdota, el musical *Hair* ha dejado algunas de las canciones más conocidas en todo el mundo hasta hoy en día, como “Aquarius” o “Let the Sunshine in”, a pesar de que muchas veces no se conoce el musical al que pertenecen. La obra fue originalmente escrita por James Rado y Jerome Ragni (letras), y Galt MacDermot (música).

⁴³⁹ Alan Parker (1996). La primera interpretación de *Evita* se realizó por medio de un disco producido en 1975. El debut teatral se produjo el 12 de junio de 1978, en un teatro del West End en Londres, y el espectáculo tuvo un enorme éxito tanto en Londres como en Nueva York y Madrid.

⁴⁴⁰ Stanley Kubrick (1971). A subrayar la especial captación del espectador que produce escuchar el Himno a la Alegría de Beethoven en escenas tan alejadas del entorno vital del compositor alemán.

⁴⁴¹ Stanley Kubrick (1975). La magnífica banda sonora de esta película se compone casi enteramente de piezas sacadas del repertorio culto, siendo el tema principal una adaptación de la “Zarabanda” de la *suite* para clavicordio en re menor, nº 11, HWV 437, de Haendel.

⁴⁴² Stephen Frears (1988)

⁴⁴³ John Badham, 1977.

⁴⁴⁴ Randal Kleiser, 1978.

⁴⁴⁵ Emile Ardolino, 1987.

⁴⁴⁶ George Lucas (1977), con banda sonora de John Williams.

⁴⁴⁷ *Los aristogatos* (1970), *Robin Hood* (1973), *Los rescatadores* (1977), *Tod y Toby* (1981), *Taron y el caldero mágico* (1985), entre otras.

un héroe vestido con todos los rasgos arquetípicos del Hollywood más convencional. Por otra parte documentales como *Woodstock*⁴⁴⁹ o *The last waltz*⁴⁵⁰ alcanzaron muy pronto la categoría de objetos de culto para muchos jóvenes del mundo entero.

1.4.3 La televisión

Pero sin duda el medio más influyente en la sociedad española a partir de los años 60 fue la televisión, fundada en 1956:

«El 28 de octubre de 1956 se inauguraba oficialmente la televisión española, en un acto presidido por el Ministro de Información y Turismo y el Director General de Radiotelevisión, Jesús Suevos. Este acto pasó un tanto inadvertido para la sociedad, ya que coincidió con la entrada en Hungría de las tropas soviéticas. Baste señalar las palabras que el Ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado tuvo en el acto de presentación de la televisión para comprender el contexto en el que la televisión se iba a desarrollar:

“Hoy, 28 de octubre, día de Cristo Rey, a quien ha sido dado el poder de los cielos y de la tierra, se inauguran los nuevos equipos y estudios de Televisión Española. Mañana, 29 de octubre, fecha del XXXIII aniversario de la fundación de la Falange, dará comienzo, de manera regular y periódica, los programas diarios de televisión. Hemos elegido estas dos fechas para proclamar así los dos principios básicos que han de presidir, sostener y enmarcar todo el desarrollo futuro de la televisión en España”»⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ Por ejemplo *Tiburón* (1975), *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *ET* (1982).

⁴⁴⁹ Michael Wadleigh, 1970.

⁴⁵⁰ Martin Scorsese, 1978.

⁴⁵¹ GÓMEZ-ESCALONILLA MORENO, Gloria: *La programación televisiva en España. Estudio de las parrillas de programación televisiva española desde 1956 a 1996* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la información, julio de 1998, p. 48. Para todo lo concerniente a la trayectoria del medio televisivo en España hasta 1998 es recomendable la consulta de este trabajo.

La expansión del nuevo medio fue rápida: en el momento de su inauguración sólo existían en toda España 600 aparatos; en enero de 1958 había ya 15.000; en enero de 1959, 50.000 y en 1962, 350.000 ⁴⁵². Con el paso a la democracia Gómez-Escalonilla señala un giro de los contenidos del ente que respondía al interés por la dinámica actualidad del momento:

«Por lo que respecta a la distinción del perfil programático atendiendo al contenido transmitido comparando las dos fases que históricamente también se han sucedido en la historia de la televisión en España, se advierte que la transición si bien no modifica substancialmente la prioridad temática de la oferta de televisión ni su perfil, sí sin embargo se ven modificadas las proporciones de la presencia de los diferentes contenidos que vehicula el medio.

Es decir, en ambos momentos se programan más espacios que referencian la realidad que de otro tipo, pero es destacar que la oferta de la transición programa más espacios y más tiempo de emisión que transmite datos de referencia real que lo que se programaban antes. A partir de 1975, los espacios de referencia inmediata suponen la mitad de los que se programan» ⁴⁵³.

La televisión española consiguió emitir programas de audiencia masiva ya en los años estudiados, como el *Un, dos tres, responde otra vez* creado por Ibáñez Serrador en 1972 y que conocería bastantes reediciones, hasta constituir un clásico del ente. La realidad del deporte como espectáculo se dispara con las retransmisiones televisivas: se instituye el partido de fútbol los domingos, se transmiten eventos como las olimpiadas, diversos campeonatos del mundo, clásicos del tenis, la hípica o el esquí, así como muchas otras competiciones menores. A remolque del modelo americano, la televisión española, dominada por su único canal estatal (ampliado a la segunda cadena el 15 de noviembre de 1966, conocida en sus orígenes como la UHF por utilizar para su emisión esta banda de radiofrecuencias), sin competencia alguna y con un público creciente, incluso promovido por la creación de la red nacional de teleclubs, se convierte muy pronto en un monopolio mediático de enorme impacto en la sociedad civil.

⁴⁵² *Ibíd.*, p. 50.

⁴⁵³ *Ibíd.*, p. 379.

Efectivamente, el Estado tardaría muy poco en descubrir el alcance del medio televisivo y sus incalculables posibilidades para influir en la opinión pública. Sin embargo se enfrentaba al grave problema de la falta de difusión, derivado de los precios de los aparatos receptores -que resultaron ser inasequibles en un primer momento para la familia media española- y de las dificultades orográficas para la transmisión de señal que presentaban algunas regiones -muy especialmente Galicia. De ahí el origen de la Red Nacional de Teleclubs, creación del Ministerio de Información y Turismo en 1969 siendo el titular de la cartera Manuel Fraga (fue una de las últimas acciones que ejecutó al frente del mismo). En 1969 ya había 3.350 teleclubs en España, preferentemente en zonas rurales, pero en 1971 sumaban un total de 4.471 ⁴⁵⁴. Carr y Fusi creen que la maniobra de control funcional de la población a través de la televisión pudo estar mal calculada por los responsables del Ministerio que regía Fraga en aquel momento:

«Un Ministerio de Información que controlaba todos los programas fomentó a mediados y hasta fines de los años sesenta, la formación de tele clubs para ver la televisión en comunidad. Algunos de ellos, lejos de convertirse en reuniones sociales donde los espectadores pasivos debían absorber pasivamente la propaganda del régimen, fueron el origen de asociaciones de vecinos que, también protegidas inicialmente por el gobierno, debían ser vehículo para una naciente oposición política. Una vez más, la modernización no dio los resultados que sus partidarios se proponían obtener de ella» ⁴⁵⁵.

Moscoso corroboraría la tesis de Carr y Fusi al describir aquellos teleclubs gallegos como “centros de agitación y propaganda” ⁴⁵⁶.

La batalla ideológica en relación a la orientación de los servicios informativos y contenidos del resto de programas del ente cobró una intensidad máxima a partir de la formalización de la libertad de prensa y antes de la supresión del monopolio de TVE. Una figura especialmente polémica sería la de José María Calviño, director entre 1982 y 1986, con quien llegó el cine para adultos a la pequeña pantalla entre otras novedades, si

⁴⁵⁴ Para más datos acerca de los teleclubs y su implantación puede consultarse el estudio de LLORCA, Carmen: *Los teleclubs en España*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.

⁴⁵⁵ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, p. 131-132.

⁴⁵⁶ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

bien aún mayor altercado desató la serie historiográfica que bajo su mandato se emitió con el título de *Memoria de España. Medio siglo de crisis*, con Fernando Rey en el papel de presentador ⁴⁵⁷.

En el plano cotidiano la televisión demostró día a día su hegemonía comunicativa, pese a su vocación escasamente musical si la comparamos con la de un medio como la radio. Pero dado el volumen de su audiencia no se puede obviar su papel en la formación de preferencias musicales. Por ejemplo, la serie *Fama*, secuela televisiva de la película de Alan Parker en 1980 ⁴⁵⁸ fue muy seguida, y un fuerte estímulo para muchos jóvenes, al difundir un modelo de éxito artístico a través del esfuerzo en la música y la danza. En España se emitió desde 1983, duró 6 temporadas, y en ella intervino la famosa cantante Janet Jackson. También tuvo una gran repercusión el concurso televisivo de José Luis Fradejas, *Aplauso*, dirigido por José Luis Uribarri y que permanecería en antena entre 1978 y 1983. Este programa ejerció un influjo determinante en la creación y propagación del fenómeno *fan* español y de los clubs de seguidores de un eventual ídolo de la música. Una de las iniciativas más influyentes del giro desde el poder en pro del rock y la juventud fue la puesta en marcha en TVE del programa *La Edad de Oro* (1983-1985), presentado por Paloma Chamorro, que vino a ejercer un papel sustitutorio del anterior pero sobrepasándolo en relación a la atención prestada a los géneros musicales más vanguardistas, lo que le valió la captación de un público diferente.

En cuanto a índices de audiencia televisiva, en 1990 España superaba a cualquier otro país de la Unión Europea, con una media de 221 minutos ⁴⁵⁹. Aunque no todas las

⁴⁵⁷ Calviño también impulsó algunos programas sujetos a polémica como *La bola de cristal* -un infantil presentado por Alaska-, *La edad de oro o Si yo fuera presidente* -de Fernando García Tola. A Calviño no le gustaban mucho las series norteamericanas, lo que no impidió la inclusión en la parrilla de algunos éxitos de público reconocidos como *Dinastía* y *Falcon Crest*. Durante su mandato la protesta de los sectores conservadores del país alcanzó cotas de virulencia verbal inigualables. No obstante la vanguardia ideológica atribuida a Calviño queda en entredicho al ver cómo no vaciló en destituir de manera fulminante a José Luis Balbín como jefe de informativos y poner a TVE al servicio de la campaña por el “sí” a la OTAN en el referéndum de 1986. Sobre el tratamiento de este tipo de programas producidos por TVE en esta etapa versa el artículo de HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira: “La voluntad democratizadora de las series documentales históricas producidas por Televisión Española en los años ochenta”. En: <http://www.unav.es/fcom/cicom/PDF%20Comunicaciones/grupo%206/sira%20hernandez.pdf>. Consulta el 17 de junio de 2007.

⁴⁵⁸ La película sigue los avatares de un grupo de alumnos durante sus estudios en el Instituto de Artes de Nueva York.

⁴⁵⁹ Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 714.

lecturas del impacto del medio televisivo fueron cerradamente negativas, sí coincidieron en valorar el volumen de expansión alcanzado y en su incidencia sociológica consecuente:

«Aunque la televisión conservaba y divulgaba los valores morales tradicionales, aun el serial más anodino abría las ventanas a un mundo nuevo, al ir penetrando hasta los pueblos rurales más remotos. En 1952, la introducción de la televisión fue un fracaso técnico; en 1977, España tenía más aparatos de televisión, en blanco y negro, por habitante, que ningún otro país. (...).

España ha sido unificada culturalmente y homogeneizada, no por la propaganda de la España “Una, Grande y Libre” sino por la televisión. En un país donde la lectura de la prensa era baja -como resultado de la insipidez de los periódicos más que de un analfabetismo funcional-, la televisión tuvo una importancia excepcional. La televisión, por mala que sea, se ha convertido en “el vicio español”⁴⁶⁰.

1.4.4 La prensa⁴⁶¹

Para los años anteriores al aperturismo Pérez Pena se suma a la hipótesis de que la prensa sustituyó en España a los partidos políticos, articulando el *parlamento de papel*⁴⁶². Llegado el momento, la transformación de la prensa destacó por la apertura a la iniciativa privada y desaparición del monopolio mediático estatal, así como por la nueva orientación secularizada y emancipada de los poderes civiles de múltiples medios:

«La transformación que el mundo cultural experimentó como consecuencia del efecto acumulado de esas nuevas circunstancias fue notable. Tras unos

⁴⁶⁰ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, p. 131-132.

⁴⁶¹ El alcance de la prensa durante la transición aflora regularmente en el presente capítulo, de ahí la brevedad de este epígrafe. Para Galicia se estudia por separado más abajo.

⁴⁶² PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: “O papel da prensa galega na construción da autonomía de Galicia durante a Transición Política Española (1975-1981)”. En: http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesio1/Sebastian.htm. Consulta el 7 de febrero de 2008.

primeros meses, hasta julio de 1976, de contradicciones e incertidumbre, la democracia supuso un sistema radicalmente nuevo y libre de prensa y radio, y más lentamente, de televisión. Desapareció el Ministerio de Información, el órgano de control de la información y la cultura durante la dictadura. Se procedió al cierre o venta de los periódicos del Estado: trece de ellos fueron cerrados y diecisiete vendidos entre 1975 y 1982 (...). Desaparecieron, pues, periódicos “históricos” del franquismo como *Arriba*, *Pueblo* o *El Alcázar*. Con la creación en 1976-1977, al hilo de la aparición de grandes grupos de comunicación (PRISA, Zeta, el grupo vasco de *El Correo* de Bilbao) de periódicos nuevos (*El País*, *El Periódico* de Cataluña, *Deia*, *Egin*, *Diario 16*, *Avui*, *Navarra hoy* y otros) y en 1989 de *El Mundo*; con la desaparición de otros por razones económicas (por ejemplo, *Informaciones* y *Diario de Barcelona* y semanarios como *Triunfo* y *Cuadernos para el Diálogo*), más la modernización y actualización (nuevos formatos, uso del color) que experimentaron muchos otros estimulados por la nueva competencia, el cambio fue extraordinario, probablemente el más intenso y positivo que se había producido en la historia de la prensa española. (...). El 3 de octubre de 1977 terminó el monopolio informativo de Radio Nacional, cuando la cadena Ser emitió su primer informativo»⁴⁶³.

Por último, los nuevos medios publicitarios surgidos durante la transición política y social también se renovaron notablemente:

«Aparece un nuevo paisaje donde el ciudadano adquiere cada vez más protagonismo tanto en lo público como lo privado, tanto en lo comercial como en lo político, tanto en lo institucional como en lo cotidiano. “*Para gente encantadora*” de Citroën es todo un modelo de lo optimismo social. Así que entre los coches, la tónica (“*Aprende a amar la tónica*” de Schweppes) y los vaqueros, como producto emblemático de estos años, el universo sociocultural empieza a llenarse de nuevos símbolos en correspondencia con los nuevos tiempos de juventud y de libertad⁴⁶⁴.

⁴⁶³ FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España ...*, p. 151.

⁴⁶⁴ GONZÁLEZ MARTÍN, Rodrigo: “La publicidad en el imaginario cultural de la democracia española: 1976-2003”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 9. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2004, p. 104.

1.5 El sonido grabado

El mundo de las grabaciones mantenía una estrecha relación con el éxito o fracaso de las novedades musicales, hasta el punto de que las “listas de éxitos” que surgían de las cifras de venta devenían un canon estético casi obligatorio, aunque la respuesta del público siempre constituía un enigma irresoluble para las productoras discográficas. El problema es que esta paridad a veces se ha podido exagerar, equiparando prácticamente (y erróneamente) industria musical a industria del disco, como denuncian Williamson y Cloonan ⁴⁶⁵. En España las casas de discos dependían en su mayoría de capital extranjero; señala Fernández Sanz que:

«En el apartado fonográfico el grupo alemán [la multinacional Bertelsmann] se establece en España con su sello Ariola-Eurodisc en 1971, año en el que adquiere el 50 % de Discos Vergara —empresa que había comenzado diez años antes, en 1962, bajo la denominación social de Almaprés SA—, situándose pronto, ya con la denominación de Ariola, entre los grandes del disco, todos ellos grupos multinacionales, aquí presentes (CBS, Phonogram, EMI-Odeon, Polydor y RCA). Presencia que se consolidará y ampliará cuando, década y media más tarde, Bertelsmann adquiriera la RCA a escala mundial; lo que, en el caso español, comporta suplementariamente el hacerse con Discos Columbia, una de las dos mayores compañías españolas del sector —junto a Hispavox, poco antes absorbida por EMI-Odeon—, y que había sido adquirida por la RCA. A la altura de 1985 Ariola, la RCA y Columbia —es decir Bertelsmann—, controlan en conjunto un 29 % del mercado discográfico nacional; situación que, básicamente, se mantiene hoy día. Eso sí, junto a una pléyade de empresas menores dedicadas a la fabricación de discos compactos y CD Rom (Sonopress Ibermemory), en Coslada, así como de las cajas, carátulas y de todo lo relacionado con el proceso de almacenado y embalaje (Eurogram y Todisa), en Madrid y

⁴⁶⁵ WILLIAMSON, John; CLOONAN, Martin: “Rethinking the music industry”. En: *Popular Music*, vol. 26, n. 2. Cambridge, Cambridge University Press, mayo de 2007, p. 305.

Alcorcón, respectivamente. Por lo que puede afirmarse que todo queda en casa (concentración vertical en grado sumo)»⁴⁶⁶.

Las novedades tecnológicas se correspondían con un entorno social también distinto, puesto que la música grabada iba a instaurar un nuevo sistema de relaciones entre el oyente y la obra, entre los niveles semiológicos de lo inmanente y lo estésico. La total disponibilidad de casi cualquier género musical en todo momento, lugar y condiciones de sonido supuso una revolución de la dimensión social de la música, que ganó audiencia en unas proporciones exorbitadas e inconcebibles sólo unos años antes, pero perdiendo con el cambio calidad y atención por parte del oyente, que muy pronto se iba a tener que acostumbrar a escuchar no sólo no la música deseada, sino toda clase de mensajes sonoros en prácticamente cualquier parte. En definitiva, la ilimitada accesibilidad de la música grabada acarrió implícitamente un nuevo e inesperado paisaje sonoro o *soundscape*.

La amplitud y alcance de todas estas nuevas formas de transmitir el sonido y la imagen, favorecieron el estudio e implantación de fórmulas productivas y técnicas de mercado que aprovecharan a la mayor brevedad posible los adelantos. Fruto de esta reacción inmediata de la sociedad de consumo -por simplificar en una expresión- la música se convierte en un fondo sonoro omnipresente en casi todos los escenarios públicos e incluso privados de la sociedad, una vez se pudo constatar que con la técnica del hilo musical y procedimientos afines los trabajadores rendían mejor, los clientes compraban más, las esperas se hacían menos pesadas y las relaciones personales más agradables. De este modo se produce la irrupción masiva de determinados lenguajes musicales en las salas de espera, restaurantes, tiendas, aeropuertos, metro, autobuses taxis o teléfonos, y desde luego en todos los hogares aunque en estos últimos el grado de elección individual es, evidentemente, mucho mayor. En total nos hallamos ante una eclosión músico-ambiental sin precedentes en la historia de la humanidad. Por supuesto que el abuso provocó una notoria pérdida de atención en la audiencia, como hemos señalado: la música así empleada se confinaba al papel de relleno formulario. En la España/Galicia de los años 70 estas técnicas de ambientación laboral o comercial apenas

⁴⁶⁶ FERNÁNDEZ SANZ, Juan José: “La penetración en España de los grupos multimedia alemanes”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 4. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 230-231.

estaban iniciándose, pero en ciertos casos ya existían de forma embrionaria y pronto crecieron en número e importancia; su interés sociológico es considerable.

1.5.1 La cadena de música y el mercado de las grabaciones ⁴⁶⁷

Antes de pasar al epígrafe dedicado al disco de vinilo, conviene introducir algunos datos que atañen tanto a ese formato como al de la casete. De modo que acercándonos al área de nuestro trabajo, si comenzamos por la presencia del tocadiscos en España, el artículo de Vega Muñoz ofrece este interesante pasaje del documento del III Plan de Desarrollo del Estado español (1972-1975):

«La producción de tocadiscos en España tiende a estancarse en la cifra de 200.000 por año, lo que, comparado con el progresivo aumento de los conceptos anteriormente reseñados significa un descenso de su grado de penetración en nuestro mercado, contrariamente a lo ofrecido en otras economías europeas en las que este mercado evoluciona en paralelo» ⁴⁶⁸.

El mismo sobre el III Plan de Desarrollo señala que el quinquenio 1976-1980 se presentaba «... más dudoso para el disco (...) al haber aparecido un peligroso competidor, el musicasete» ⁴⁶⁹, aportandola información que aparece en la Tabla y gráfico I-16. Se trata de cifras aún bajas respecto de otros países, con clara preeminencia del disco sobre la casete, pues el despegue de la segunda tendrá lugar unos años más tarde.

El uso doméstico era variable en los hogares privilegiados que contaban con equipos de reproducción de música grabada, sin apreciarse especiales diferencias entre Galicia y las medias nacionales (Tabla y gráfico I-17).

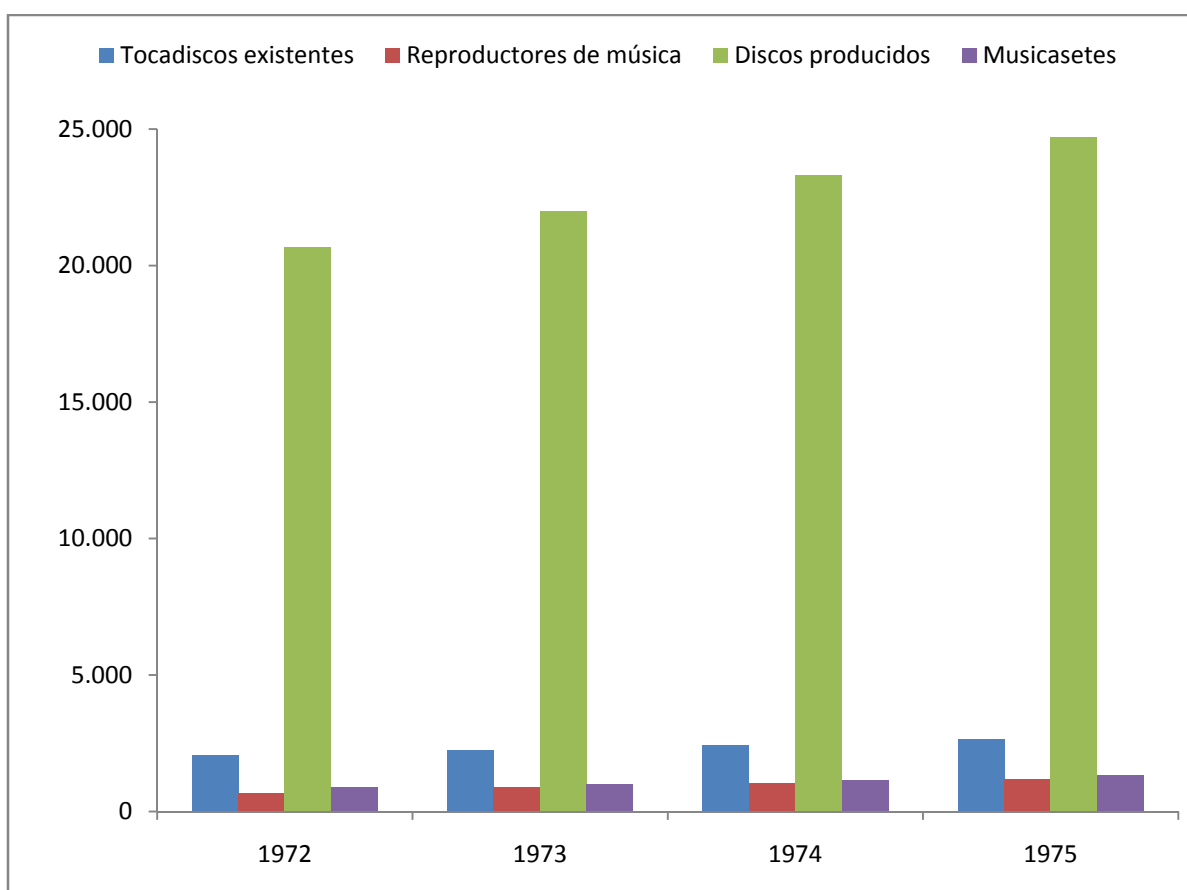
⁴⁶⁷ Las estadísticas de este epígrafe complementan a las mostradas en el titulado “Equipamientos musicales de los hogares españoles”.

⁴⁶⁸ VEGA MUÑOZ, María Dolores: “La música como factor de desarrollo cultural” ..., *op. cit.*

⁴⁶⁹ Citado en *ibidem*.

TABLA Y GRÁFICO I-16. MEDIOS DE REPRODUCCIÓN MUSICAL EN ESPAÑA. 1972-1975. MILES DE UNIDADES ⁴⁷⁰

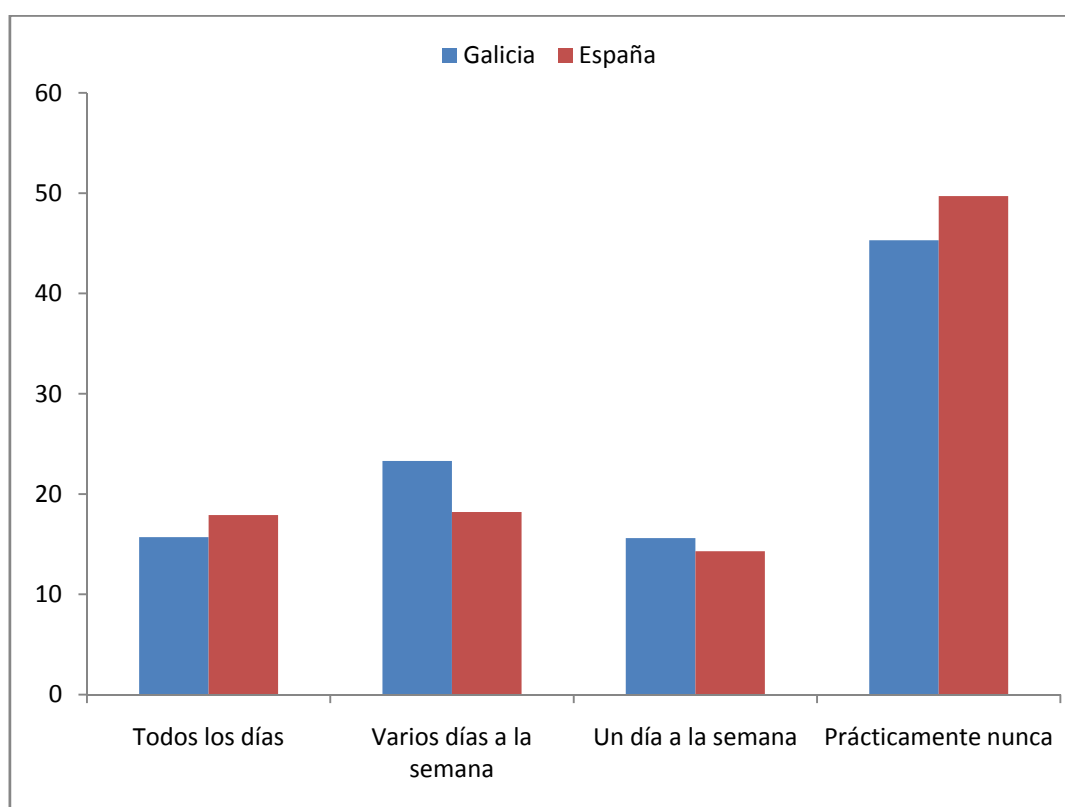
Año	1972	1973	1974	1975
Tocadiscos existentes	2.050	2.250	2.450	2.650
Reproductores de música	680	880	1.040	1.200
Discos producidos	20.700	22.000	23.300	24.700
Musicassetes	900	1.000	1.150	1.350



⁴⁷⁰ Elaboración propia. Fuente: *Ibidem*. Pese al interés de esta tabla, la verdad es que se echa de menos la constatación de ciertos datos, tales como las fuentes o tipo de muestreo empleado, clases de “discos” a que se refiere la categoría, clases de “reproductores de música” que considera y restantes precisiones. Aunque hay que suponerlo, no se especifica que las cifras se refieran al Estado español.

TABLA Y GRÁFICO I-17. FRECUENCIA DE UTILIZACIÓN DE TOCADISCOS O/Y MAGNETOFÓN ENTRE QUIENES LO POSEEN EN SUS VIVIENDAS. GALICIA Y ESPAÑA, 1978. CIFRAS PORCENTUALES ⁴⁷¹

	Todos los días	Varios días a la semana	Un día a la semana	Prácticamente nunca
Galicia	15,7	23,3	15,6	45,3
España	17,9	18,2	14,3	49,7



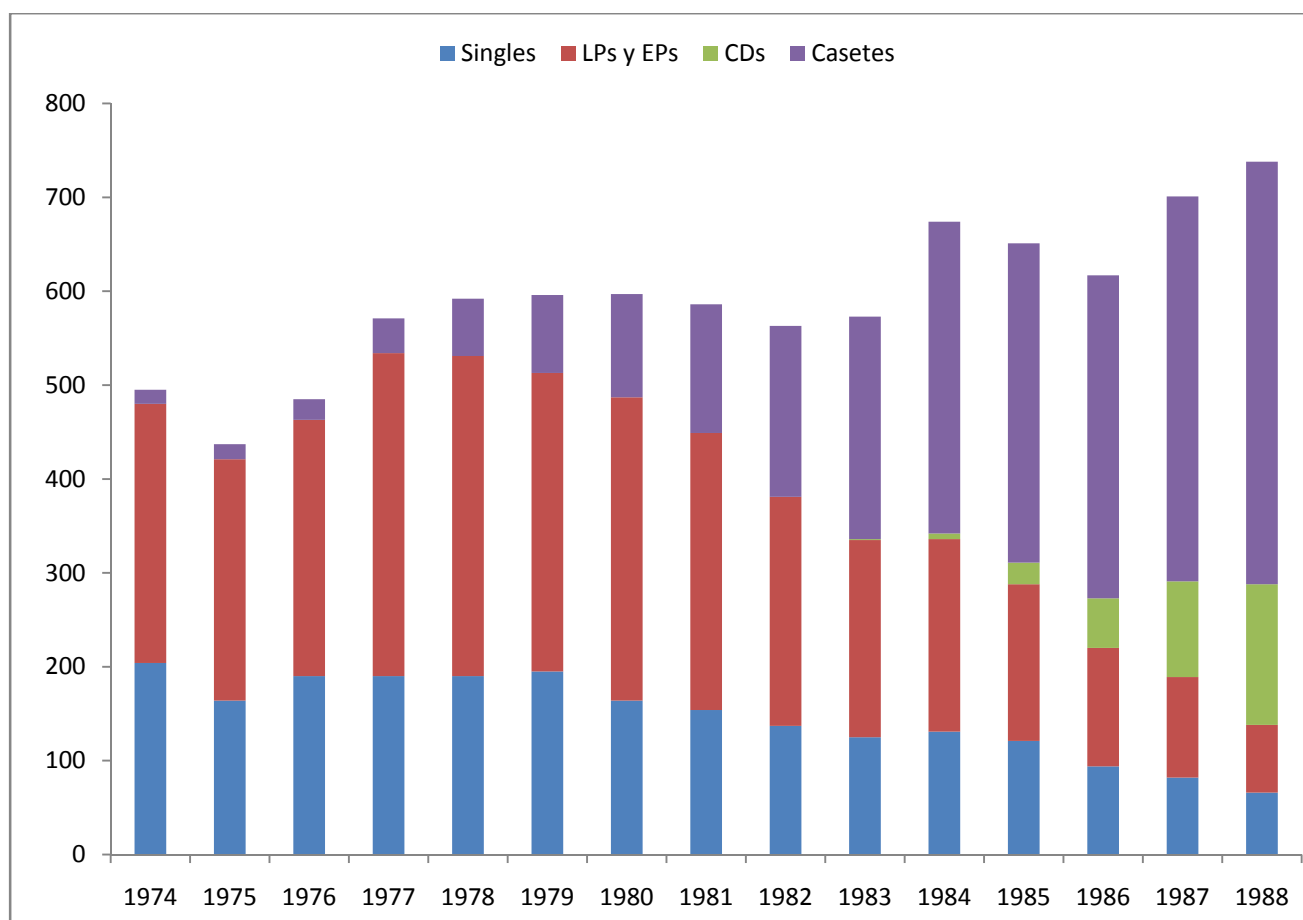
Como se puede apreciar las diferencias no son llamativas, prevalece la paridad al igual que sucede con el resto de regiones españolas, lo que conduce a la conclusión de que quienes podían disponer de equipo de música lo empleaban con una periodicidad muy pareja, quedando virtualmente la mitad de este sector de la población española al margen de uso alguno.

⁴⁷¹ Elaboración propia. Fuente: *Demanda cultural en España ...*, p. 685.

TABLA Y GRÁFICO I-18. EVOLUCIÓN EN ESTADOS UNIDOS DE LA PRODUCCIÓN ANUAL DE MÚSICA GRABADA SEGÚN EL SOPORTE EMPLEADO. 1974-1988, EN MILLONES DE UNIDADES VENDIDAS ⁴⁷²

Soporte	Año														
	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988
Singles	204	164	190	190	190	195	164	154	137	125	131	121	94	82	66
LPs y EPs	276	257	273	344	341	318	323	295	244	210	205	167	126	107	72
CDs	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	6	23	53	102	150
Casetes	15	16	22	37	61	83	110	137	182	237	332	340	344	410	450
TOTAL	592	532	591	698	726	701	684	635	578	578	680	653	618	706	761

⁴⁷² Elaboración propia. Fuente: ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque: la génération du compact*. Paris, Eurostaf, 1990, p. 203.



El mercado mundial del disco y la casete es un termómetro y referencia ineludible para captar la pujanza de ciertos estilos musicales y de su difusión fundamentalmente grabada en la segunda mitad del siglo XX. Arizzi y Thaly aportan un esquema que resume la evolución de los principales soportes de la música grabada en Estados Unidos, el país más poderoso e influyente de la industria mundial. Los datos son extrapolables proporcionalmente a la mayor parte del entorno occidental, España y Galicia incluidas (Tabla y gráfico I-18). Las líneas evolutivas de cada formato por separado son bastante claras, así como el estancamiento del volumen total a finales de los años 70. Tras un ligero y significativo descenso el CD logró una cierta reactivación del mercado.

Las cifras de ventas de música grabada en España en los años de la transición parten del año 1979, que es cuando comienzan a elaborarse las estadísticas de AFYVE. Tanto Arizzi y Thaly como los anuarios de *El País* y otras fuentes se limitan a recoger los

datos publicados por esta entidad, que así se erige en fuente principal de los años indicados ⁴⁷³.

TABLA I-19. VENTAS DE MÚSICA GRABADA EN ESPAÑA. 1979-1988, EN MILLARES DE UNIDADES Y TOTAL EN PESETAS ⁴⁷⁴

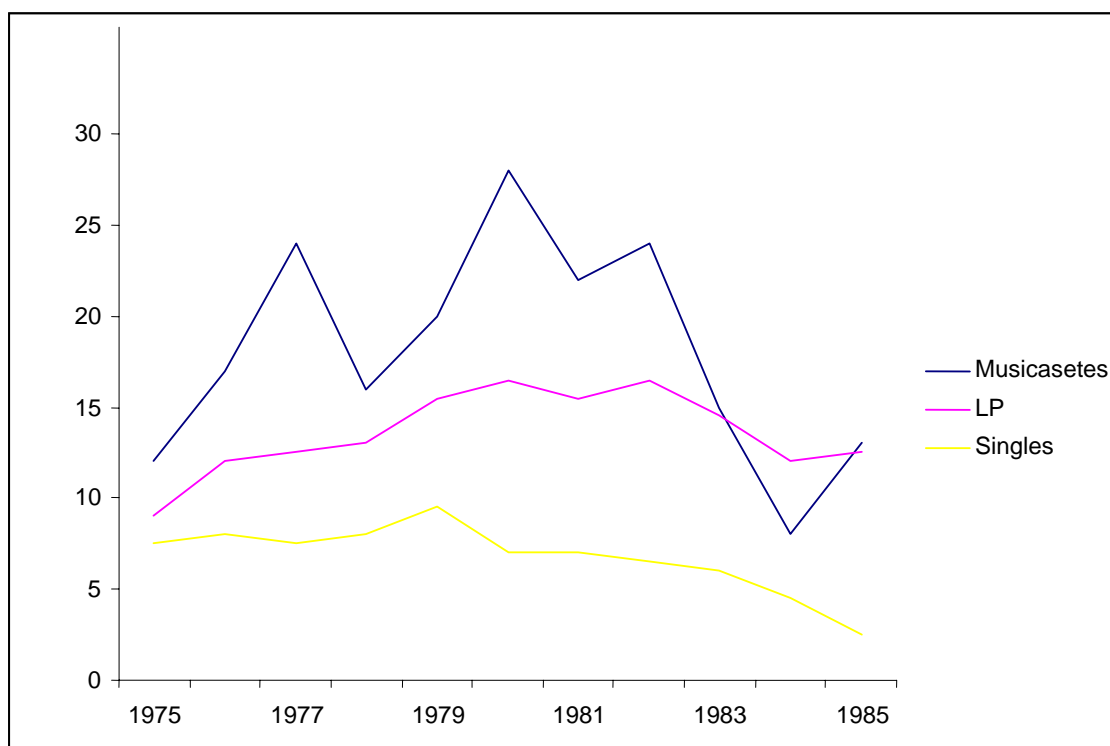
	Singles	Maxis	LPs	MCs	CDs	Total en miles de unidades	Total en millones de pesetas
1979	9.607	-	15.531	19.467	-	44.605	14.643
1980	7.028	-	16.425	27.074	-	50.527	16.728
1981	6.939	-	15.019	20.979	-	42.937	18.280
1982	6.498	-	16.711	23.109	-	46.318	18.159
1983	5.900	-	13.815	14.389	-	34.104	15.767
1984	4.162	-	11.543	12.363	-	28.068	15.257
1985	2.365	1.608	11.712	13.429	-	29.114	16.526
1986	1.355	1.395	12.922	18.042	325	35.039	22.390
1987	836	1.381	14.902	20.830	1.125	39.074	30.367
1988	365	1.233	17.800	23.292	2.487	45.176	38.288

En *Panorámica Social de España* se añaden las cifras correspondientes al período de 1975-1993, lo que permite completar la secuencia que nos interesa, si bien dentro de los márgenes de duda señalados. Veamos la representación tabulada (Gráfico I-20), donde se aprecia la clara decadencia del vinilo:

⁴⁷³ Los anuarios del diario *El País* ofrecen cifras prácticamente idénticas; de hecho son citados con regularidad como fuente principal. Sin embargo la información de estos anuarios procede igualmente de AFYVE (Asociación Fonográfica y Videográfica Española, predecesora de PROMUSICAE - Asociación de Productores de Música de España).

⁴⁷⁴ Elaboración propia. Fuente principal: ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque ...*, p. 216.

GRÁFICO I-20. ESPAÑA. VENTAS DE GRABACIONES MUSICALES. 1975-85, EN MILLONES DE UNIDADES⁴⁷⁵



Respecto de la cadena de música, ésta consiste en un equipo fundamental para la reproducción y grabación en el ámbito doméstico, entre otras cualidades. Su uso se extiende en España a partir de los años setenta, y aún más en los ochenta y noventa. Como es lógico, a precios más bajos peor calidad, pero con estos aparatos se considera que llegó definitivamente la era de la música para todos, al extenderse definitivamente al gran público. No sería exagerado hablar de la aparición en el mundo de la música de una suerte de *democracia cultural* que pasaba definitivamente página a los siglos de elitismo y limitada accesibilidad de determinados bienes, en la forma de un gigantesco crecimiento de la oferta y el consumo de todo tipo de productos musicales. Las contrapartidas iban a ser igualmente considerables si atendemos a facetas de orden estético y social, pero con la generalización de la cadena de música no cabe duda de que los españoles –como el resto de la humanidad– se situaron en el umbral de una nueva y masiva era del arte de los sonidos. Especialmente con la minicadena y la radiocasete aumentaron sensiblemente la oferta de discos, el dial de las ciudades y los programas

⁴⁷⁵ Elaboración propia. Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 714.

dedicados a la música pop. Todo ello se tradujo en el principio de la variedad, abriéndose un campo infinito para el uso y disfrute personal de la música favorita de cada persona, un factor de enorme peso en el aumento imparable de popularidad de la música, sobre todo de la ligera.

1.5.2 La casete

En 1943 la firma alemana AEG comercializaba el primer magnetófono profesional, que funcionaba con una cinta de plástico cubierta por un polvo ferromagnético orientado según el sonido registrado. La casete que conocemos aparece en 1960 y comportó grandes posibilidades prácticas para el usuario, pues permitía la grabación doméstica con facilidad. El mecanismo consistía en una adaptación reducida del de los magnetófonos. Desde estos orígenes la casete se alzó como primer medio de grabación popular del sonido en los años 70, hasta el punto de hacer tambalearse la multimillonaria industria del vinilo.

Como señala Banerjee en su trabajo monográfico sobre este soporte, la casete aportó una serie estimable de ventajas para la difusión de la música grabada, quizá aún más que en la juventud occidental, en los países menos favorecidos. Es posible que la sensación de estar transgrediendo una normativa (la de derechos de autor en las copias domésticas) añadiera un aliciente en una capa de población, mayoritariamente joven, que aspiraba a cambiar el orden social, aunque el ahorro económico fue sin ninguna duda el principal factor del auge.

«Once a novelty, the cassette recorder today can also be a serious medium. In the last few years communication specialists have come to realize the infinite variety of uses to which audio-cassette technology can be put. The machine is inexpensive, portable and simple to operate. The specially made narrow-gauge tape encased in a compact cassette offers moderate sound quality suitable for most recording and listening needs. With batteries, anyone can record speech, music or natural sound anywhere and anytime. And the recording can be replayed right on the spot.

All these built-in advantages of the audio cassette have opened up exciting possibilities in both formal and nonformal education. Because of its compactness, simplicity and low cost, the audio cassette can ease community learning in a village or enrich class teaching, in a university. Particularly in the developing countries, audio cassettes can help the extension, worker introduce new agricultural practices to suspicious and conservative farmers. (...) the cassette provides a quick and easy way to reach people meaningfully»⁴⁷⁶.

Banerjee destaca asimismo la “intimidad” que proporcionaba el medio:

«A further advantage of the cassette is its intimacy. Cassettes distributed to individuals, groups or families can be listened to privately without the presence of a ‘threatening’ authority figure, without embarrassment in front of a professional when discussing intimate medical or personal matters, without any pressure to come up with a ready response or to make a decision. In this sense, the cassette is basically a user medium not a mass medium»⁴⁷⁷.

Por otra parte la casete favorecía un tipo concreto de participación:

«Cassettes encourage audience participation. Due to their simplicity and easy access to larger media provided by them, cassettes lend themselves to utilization by the audience students, herdsmen and others. Audio-cassette technology is basically a user medium and its simplicity makes it easy to recruit non-professional talent in performance, scripting and voicing with remarkable effect»⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ BANERJEE, Sumanta: *Audio cassettes: the user medium*. Paris, Unesco, 1977, p. 11-12.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 48. En cierto modo así fue en la grabación musical doméstica: el músico pudo -con medios rudimentarios pero accesibles y por primera vez en la historia del sonido grabado- registrar sus creaciones sin depender de una empresa profesional y difundir dentro de sus posibilidades el producto resultante; incluso el aficionado se convirtió en “artesano” al copiar los discos favoritos, seleccionar el tipo de cinta, calcular tiempos, elegir el momento apropiado, etcétera. Es decir, se generó en el mundo de la música registrada un espacio de mayor relación entre el creador, el intérprete, el consumidor y el productor musical, aunque fuera desde un nivel no profesional.

Banerjee concluye que:

«Among the younger in the media family, the audio cassette has an exciting future ahead of it. A time may yet come when the narrow-gauge magnetic strip will be looked upon as the strongest tape to bridge the gap between tradition and modernity in the developing countries of the world»⁴⁷⁹.

Gracias a la grabación en cintas y sus ventajas prácticas se alcanzó una difusión de la música sin precedentes en la historia de la música, incluyendo los países menos desarrollados; de ahí que Théberge califique a la casete como “un agente democratizador de la música popular en el mundo no industrializado”⁴⁸⁰.

La casete pregrabada fue una respuesta de las casas de discos para mitigar el impacto de la cinta virgen, porque lo cierto es que las cifras de ventas de música grabada –otrora un floreciente negocio- estaban cayendo en picado ya a finales de los años 70⁴⁸¹; de hecho la operación del lanzamiento del CD debe entenderse también en buena medida como maniobra comercial para reactivar a este importante mercado.

«Le lancement des musicassettes, a l’initiative des maisons de disques, avait l’évidence pour objectif d’atténuer l’impact des cassettes vierges. Celles-ci ont en effet l’énorme avantage de permettre l’enregistrement successif des oeuvres sonores de son choix. D’aucuns prétendent même que la cassette vierge est en grande partie responsable de la crise du disque au début des années 80. Et il est vrai que la multiplication des émetteurs radio à modulation de fréquence, ajoutée au développement des récepteurs de radio

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ THÉBERGE, Paul: “‘Conectados’: la tecnología y la música popular”. En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook (Ma Non Troppo), 2006, p. 45.

⁴⁸¹ En 1965, apareció la cinta magnética virgen, una creación fundamental que se comercializó con distintos formatos. Fue introducida masivamente por la casa japonesa Maxell, a mediados de los 70. A finales de esta misma década, Maxell y TDK dominaban el mercado del producto. En 1980, apareció la cinta de metal, de mayor calidad, y las compañías discográficas empezaron a lanzar simultáneamente los LPs y las grabaciones en casete. Paralelamente empezaron a aparecer los *walkman* (pequeños reproductores de casete portátiles con auriculares) que permitían al usuario escuchar su música en cualquier momento y lugar.

á cassette incorporée a probablement facilité la copie privée et le piratage, et handicapé d'autant la vente des supports préenregistrés»⁴⁸².

En algunas ocasiones el medio fue directamente citado en la letra de una canción, como sucedió con la casete en “Saca el güisqui chely”, del grupo Desmadre 75, cuyo estribillo reza: “... vamo’ a hacer un guateque. Llévate el casete pa’ poder bailar como en una discoteque”. Es una anécdota de la singular popularidad que alcanzó en España este soporte auditivo.

1.5.3 El disco de vinilo

De inmensa influencia y repercusión en la cultura musical de la segunda mitad del siglo XX desde que la casa Columbia lo lanzó en 1948, el disco de vinilo de larga duración (LP) es un soporte que mejoró sensiblemente la calidad y capacidad de las grabaciones de laca y pizarra anteriores, gracias fundamentalmente a la técnica del microsurco. Le seguiría en 1954 la invención del popular *single*, coincidiendo con el nacimiento del *rock and roll*. El vinilo sepultó en el olvido a los viejos cilindros de cera y discos que habían colonizado pioneramente el mercado desde los tiempos de Edison y Berliner. Su condición de verdadero fenómeno sociológico está fuera de duda; según Timothy Day, en la década de 1960 los discos se habían convertido en “el hecho central de la cultura profana” de la Europa occidental y de América del Norte⁴⁸³. En efecto, el LP revolucionó la cultura del ocio; en palabras de George Steiner:

«La nueva clase media en una sociedad próspera lee poco, pero escucha la música con el placer del que conoce. Allá donde hubo estanterías, ahora hay filas orgullosas y esotéricas de discos y de componentes de alta fidelidad»⁴⁸⁴.

⁴⁸² ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque ...*, p. 7.

⁴⁸³ DAY, Timothy: *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Música, 2002, p. 111.

⁴⁸⁴ Citado en *Ibidem*.

Por su parte el conocido historiador del arte Ernst Gombrich pensaba en 1961 que tal vez gracias al disco de larga duración y a la radio la música se había convertido «... en la más preciada de todas las posesiones compartidas, de todas las fuentes de metáfora en nuestra cultura»⁴⁸⁵. Tal vez a raíz de su importancia paramusical y gigantescos beneficios económicos que proporcionó durante varias décadas, el disco ha sido generalmente estudiado como un medio derivado de y sometido a los vaivenes del mercado, sin más personalidad ni interés que el servir a intereses puramente empresariales:

«Si on admet généralemet que le son est le moyen de communication le plus ancien et le plus universal, en revanche le disque qui en permet la conservation et la restitution est souvent relégué au rang de simple objet de consommation»⁴⁸⁶. Y en el mismo trabajo: «Le statut de marchandise culturelle du disque est défini ainsi par les professionnels : “Ce qui fait un disque, ce n’est pas le sillon, c’est ce qu’il y a dedans”»⁴⁸⁷.

Resulta incuestionable la existencia de un amplio mercado del sector, si bien regido por un selecto oligopolio de compañías multinacionales. En 1987: «... l’industrie phonographique internationale compte plus d’un millier de sociétés, mais 50 % du marché est entre les mains d’une douzaine de multinationales»⁴⁸⁸. El paso decisivo a ese formidable negocio provino de la introducción de la tecnología del microsurco, que hizo que se disparasen en pocos años la producción y ventas de los discos; si en 1950 el volumen total del mercado de este soporte en el mundo se situaba en torno al millón de marcos alemanes, en 1978 esta cifra rondaba los 23 millones de la misma moneda⁴⁸⁹. Años más tarde Arizzi y Thaly especificaban una agudización de la marcada

⁴⁸⁵ Citado en *Ibidem*.

⁴⁸⁶ NYÉKI-KÖRÖSY, Maria: *Les Documents sonores: précis de discothéconomie*. Munich, Saur, 1987 (Prefacio, s.p.).

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 223. La teoría comercial del rock y sus mercados se contempla más despacio en el capítulo IV, pero se puede anticipar como destacado valedor de la misma al reputado especialista Simon Frith [por ejemplo, FRITH, Simon: “La constitución de la música rock como industria transnacional”. En: *Las culturas del rock*. Valencia, Pre-Textos (Fundación Bancaja), 1999, p. 11-30].

⁴⁸⁸ NYÉKI-KÖRÖSY, Maria: *Les Documents sonores...*, p. 27. Este oligopolio, acentuado en la actualidad, tiene importantes consecuencias, tales como el control del mercado, de los artistas, gustos, precios, *mainstream*, publicidad y derechos de autor o el lanzamiento de unos determinados discos y músicos en detrimento de otros.

⁴⁸⁹ Fuente: NYÉKI-KÖRÖSY, Maria: *Les Documents sonores...*, p. 229.

concentración de la industria del disco en el mundo, con el consiguiente riesgo de globalización de la cultura musical:

«Le marché de la musique est tres fortement concentré géographiquement et économiquement: 5 pays font 70 % du marché mondial, 5 majors en détiennent 80 %. Une situation apparemment paradoxale pour un produit culturel, étroitement lié aux particularismes nationaux et alimenté par la création, dont on sait qu'elle s'accommode mal des grosses structures. (...) une internationalisation excessive du produit musical, économiquement rentable à court terme, pourrait être réductrice en matière de création et générer une uniformisation toujours néfaste à terme »⁴⁹⁰.

Por otra parte el proceso en sí mismo de la grabación en el estudio se tradujo en un nuevo lenguaje creativo donde el tratamiento electrónico del sonido jugaría una baza específica dotada de personalidad independiente, como señala entre otros Gracyk, quien en *Rhythm and Noise* dedica una gran atención al fenómeno de la grabación como componente basal e indisoluble de la música rock⁴⁹¹. Para Attali, debido a los modernos sistemas de grabación del sonido:

«El intérprete ya no es más que un elemento de la calidad del conjunto; lo que cuenta es la pureza clínica de la acústica. De ello se deriva una mutación profunda de los criterios estéticos en relación con los de la representación. El oyente del disco condicionado por esos criterios de la producción, exige, a su vez, una forma más abstracta de la estética. Ante su cadena, se comporta como un ingeniero, juez de ruidos y como en relación sensible con una obra»⁴⁹².

Simon Frith expresaba la misma idea central de este modo: «Technology, in short, is a means of communication, and what people want to say has its own effects on the means

⁴⁹⁰ ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque ...* (Introducción, s.p.).

⁴⁹¹ GRACYK, Theodore: *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock Music*. Durham y Londres, Duke University Press, 1996.

⁴⁹² ATTALI, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia, Ruedo Ibérico, 1978, p. 213. Un trabajo útil para una aproximación crítica a la evolución de los medios de grabación del sonido y múltiples tópicos incrustados el de FRITH, Simon: “La constitución de la música rock ...”, *op. cit.*

they have to say it»⁴⁹³. Lo cierto es que en relación al proceso creativo, todos los inventos que súbitamente se pusieron a disposición del músico resultaban fascinantes, el sonido se abría en aquellos años a un nuevo mundo de infinitas posibilidades, un mundo insospechado sólo unas décadas antes y que cambió por completo el panorama de la creación y transmisión de la música.

Hoy en día la grabación musical es objeto de un nada admirativo debate que pone de relieve cuanto de manipulación, interés meramente comercial y posible engaño al oyente hay en el producto. En este terreno al disco le ha sucedido algo muy parecido a la música que más veces contiene: el rock. En efecto, se ha estudiado mucho su faceta mediático-comercial, pero apenas el papel de árbitro que ejerce entre el autor/intérprete y el público. En los años 70 el disco es el producto visible que concentra la energía creadora del músico; es el artista mismo quien se manifiesta a través de ese formato, iconografía incluida (la contribución visual es muy importante); sin duda también es un reclamo comercial y se somete a las técnicas de mercadotecnia correspondientes, pero la grabación posee en última instancia una personalidad propia, tiene vida autónoma, incluso al margen de su(s) creador(es), y aún así la función promocional con el establecimiento de una entidad musical perdurable, inamovible, que prescinde para siempre de la labor mediadora del intérprete. En conjunto el disco constituye una unidad estética y comunicativa, con entidad propia desde que se edita y sale a la venta. Por otra parte sustituye a las antiguas numeraciones (*opus*), y también a los títulos literarios, superándolos en posibilidades expresivas. Además para el aficionado durante largas décadas existía la magia de comprarlo, estrenarlo en casa y mostrarlo a los amigos. A veces se convertía en objeto de auténtica veneración, sobre todo si no se vendía en España, si estaba descatalogado o si era una edición rara, propia de coleccionista⁴⁹⁴. Por todos estos motivos nuestra conclusión es que *el disco es la principal unidad de concreción tanto creativa como comercial de la música del siglo XX*: los grupos y cantantes se van a definir fundamentalmente por sus grabaciones incluso más que por la misma música; el número de discos editados, las listas de éxitos, los registros “piratas”

⁴⁹³ FRITH, Simon: *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1999, p. 234.

⁴⁹⁴ Un problema de esos años era el acceso a determinados discos, bien censurados por un tiempo (*Quadrophenia* de los Who, *Thick as a brick* y *Aqualung* de Jethro Tull –total o parcialmente-, entre otros), bien no editados en España (buena parte de las discografías de Grateful Dead, Jefferson Airplane y Velvet Underground), lo que los convertía en un codiciado objeto-fetiché.

⁴⁹⁵, la capacidad evocadora y todo cuanto deviene finalmente un objeto de culto colectivo y afección personal -así como en una poderosa realidad financiera- hacen del disco un producto singular e insustituible en la cultura occidental contemporánea ⁴⁹⁶.

El disco de vinilo mantuvo una peculiar evolución en la segunda mitad del siglo XX, marcada por un fortísimo ascenso y súbita caída a raíz de la competencia de la casete y más tarde el CD, y regularmente de medios tan poderosos como la televisión, la radio o el cine. De ahí los esfuerzos periódicos de las compañías del sector por remozar la oferta discográfica, uno de los cuales fue el invento de las series económicas, que significaron otra revolución fundamental en la comercialización del sonido grabado. Estas producciones subsidiarias, a veces con nombre de sello propio creado por una casa discográfica importante, tuvieron un éxito enorme; casi todas las firmas del sector lanzaron campañas en esta dirección, abrieron filiales y promocionaron colecciones económicas. Fue una reacción esencialmente empresarial, por razones de recuperación o ampliación de mercado, y ajena así en casi todo a las cuestiones intrínsecamente musicales. Estas políticas dejan entrever la profunda metamorfosis que las compañías de discos experimentaron en los años 60 y 70, también en España, donde en gran medida derivaron del propósito de emular las agresivas ofertas de sellos populares que llegaban del extranjero, y sobre todo de tratar de absorber y rentabilizar una demanda cada vez mayor de grabaciones de música pop y rock. Por ejemplo, ya a finales de los 60:

«Un hecho destacado fue la idea de la discográfica nacional Zafiro de crear un subsello destinado al público joven, Novola, para promover un “revulsivo” promocionando a grupos españoles noveles y acoger la revolución musical del beat británico ⁴⁹⁷. Este fue el origen de Los Brincos,

⁴⁹⁵ En la acepción anterior a las copias ilegales en soporte digital; antiguamente un disco “pirata” (“bootleg”) era una grabación no autorizada, generalmente de una actuación en directo.

⁴⁹⁶ A los pocos años de su sustitución por el CD, el disco de vinilo ya ha provocado la aparición de una generación muy joven partidaria de su redescubrimiento, como demuestra el artículo de D. Hayes [HAYES, David: “Take those old records off the shelf: youth and music consumption in the postmodern age”. En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n. 1. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), febrero de 2006, p. 51-68].

⁴⁹⁷ La fascinante atracción que ejercían los Beatles constituye el telón de fondo de muchos de estos giros empresariales. No hay que olvidar que actuaron en Madrid y Barcelona en 1965, estableciendo que de alguna manera *también* España participaba de la órbita del mundo pop-rock más exitoso. Por ejemplo, el I Festival de Ídolos patrocinado por El Corte Inglés en 1966 congregó a más de 15.000 jóvenes en el Palacio de los Deportes de Madrid, donde se presentaron a concurso los cinco grupos más importantes del país tras una encuesta popular: los Brincos, los Bravos, los Mustang, los Relámpagos y los Sirex, con un ganador por votación del público asistente: los Brincos.

primer grupo profesional con temas propios y vocación internacional: reivindicaban modernidad, eran réplica de Los Beatles y, al mismo tiempo, presentaban un fuerte acento “nacional”. Los Brincos fueron fundamentales porque con ellos nace el beat hispano, se confirma el desplazamiento de Barcelona a Madrid como epicentro musical, y se “capitaliza el paso desde el *rock* más minoritario al beat más masivo, abriendo los nuevos sonidos al gran público”»⁴⁹⁸.

A la vista de su omnipresencia y peso específico cabe afirmar que la compañía multinacional del disco será la figura protagonista del mundo de la grabación casi desde sus inicios: a lo largo de las décadas centrales del siglo XX se fundaron y afianzaron las principales, como Columbia, Decca, Sony, DGG, Phillips, EMI, CBS, Virgin y RCA. Han desempeñado un papel comparable en cierto grado al del antiguo mecenas de la música, pero con dos matices estrechamente unidos: en primer lugar la casa discográfica sigue forzosamente el credo universal de la sociedad capitalista, de modo que cualquier política *artística* queda inexorablemente supeditada a la rentabilidad del producto. Y en segundo lugar, y como extensión de lo anterior, mientras que el mecenas arquetípico proporcionaba un apoyo al *arte* y al *artista* -si bien con frecuencia para ornato y refuerzo de su propia imagen social-, la compañía discográfica buscará al músico exitoso por razones económicas, y la imagen de la empresa procurará asociarse mediáticamente a aquél lo más posible⁴⁹⁹.

También nacerá con el tiempo el mercado del disco de segunda mano, con sus propias particularidades; por ejemplo, las tiendas madrileñas del Rastro, La Metralleta⁵⁰⁰ y otras en calles del centro de cualquier ciudad grande⁵⁰¹, instauran en los años 70 un

⁴⁹⁸ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El beat español ...”, p. 233-234.

⁴⁹⁹ Los otros grandes “mecenas” del siglo XX han sido los poderes públicos y las divisiones “culturales” de algunas compañías y bancos.

⁵⁰⁰ La Metralleta fue probablemente la primera tienda de discos de segunda mano estable de Madrid, exceptuando las del Rastro y ofertas ocasionales de diversos comercios. Fundada en un pequeño comercio del barrio de Vallecas en 1978 por un taxista, abre posteriormente su principal centro junto a la Plaza de las Descalzas Reales. En ese local sigue existiendo, aunque sus dueños nos informaban de que el mercado actual es débil, y sólo se sostiene por el intercambio de vinilo, el medio favorito de nostálgicos y coleccionistas que se resisten al cambio a los soportes digitales (información directa en entrevista personal, el 20 de junio de 2007). Otros centros similares próximos en Madrid son La Gramola y El Yunke.

⁵⁰¹ En la Gran Vía madrileña había varias en los años 80, cuando conocieron un cierto auge, en el lapso que media justamente entre la generalización masiva del consumo de discos y la aparición de las copias ilegales y el intercambio en internet. De todos modos algunas siguen existiendo a inicios del siglo XXI.

interesante negocio que permite al usuario acceder a obras descatalogadas o bien comprar a precios más asequibles. Con el tiempo evolucionan hacia una especie de reuniones ocasionales de coleccionistas, más cerca de la mitomanía particular hacia uno o más artistas de décadas pasadas que de ahorrarse dinero ⁵⁰². Correlativamente, en estos años de expansión del sonido grabado algunas zonas urbanas se especializaron en cadenas de alta fidelidad, como sucedió en Madrid en la calle de Caracas y -para equipos más económicos- la del Barquillo, que concentraron a muchos comerciantes conscientes de la utilidad de ubicarse aglutinados. Con los propios discos sucedió exactamente lo mismo: generalmente las tiendas se concentrarían en la zona céntrica de las ciudades. Con la expansión imparable de las llamadas grandes superficies – hipermercados y macroempresas análogas- en los años 80 y 90 les surgió un competidor temible: estos centros venderían música a precios difícilmente asimilables por una tienda normal. El primero en Madrid fue el Jumbo, abierto al público a mediados de los años 70 en el barrio de Chamartín. En Vigo se inauguró El Corte Inglés de esta ciudad en 1975, la primera gran catedral del consumo en suelo gallego, si bien se trataba de un centro comercial algo distinto de los mencionados. Por contraste, en las áreas rurales – mayoritarias en Galicia- apenas había manera de adquirir ninguno de los equipos de sonido o grabaciones que estamos viendo. Para conseguir música había que irse a la gran ciudad. Con los conciertos sucedía algo parecido: las entradas se vendían en tiendas de discos y grandes almacenes, aunque también se anunciaban y sorteaban o regalaban en los programas de radio especializados. El concierto en sí se celebraba en salas y auditorios generalmente urbanos, con raras excepciones. Todo ello no dejaba de acrecentar el poder de fascinación de la urbe sobre el asumido cada vez más como vetusto y atrasado medio rural.

⁵⁰² Más bien lo contrario: son rarezas discográficas que salen caras. Por una edición original de un *single* de los Beatles, por ejemplo, se llega a pagar bastante dinero en la actualidad.

1.6 La música durante la transición. Algunos rasgos e indicadores

Dado que la presente es una tesis del área de musicología, en este primer capítulo vamos tan sólo a presentar algunas generalidades y datos concernientes al contexto en que se desenvuelve el quehacer musical de estas generaciones de la historia de Galicia y España.

Como ya se ha apuntado más arriba, la difusión masiva de la música ligera anglosajona fue uno de los rasgos más sobresalientes de esta época. Bruno Nettl señalaba que la llegada de la música occidental a todas las culturas constituía “el fenómeno más significativo de la historia mundial de la música del siglo XX”⁵⁰³. En España esa preglobalización de la música ligera se manifestó en una primera etapa por la adopción “traducida” de los éxitos del momento, sobre todo en los años 60. A partir de los 70 se iría imponiendo progresivamente la canción de autor, pero siempre en deuda con las novedades que arribaban del exterior y que cobraban un barniz “hispano” en manos de los cantantes y grupos locales, con especial resonancia mediática de varias piezas que conectaron con facilidad con el gran público, porque lo cierto es que en estos años triunfaron con mucha más rotundidad la música de Manolo Escobar y Lola Flores, el programa televisivo *Un, dos, tres*, las emisiones radiofónicas de José María García, los diarios *Marca* y *As* y producciones similares que otras de mayor entidad y contenido. A principios de 1976, por ejemplo, se impuso en todo el país una canción que parodiaba la ignorancia campesina: “Hay que lavallo”, de La Charanga del Tío Honorio; le sucedería en el primer puesto de las preferencias musicales “La Ramona” de Fernando Esteso⁵⁰⁴. Ciertamente las predilecciones de los españoles se dirigían hacia la canción ligera, desenfadada y bailable. Algunas piezas se hicieron enormemente populares, como por ejemplo “Cuéntame”, “Lola”, “Un sorbito de champagne”, “En la fiesta de Blas” y otras del mismo estilo. Es todo un dato que el mayor éxito discográfico

⁵⁰³ NETTL, Bruno: “Últimas tendencias en etnomusicología”. En: CRUCES, Francisco (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, p. 125.

⁵⁰⁴ Como prueban las listas de éxitos de LVG de ese año; según este medio, de “La Ramona” se había vendido medio millón de copias a finales de 1976 (LVG, 30 de octubre de 1976, p. 53).

de toda la transición española fuera “El baile de los pajaritos”, de María José y su acordeón, con un millón de copias vendido en 1981, en competencia con las sucesivas y eternamente victoriosas canciones del verano ⁵⁰⁵. En las listas de ventas la pieza de María José aparece habitualmente flanqueada por diversas grabaciones del Dúo Dinámico y Julio Iglesias. También triunfaron entonces Juan Pardo, Perales y Serrat, entre otros ⁵⁰⁶. En el mismo orden comparativo LVG informaba de la enorme divergencia en la cotización de unos y otros músicos en verano de 1981, cuando una actuación de Rafaela Carrá en Galicia costaba diez veces lo que una de Milladoiro, que en aquel momento era un grupo ya bastante asentado y reconocido ⁵⁰⁷.

Ullán nos recuerda, en un repaso rápido a la música popular del año 1981 que Lola Flores, Rocío Jurado, María Jiménez, Isabel Pantoja, Carmen Sevilla o las hermanas Hurtado lideraban plenamente la música “hispano-folklórica”. La ópera rock *Evita* superó aquel año las 500 representaciones. Lina Morgan arrolló con la comedia musical *Vaya par de gemelas*. También tuvieron bastante eco el trío Los Panchos, la música refinada de Aznavour, el Fary (imparable), Peret, los Brincos (en su retorno discográfico), Adamo y Nat King Cole. Julio Iglesias llegó a número uno en Gran Bretaña con su versión de “Begin the beguine”. Asimismo merece una mención la figura del rockero patrio, Miguel Ríos. Siguiendo con 1981, Ramoncín actuaba en la cárcel de Carabanchel, murió Brassens, y triunfaron nuevamente Llach y Raimon. La *New Wave* estaba en boga. En España también destacaron la Orquesta Mondragón, la Trinca, Tequila, Alameda, Barón Rojo, Leño y Obús, así como una nueva generación del pop y el rock encabezada por Mecano, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides o los Secretos, a quienes pronto habrían de seguir algunos grupos gallegos. Entre los músicos y grabaciones procedentes del exterior, especial repercusión consiguieron Boney M, Abba, Supertramp, la ELO, los Rolling Stones, OMD y Police -que encabezan la lista-, con Queen, Status Quo, Bee Gees, Moody Blues, Ramones, los Cars, Simple Minds,

⁵⁰⁵ Las canciones del verano de Fórmula V, Los Diablos, los Bravos, Tony Ronald, y otras como “Rivers of Babylon” (Boney M., 1978) o “YMCA” (Village People, 1979) se impusieron masivamente en los veranos de la transición, convirtiéndose en un paisaje sonoro ineludible en cualquier ambiente de ocio.

⁵⁰⁶ Fuente: *Anuario El País*. 1982 ..., p. 185.

⁵⁰⁷ Dato de LVG, 21 de agosto de 1981, p. 29.

Dire Straits y muchos otros a continuación ⁵⁰⁸. En 1985 lograrían discos de platino el Fary, Ana Belén y Julio Iglesias.

“Saca el güisqui cheli” ⁵⁰⁹

Bajando mismamente por la calle mayor
Dejando al personal con un pasmo.
Ibamo’ aquí lo’ amiguetes y yo
Jalando con la moto a to’ trapo.

La gente mayormente se quedaba alelá
Porque íbamos pisando los charcos.
Saltando los semáforos detrás del ajá
Y echando a voces este cantar.

*Saca el güisquicheli para el personal
y vamo’ a hacer un guateque.
llévate el cassette pa’ poder bailar
como en una discoteque.
(bis)*

Llegando a casa e’ cheli a las siete pasa’
Dispuestos a “jacer” una orgía.
Estábamos bailando “rismos” de “actualidá”
Cachorbo emparejao’ con su tía.

De pronto se acabó el cuba libre de ron
La coca, la cerveza y er tinto.
Y todos mantuvimos con nuestro vozarrón
A las gachíces ésta canción.

(Estrillo 2 veces)

Subiendo al poco rato por la calle Mayor
Llevando una tajá’ como un piano.
Cantábamos canciones de los “Roying Estón”
Los Beatles, la Massiel y el Albano.

Llevamos cuerpo jota todavía molón
Dispuestos a “jacer” otra fiesta.
Borrachos como cubas y empapaos en alcohol
Y echando a voces ésta canción.

(Estrillo 2 veces)

En las tendencias mayoritarias de estos años se aprecia un indudable afán de evasión propiciado por la reacción ante las tensiones del juego político y la incertidumbre del

⁵⁰⁸ Datos procedentes en su mayor parte de ULLÁN, Jose Miguel: “Folklóricas, rockeros, cantautores y cantamañanas”. En: *Anuario El País*. 1982 ..., p. 184.

⁵⁰⁹ Del disco del mismo título de Desmadre 75 (Movieplay, 1975).

futuro, sin otras pretensiones y al margen de toda la batalla ideológica presente en la canción protesta ⁵¹⁰. Más arriba hacíamos mención a la canción “Saca el güisqui cheli”, del grupo Desmadre 75, que se convirtió en un éxito colosal en su lanzamiento, imponiéndose como canción del verano en 1975 ⁵¹¹. La letra completa es un fiel reflejo tanto de la primordial música que la acompaña como del tipo de diversión que un cuantioso sector de la población buscaba en el tiempo de ocio, incluyendo una apología en toda regla de la borrachera.

La cuestión de las preferencias musicales merece atención. En el imparable ascenso de las ventas de discos en todo el mundo a partir del advenimiento del vinilo, las predilecciones de los oyentes –también los españoles– se iban a decantar con rapidez hacia el pop y el rock, pese a que los seguidores de la música clásica poseían por término medio una capacidad adquisitiva mayor. Esta opinión es corroborada por la sorprendente y arrolladora progresión del rock en el mercado discográfico internacional, si tenemos en cuenta, siguiendo a Bennett, que en 1961 tan sólo representaba el 8 % de las ventas ⁵¹². En España disponemos de cifras para el año 1977, procedentes de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura (Tabla y gráfico I-21) ⁵¹³.

Si se establece una comparación con el mercado editorial, se observa que en 1978 los tres libros más vendidos en España en la categoría de “creación” eran del mismo autor, Fernando Vizcaíno Casas (... *Y al tercer año resucitó*, *La boda del señor cura* y *De camisa vieja a chaqueta nueva*), sátiras ligeras que aguijoneaban a los demócratas y defendían la España “de siempre” (véase, la de Franco). En los títulos más vendidos entre 1978 y 1982 predomina de forma clara el libro de coyuntura política del momento ⁵¹⁴.

⁵¹⁰ Agostini emplea con este sentido el término “escapismo” (AGOSTINI, Roberto: “The Italian Canzone and the Sanremo Festival: change and continuity in Italian mainstream pop of the 1960s”. En: *Popular Music*, vol. 26, n. 3. Cambridge, Cambridge University Press, mayo de 2007, p. 390).

⁵¹¹ Su estribillo resume en pocas palabras el “plan” de muchas fiestas y guateques caseros de entonces: “Vamo’ a hacer un guateque. Llévate el casete pa’ poder bailar como en una discoteque”.

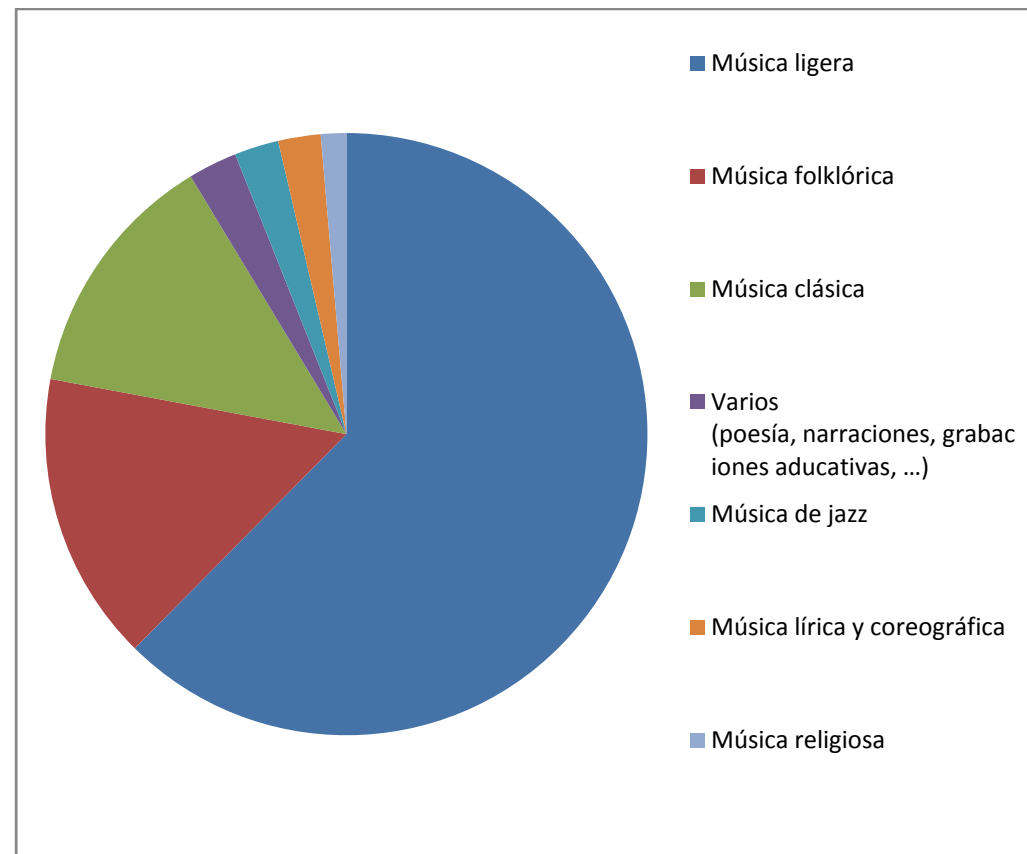
⁵¹² Dato de BENNETT, Tony: “Regarding rock 'n' roll”. En: *Music Journal*, vol. 19, n. 6. Tucson, Oser Communications Group, septiembre de 1961, p. 32.

⁵¹³ Las preferencias musicales específicas de los gallegos se examinan más abajo.

⁵¹⁴ *Anuario El País*. 1983. Madrid, PRISA, 1983, p. 191.

TABLA Y GRÁFICO I-21. PRODUCCIÓN DE MÚSICA GRABADA POR GÉNEROS. ESPAÑA, 1977. CIFRAS ABSOLUTAS, ORDEN DECRECIENTE ⁵¹⁵

Género	Número de grabaciones
Música ligera	6.270
Música folklórica	1.561
Música clásica	1.348
Varios (poesía, narraciones, grabaciones educativas, ...)	264
Música de jazz	239
Música lírica y coreográfica	229
Música religiosa	137



⁵¹⁵ Elaboración propia. Fuente: RUIZ TARAZONA, Andrés; GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *El sonido grabado. Una revolución científica al servicio de la cultura*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1978, p. 116. En el Apéndice al capítulo I de esta tesis se incluye una relación detallada de gustos musicales de los españoles entre 1959 y 1989 partiendo del trabajo de SALAVERRI, Fernando: *Sólo éxitos. Año a año. 1959-2002*. Madrid, SGAE - Fundación Autor, 2005 (Tablas AI-27 hasta la AI-31).

Respecto de las listas y cifras de discos vendidos -un dato tantas veces cuestionado por diferentes especialistas que hablan sin disimulo de manipulación intencionada y estafa informativa-, en un artículo que abordaba el asunto, José Manuel Costa, analizando la música popular y grabaciones del año 1982, denunciaba el problema de falta de cifras fiables. Este detalle tiene suma importancia: en realidad no podemos tomar el pulso con seguridad al gusto musical de quienes compraban discos aquellos años:

«El mundo de los números en la música española es un misterio sin solución posible. Al no existir una investigación oficial de los datos de ventas, cada cual tiende a dar los que le convienen. Las listas suelen estar manipuladas e indican más bien poco. Tan grave es el asunto que en realidad no existe una información muy precisa en cuanto al total de ventas discográficas en nuestro país, por mucho que se calculan los 32 mil millones de pesetas de negocio total»⁵¹⁶.

Salaverri también advertía de la precariedad de los datos sobre ventas discográficas en España en estos años, y es que las listas oficiales de AFYVE no comienzan hasta 1986; este autor alude asimismo a problemas como la falta de información, las reseñas sesgadas y la interferencia provocada por intereses empresariales entreverados⁵¹⁷. Estas advertencias seguramente lleven bastante razón, puesto que revisando diversas fuentes sobre el particular, las cifras son en ocasiones contradictorias y rara vez se puede certificar su fiabilidad o al menos su procedencia, generalmente en manos de los intereses promocionales. De todos modos es muy frecuente la copia de datos sin citar la fuente.

Asimismo coexistió con los estilos y títulos que acabamos de referir una música popular de más entidad, que ha despertado una creciente atención por parte de los especialistas en la materia. En su *Crónica cantada de los silencios rotos* González Lucini realiza una interesante organización por núcleos temáticos de la canción nacional grabada. La Tabla y gráfico I-22 refleja las tendencias que prevalecieron en las letras de

⁵¹⁶ COSTA, José Manuel: “Rockeros' discográficos”. En: *Anuario El País*. 1983. Madrid, PRISA, 1983, p. 198.

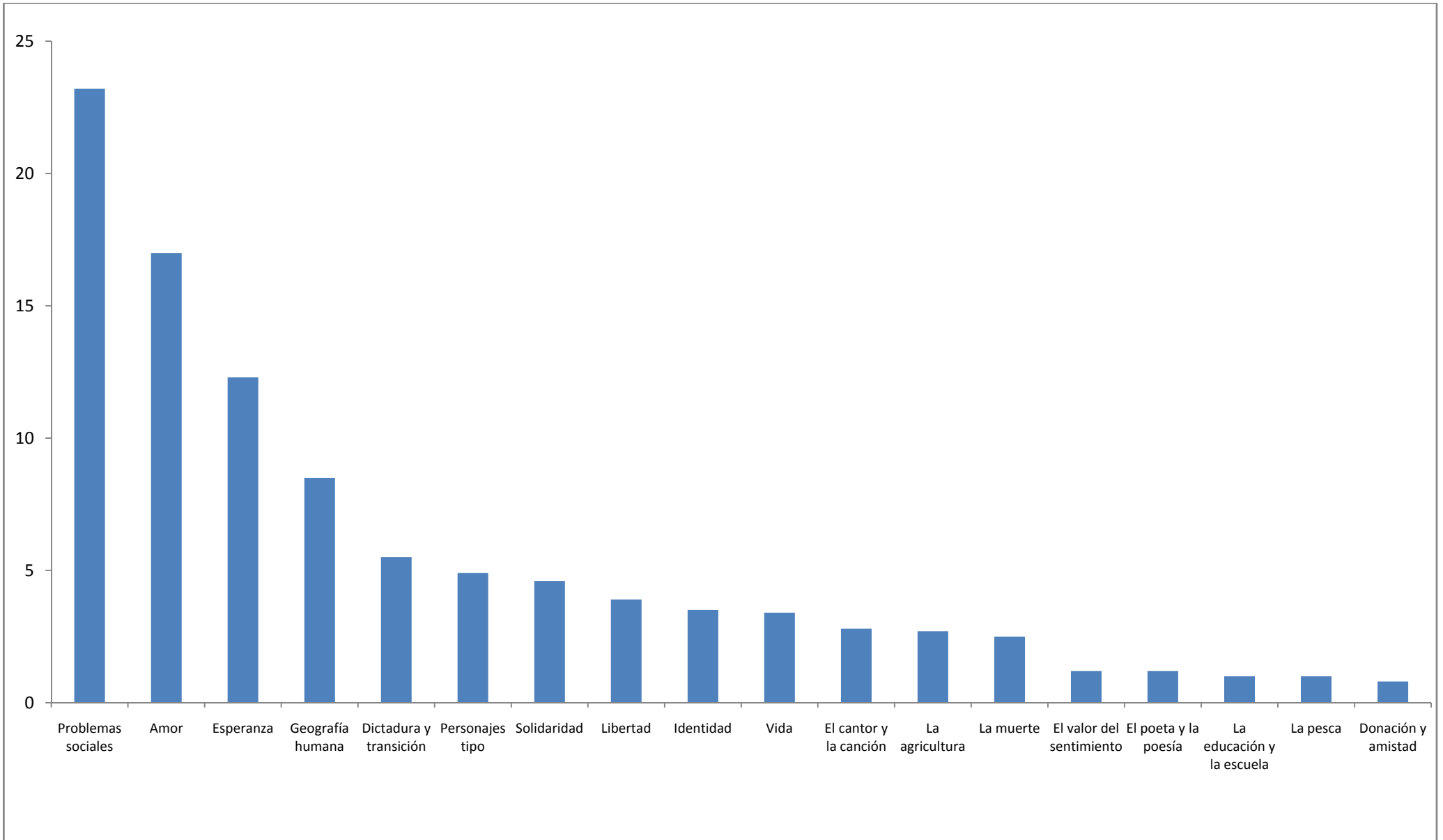
⁵¹⁷ SALAVERRI, Fernando: *Sólo éxitos ...*, p. 31-35.

la canción española durante las últimas etapas del franquismo y hasta la conclusión del período de cambio:

TABLA Y GRÁFICO I-22. CANCIONES GRABADAS EN ESPAÑA ENTRE 1961 Y 1982, POR NÚCLEOS TEMÁTICOS DESARROLLADOS. CIFRAS PORCENTUALES, ORDEN DECRECIENTE ⁵¹⁸

Núcleo temático	%
Problemas sociales	23,2
Amor	17,0
Esperanza	12,3
Geografía humana	8,5
Dictadura y transición	5,5
Personajes tipo	4,9
Solidaridad	4,6
Libertad	3,9
Identidad	3,5
Vida	3,4
El cantor y la canción	2,8
La agricultura	2,7
La muerte	2,5
El valor del sentimiento	1,2
El poeta y la poesía	1,2
La educación y la escuela	1,0
La pesca	1,0
Donación y amistad	0,8

⁵¹⁸ Elaboración propia. Fuente: GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor, 1963-1997*. Madrid, Alianza, 1998, p. 226.



Una vez más las raíces del despegue ideológico-temático de la música de la transición se localizan en la época precedente. Por ejemplo, en el epígrafe “1964-1967: desarrollismo y aperturismo” de un artículo sobre la música de estos años, Alonso sostiene que Fraga en el Ministerio de Información y Turismo y José Solís en el Ministerio del Movimiento impulsaron una cierta renovación de consecuencias importantes para la música. Es interesante la teoría del posible patrocinio institucional del *beat* para ofrecer una imagen de modernidad que sugiere este pasaje:

«Entre 1964 y 1967, años del I Plan de Desarrollo, se produce la asimilación y explotación comercial del *beat* junto a la *nova cançó* de influencia francesa y abiertamente política. Frente al desarrollo de la *nova cançó*, el *beat* español puede interpretarse desde múltiples ángulos: como la apuesta de una incipiente industria discográfica que veía un interesante mercado entre los jóvenes españoles de clase media, como un episodio más de un conjunto de “estrategias” institucionales cuyo objetivo era *construir* una imagen de normalidad, modernidad y renovación económica, social y cultural (tanto en el mundo de la cultura de la evasión como “de élite”), o como la realidad musical cotidiana de una subversión simbólica de una parte de la juventud española, ávida de ocio y fantasía colectivas, pero sobre todo ávida de libertad»⁵¹⁹.

Veamos algunos detalles materiales. De la macroencuesta *Demanda cultural en España*⁵²⁰, utilizada más arriba, se extraen varias conclusiones genéricas sobre la situación musical del país en 1978. A grandes trazos cabe afirmar que se escuchaba, compraba, estudiaba y practicaba muy poca música en la España de aquel momento. Esta sería la principal impresión a la vista de los datos que ofrece el informe, y entre las causas habría que mencionar la falta de estudios formativos, medios, apoyo, interés, perspectivas y adecuados hábitos familiares y grupales. Sin embargo las diferencias y matices que aportan algunas variables son de gran utilidad para configurar el mapa sociomusical de aquel año. También en líneas generales, Galicia resulta comparativamente nivelada o inferior en muchos indicadores relativos a la música, cuando sus coeficientes suelen hallarse por igual o por debajo de los que ostenta la

⁵¹⁹ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El *beat* español ...”, p. 229.

⁵²⁰ *Demanda cultural en España ...*, op. cit.

media española. Sólo emerge ventajosamente en algún indicador aislado y específico, como es el de frecuencia de uso de instrumentos musicales en personas que disponen de alguno en su vivienda ⁵²¹ o en deseo de acudir más a la discoteca ⁵²². Por otra parte es interesante comparar las cuatro variables sociomusicales de este estudio entre sí, con independencia de la segmentación por categorías. En todas estas tablas estadísticas de 1978 “escuchar música” (lo más sencillo) siempre destaca, seguido a bastante distancia por las otras tres (“tocar instrumentos”, “acudir a discotecas” y “acudir a espectáculos musicales”), cuya mayor o menor presencia en la población española depende –ahora sí– en gran medida de las circunstancias de los encuestados. También resulta llamativa la masiva “superioridad musical” de las generaciones más jóvenes, cuyos indicadores destacan netamente de los de personas de más edad ⁵²³. La revolución (musical) juvenil de la generación de la posguerra es clara en esta faceta. Otra variable determinante es la que concierne al tipo de estudios realizados o en fase de realización (de existir), a favor de quienes poseen una mayor formación, así como el indicador de la localidad de residencia, siendo las ciudades más “musicales” que las localidades de pocos habitantes, aunque aquí aparecen algunos factores divergentes de gran interés (especialmente lo relativo a la discoteca rural, un espacio merecedor de la máxima atención en este momento). En resumen, el perfil del aficionado medio a la música en España en 1978 era el de un joven de entre 15 y 20 años de edad, residente en una ciudad grande, miembro de familia acomodada y que cursaba estudios medios o superiores.

Siguiendo con la prospección contextual, resulta significativa la desproporción de exportaciones e importaciones de material musical en 1980, 1981 y 1982 (Tabla I-23). Estas cifras son muy importantes. Para empezar sobresale efectivamente el desigual volumen entre lo que España compraba (casi todo) y vendía en equipos de música. Por parte el crecimiento de las exportaciones es moderado, encaja sin problemas en las macrocifras de estos tres años; sin embargo el aumento de las importaciones resulta en comparación desmedido, ya que asciende a un 200 % en tan breve espacio de

⁵²¹ *Ibíd*, p. 688.

⁵²² *Ibíd*, p. 710.

⁵²³ No sólo se refleja en los indicadores de edad, sino en los de ser estudiante, hallarse buscando trabajo y otros. La explosión de vitalidad musical de la juventud española durante las últimas décadas del siglo XX –en plena concordancia con la experimentada en el resto de occidente en idénticas fechas– es un fenómeno verdaderamente llamativo y merecedor de atención académica.

tiempo ⁵²⁴, lo que en modo alguno explica por sí sola la inflación.

TABLA I-23. COMERCIO EXTERIOR DE INSTRUMENTOS DE MÚSICA Y APARATOS PARA EL REGISTRO Y LA REPRODUCCIÓN DEL SONIDO. ESPAÑA, 1980, 1981 Y 1982. EN MILLONES DE PESETAS ⁵²⁵

	1980	1981	1982
Exportaciones	2.003	2.488	2.636
Importaciones	11.617	20.373	35.516

Es evidente que se estaba comprando (y vendiendo) mucho equipamiento musical; hay que suponer que una parte sustantiva iría destinada a auditorios y centros oficiales de enseñanza, pero es también el momento del despegue masivo del rock español, cuando tiene lugar la *movida madrileña*, nace el punk-rock vigués y hay un auge notable de la música ligera en general en el País Vasco, Andalucía, Valencia y demás comunidades autónomas. Los vendedores de guitarras eléctricas, teclados y sintetizadores, baterías, amplificadores, micrófonos, pantallas de sonido, mesas de mezclas, sistemas de iluminación, ingeniería de grabación del sonido y un largo etcétera, verían colmadas entonces sus mayores ambiciones empresariales. España se atestó de grupos de rock, todos ellos pugnando con tesón por alcanzar la fama. El modelo vital del triunfo incontestable mediante una canción o disco de éxito ejerció una atracción irresistible -más aún en un entorno de economía deprimida, inestabilidad general y sin especiales alicientes- para una juventud que no había vivido la guerra civil y que miraba más hacia el futuro y el exterior que hacia el pasado nacional. En este despegue las posibilidades fácticas jugaron un papel esencial; como hemos visto en epígrafes anteriores, en el plano cotidiano las novedades técnicas -absolutas o relativas- configuraron un panorama musical dinámico y renovador donde la influencia del tocadiscos, la radio y la casete determinaron unos índices de difusión y hasta omnipresencia de la música por completo desconocidos en la historia de España, exactamente igual que sucedió en el resto del mundo, con los inevitables desfases cronológicos. Por otra parte la profunda metamorfosis que se advierte en el panorama

⁵²⁴ De los numerosos y variados conceptos de bienes importados que incluye esta lista, el citado es el de mayor aumento porcentual en ese tiempo.

⁵²⁵ Elaboración propia. Fuente: *Informe económico 1982 ...*, p. 273 y 275.

sociológico-musical gallego y español de esta etapa no se reduce a una serie de innovaciones mediáticas muy extendidas, sino que concierne también y fundamentalmente a la naturaleza misma de la manera de concebir, ejecutar, transmitir y comprender la música.

Entrando en materia estilística y desde un plano comparativo, las tres ramas fundamentales de la música popular que vamos a estudiar en Galicia -la canción protesta, el renacer folk y el rock-, se correspondieron en gran medida con estilos parejos en otras comunidades españolas, pero con algunas diferencias significativas, como iremos viendo. La canción protesta remitía a importantes tensiones sociopolíticas de la mayor actualidad en aquellos momentos, los movimientos de recuperación de la tradición emergían en gran medida de la propia incertidumbre colectiva derivada de lo anterior, y el rock se mostraba como una fuerza desequilibrante del orden establecido.

Comenzando por esto último, efectivamente el rock debía en buena medida su condición de amenaza pública para la ciudadanía al “pánico moral”⁵²⁶ derivado de la real o imaginaria virulencia, vulneración del orden, degradación humana, promiscuidad sexual, consumo de drogas y otras banderas icónicas que enarbolaba o recibía a modo de visible manifiesto contracultural. Por ejemplo, tal y como analizan Frith y McRobbie, el rock exhibe con abierta si no provocadora sinceridad el componente de lo sexual, por lo que retrotrajo el debate en sus inicios al aspecto moral y sociológico antes que al musical⁵²⁷. El nuevo y rebelde género fue una seria amenaza para las buenas costumbres, un temible ramal de la secularización que, en España y singularmente, ciertos grupos conservadores vincularon con la extrema izquierda e incluso, en casos extremos, con una de las obsesiones personales de Franco: la masonería. Es fácil detectar contradicciones evidentes en las lecturas excesivamente lineales del fenómeno, pero es indudable la fuerza del impacto sociológico que evidencian. En el plano musical la explosión de decibelios de cualquier concierto de música rock, la peculiar sonoridad de sus guitarras eléctricas, la fuerza obsesiva con que las piezas de la batería marcan el ritmo, el uso desgarrado y antiacadémico de la voz, acrecentaban antes que lo contrario

⁵²⁶ Comentado entre otros por HEBDIGE, Dick: *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona, Paidós, 2004 [ed. original en Londres, Methuen, 1979]. En la presente tesis se le consagra un subepígrafe monográfico en el capítulo IV.

⁵²⁷ FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela: “Rock and sexuality”. En: S. Frith y A. Goodwin (eds.): *On record. Rock, pop and the written word*. Londres, Routledge, 1990, p. 371-389.

todos estos temores y prevenciones. Para rematar la desconfianza que generaba hay que añadir detalles ornamentales como el pelo largo, vestimentas estrafalarias, gestualidades alarmantes o proclividad hacia la violencia y las drogas, siempre desde la mentalidad conservadora del momento.

Un evento relevante y muy mediático en estos años fue el concurso de Eurovisión, sólidamente promovido por las televisiones públicas de los países europeos para incrementar su audiencia, y donde no faltaron las mediaciones de índole extramusical a la hora de votar, puesto que, en parte, el certamen constituía un escaparate del orgullo nacional y las alianzas políticas. Bohlman lo ha calificado como “one of the most spectacular displays of nationalism”⁵²⁸. En efecto, el concurso eurovisivo desempeñaba un papel político importante, siendo para España un refuerzo del nacionalismo centralista. 1968 fue el año del escándalo de Serrat y Eurovisión, resuelto con éxito por Fraga enviando a Massiel, quien venció en el evento para infinita gloria hispana⁵²⁹. El triunfo de Massiel hizo más por el régimen que muchas acciones diplomáticas, que solían pasar desapercibidas. El concurso en sí estaba plenamente politizado y el premio –sin quitar méritos a nadie- puede que debiese un tanto a la descongelación de relaciones de España con la Europa democrática, así como a una tímida apertura hacia la flexibilidad dirigente. Un eco similar al logrado por Massiel obtuvieron la medalla de oro de Francisco Fernández Ochoa en Sapporo, 1972, el Tour de Francia ganado por Luis Ocaña en 1973 –por no hablar de la histórica victoria de Bahamontes en la edición de 1959-, o las copas de Europa de fútbol que logró el Real Madrid, entre otros triunfos similares que levantaban la moral pública y daban alas a los servicios de propaganda del régimen⁵³⁰. ¿Pudo ayudar a que Massiel ganara la polvareda que levantó el caso de Serrat y su negativa en el último momento (diez días antes del concurso) si no le dejaban cantar en catalán? Eso es lo que afirma taxativamente Miquel Pujadó y sugieren

⁵²⁸ BOHLMAN, Philip V.: “On Nationalism: In Search of a Third Way”. En: *SEM Newsletter*, vol. 40, n. 3. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, mayo de 2006, p. 1 y 4.

⁵²⁹ En Londres, donde el 6 de abril de 1968 se impuso a Cliff Richard, el ídolo local de la “pérfida Albión”. Un detalle curioso es que los anfitriones hicieron repetir la votación al perder por un sólo punto de diferencia, pero en la segunda vuelta volvió a ganar España.

⁵³⁰ Triunfos como los alcanzados por Santana, Orantes, Ángel Nieto, Severiano Ballesteros y más tarde Indurain, Sergi Bruguera u Olazábal, que fueron el relevo de la imagen del éxito español a través del deporte.

otros autores, ya que tras sorprender Serrat con la decisión de no cantar “La la la” si no era en catalán:

«... el cantant del Poble Sec és substituït fulminantment per Massiel, que guanya un Festival pactat a l’avançada segons tots els testimonis, i que és tractada pels mitjans de comunicació de l’època com una mena de reencarnació d’Agustina d’Aragó»⁵³¹.

La insinuación es grave: la victoria habría estado “pactada” en favor de la cantante española como voto de castigo hacia el “separatismo” de Serrat, lo que comportaría un apoyo implícito hacia la españolidad del país que gobernaba Franco. Por lo demás el contraataque del régimen contra Serrat fue ciertamente drástico: su versión de “La, La, La” se retiró de todas las cadenas y se prohibió la emisión de cualquiera de sus canciones anteriores⁵³². La Eurovisión es un claro ejemplo de competición teóricamente musical inmersa en un mar de connotaciones políticas y sobre un modelo agonal, lo que favorece mucho la querrela –con o sin base- en torno a estas cuestiones⁵³³.

Si sumamos estas tablas y reflexiones a las estadísticas precedentes en principio se puede concluir que en la España de finales de los años 70 se está produciendo un importante relevo generacional en cuanto a los hábitos de comportamiento e interés hacia a la música, cuando el factor edad desestabiliza por completo a los antaño sólidos indicadores de posición social, lugar de residencia y formación académica –que pese a todo siguen manteniendo una fuerte incidencia-. La música emerge en esta nueva España como una actividad, medio de expresión y de cohesión social mucho más dinamizadora y universal para los jóvenes de lo que nunca pudo haber sido en el pasado, incluyendo una toma de conciencia correlativa no menos relevante. Su implantación en este sector de la población supera con creces a muchos otros indicadores intergrupales, y ejercerá a lo largo de estos años un auténtico protagonismo tanto en la condición de agente reflexivo como en el de activa impulsora de los intensos cambios socioculturales

⁵³¹ PUJADÓ GARCÍA, Miquel: *Diccionari de la cançó: d’els Setze Jutges al rock català*. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2000, p. 45.

⁵³² La prohibición de emitir música de Serrat en la radio española se mantuvo hasta agosto de 1976.

⁵³³ En mayo de 2008 y a raíz a unas declaraciones del presentador y locutor José María Íñigo se reabrió la polémica en torno a la legitimidad del triunfo de Massiel, esta vez insinuando que desde Madrid se compraron votos para la canción española. Lo único que permanece fuere de duda es que la delegación española cuidó mucho más que en otras ediciones los detalles técnicos y el arreglo sonoro.

que tienen lugar entonces. Galicia no destaca prácticamente en ningún parámetro musical de los contemplados, ateniéndose a las medias nacionales en una posición algo inferior en la mayoría de los casos, por lo que el mito de la “musicalidad natural” del gallego queda en entredicho, al menos en base a estas cifras. Sin embargo la reunión de los rasgos de alcance nacional con los específicos de Galicia iba a traducirse en un paisaje estilístico musical sumamente atrayente.

Son muchos los datos, categorías y conceptos específicamente consagrados a la música que vamos a desarrollar en los siguientes capítulos, de manera que a ellos remitimos tras esta primera aproximación general. Sin embargo y para concluir añadimos como anticipo el estudio de una pieza del cantante Jaume Sisa en ocasiones considerada como un símbolo musical de la generación del cambio. Partimos del trabajo de Vilarós, quien elabora como colofón analítico de su libro una interpretación de la canción “*Qualsevol nit pot sortir el sol*”⁵³⁴ en clave de puente metafórico entre la celebración por la muerte de Franco y la “fiesta” de Sisa, en la que desfilan tantos personajes de la fantasía infantil de los años pasados⁵³⁵:

«Figura herida de la transición, Sisa nos deja en el año 1975, justo antes de la muerte de Franco, la canción *Qualsevol nit pot sortir el sol*, un texto que, emergiendo desde una historia profunda, establece el puente entre nuestros antiguos y queridos personajes de los tebeos con los doloridos y rotos personajes que poblaron los nuevos cómics del momento transicional.

Cuando Franco muere, saltan al aire miles de tapones de champaña. La celebración empieza, la gran fiesta se pone en marcha. Una fiesta que también preparaba Sisa en aquel largo momento que va del año 1973 a 1975, señalado por el asesinato de Carrero Blanco, los fusilamientos de septiembre de 1975, y por la larga agonía y muerte del mismo Franco. Toda una etapa histórica que agoniza y que llega a su fin, marca el momento en que Sisa abre las puertas de su casa para dar una gran fiesta con su larga y demoledora canción *Qualsevol nit pot sortir el sol*»⁵³⁶.

⁵³⁴ Del álbum del mismo nombre. Edigsa, 1975.

⁵³⁵ Esta canción de Sisa figura en el CD *Guía de obras relevantes descritas* (pista nº 15).

⁵³⁶ VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto ...*, p. 205-206.

La peça posee un atractiu especial, quizá acrecentado por los acentos intimistas y nostálgicos de la conjunción de palabra y música. He aquí la letra del catalán:

“Qualsevol nit pot sortir el sol”⁵³⁷

Fa una nit clara i tranquil·la, hi ha la lluna que fa llum,
els convidats van arribant i van omplint tota la casa
de colors i de perfums.

Heus aquí a Blancaneus, en Pulgarcito, els tres porquets,
el gos Snoopy i el seu secretari Emili, i en Simbad,
l'Ali-baba i en Gullivert.

Oh, benvinguts, passeu passeu, de les tristors en farem fum.
A casa meva és casa vostra si que hi ha cases d'algú.

Hola Jaimito, i doña Urraca, en Carpanta, i Barba-azul,
Frankenstein, i l'home-llop, el compte Dràcula, i Tarzan,
la mona Chita i Peter Pan.

La senyoreta Marieta de l'ull viu ve amb un soldat,
els Reis d'Orient, Papa Noël, el pato Donald i en Pasqual,
la Pepa maca i Superman.

Oh, benvinguts, passeu passeu, de les tristors en farem fum.
A casa meva és casa vostra si que hi ha cases d'algú.

Bona nit senyor King Kong, senyor Asterix i en Taxi-Key,
Roberto Alcazar i Pedrín, l'home del sac, i en Patufet,
senyor Charlot, senyor Obelix.

En Pinotxo ve amb la Monyos agafada del bracet,
hi ha la dona que ven globus, la família Ulises,
i el Capitán Trueno en patinet.

Oh, benvinguts, passeu passeu, de les tristors en farem fum.
A casa meva és casa vostra si que hi ha cases d'algú.

A les dotze han arribat la fada bona i ventafocs,
en Tom i Jerry, la bruixa Calixta, Bambi i Moby Dick,
i l'emperadriu Sissi.

I Mortadelo, i Filemón, i Guillem Brown, i Guillem Tell,
la caputxeta vermelleta, el llop ferotge, i el caganer,
en Cocoliso i en Popeye.

Oh, benvinguts, passeu passeu, ara ja no falta ningú,
o potser sí, ja me n'adono que tan sols hi faltes tu.
També pots venir si vols, t'esperem, hi ha lloc per tots.
El temps no conta, ni l'espai, qualsevol nit pot sortir el sol

⁵³⁷ Jaume Sisa, en *Qualsevol nit pot sortir el sol* (Edigsa, 1975).

En algunas facetas esta creación recuerda a la magnífica “Desolation row” de Bob Dylan ⁵³⁸, por el tono, estilo, mensaje y alusión a muy populares personajes de la fantasía y la leyenda. En la canción de Dylan recorren el “camino de la desolación” Cenicienta, Casanova, el fantasma de la ópera, Ofelia, Romeo y Bette Davis, entre otros. En ambas composiciones hay un ambiente mágico y de honda poesía que fluye en un discurrir atemporal basado en la reiteración formal y tímbrica, con un estribillo que señala el paso a la siguiente estrofa (más amplio y diferenciado en Sisa) y una notable economía de medios. Regresando a la interpretación de Vilarós:

«¿Quiénes son estos invitados que van llegando a la fiesta? De luego no parece desacertado decir que somos nosotros, españoles y españolas de aquel momento, los que estábamos listos para celebrar el fin de una dictadura. Pero en la canción, Sisa no le abre la puerta a personas sino a personajes imaginarios que poblaron nuestro mundo infantil, entre ellos innumerables personajes de tebeos. Curiosamente, los que van llegando no son aquellos que esperaríamos encontrar, nombres y personas más o menos comprometidas políticamente con grupos de izquierda y por tanto dispuestas a la celebración del fin de la dictadura. Estos no están. Los que sí están, los llegados a la fiesta, los “entrantes” son personajes de papel y pluma, entes diminutos e insignificantes que poblaron la imaginación de los niños y adolescentes de los años cincuenta y sesenta: Mortadelo y Filemón, Zipi y Zape, Carpanta, las hermanas Gilda y la familia Ulises, (...). Son ellos los que acuden ordenados y alegres a la gran celebración. Son ellos los que están y no nosotros, aunque nosotros estuviéramos en cierta forma a través de ellos. En esta gran fiesta, ellos eran nuestros representantes, nuestras representaciones, eran nosotros mismos que por arte inverosímil en ellos nos habíamos convertido. (...) Si el fin de nuestra historia franquista puede leerse de algún modo como el fin definitivo y desfasado de una historia de España empeñada en una caduca tradición imperial, los invitados llegados a la fiesta -caricaturas ellos- son hijos de esa caricatura trágica que fue el franquismo» ⁵³⁹.

⁵³⁸ Del álbum *Highway 61 Revisited* (CBS, 1965).

⁵³⁹ VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto* ..., p. 206-207.

En una entrevista realizada por *Ajoblanco* en 1976, Sisa contestaba a la pregunta de por qué había compuesto “Qualsevol nit por surtir el sol” con su habitual ambigüedad e ingenio: «Por casualidad; hice una lista de personajes y ellos mismos se autoinvitaron a la celebración»⁵⁴⁰. Sin duda fue una de las canciones más populares del inicio de la transición, dentro y fuera de Cataluña.

⁵⁴⁰ “El mon d'en Sisa” [Entrevista a Jaume Sisa]. En: *Ajoblanco*, n. 8. Esplugas de Llobregat, Ajoblanco Ediciones, enero de 1976, p. 15.

1.7 Galicia en la transición a la democracia

Ya se ha esbozado la trascendencia histórica de este tiempo para Galicia, cuando tiene lugar su paso a la modernidad: una largamente postergada transformación que se superpone a la reforma política y que influye a su vez decisivamente en los usos, modos de vida y actividades musicales de aquellos años. Fue, pues, un momento de triple y determinante cambio: el político, el económico y el sociocultural. En efecto, en este momento histórico la sociedad gallega se sumerge –según la zona y el grupo de población- en una *transición integral* que afecta a todos sus órganos vitales.

«Una última forma de coherencia de la música consiste en su relación con el mundo social como un todo. Pues el universo compartido de los valores sonoros remite, de diversas (y enigmáticas) formas, a otro universo más amplio de valores y experiencias que colabora a construir y recrear de forma decisiva»⁵⁴¹.

Cruces se refiere a la existencia de:«... *homologías e isomorfismos* entre mundo sonoro y mundo social: esquemas prácticos de acción/apreciación que ligan el hecho musical con otros órdenes de realidad»⁵⁴², muy cerca de la perspectiva holística que defendemos respecto de la transición en Galicia.

A continuación procedemos a enunciar en este epígrafe las líneas analíticas que definen la originalidad del espacio gallego en su periplo transicional respecto del resto de España⁵⁴³. Beramendi cree que sólo con el paso a la democracia le fueron reconocidos definitivamente sus derechos históricos:

«Mercé a ese recoñecemento, esta última etapa é realmente a única na que existe un certo consenso en considerar a Galicia un suxeito histórico-

⁵⁴¹ CRUCES, Francisco: “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”. En: *Antropología, Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, n. 15-16, Madrid, Grupo Antropología, marzo a octubre de 1998, p. 46.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁵⁴³ También ahora, dado que el ámbito musical popular constituye el objeto de estudio de esta tesis nos limitaremos a señalar las ideas contextuales de mayor relieve.

político, consideración que fica recollida na Constitución Española de 1978 e no Estatuto de Autonomía de 1980, e que se institucionaliza coa posta en marcha efectiva do Parlamento e a Xunta de Galicia, e demais órganos e administración derivados deles.

Esta institucionalización dá lugar, como pasa sempre, a un considerable incremento da conciencia social, que se manifesta en dous niveis:

a) A incorporación de determinados símbolos, valores e ideas, antes exclusivos do nacionalismo galego, ós discursos e programas de tódalas forzas políticas significativas, malia seguir sendo a maioría destas nacionalmente españolas.

b) O crecemento político e social do nacionalismo galego, que consolida un subsistema político e sindical especificamente galego, a pesar de que de momento non acadase a posición dominante dos seus homónimos vasco e catalán»⁵⁴⁴.

Villares señala dos “singularidades” de la transición en Galicia:

«A transición á democracia presenta en Galicia algunhas singularidades respecto do modelo xeral español, por dúas razóns diferentes. En primeiro lugar, pola extraordinaria capacidade de adaptación que as elites políticas do tardofranquismo, en especial as vencelladas a intereses do sector agrario e agro-industrial, tiveron para se instalar no réxime democrático. O éxito da Unión de Centro Democrático (UCD) representa este proceso. En segundo lugar, alén da debilidade que tivo en Galicia a oposición ao franquismo, cómpre subliñar a inexistencia dunha alternativa política de carácter nacionalista que puidese asumir un papel de interlocución nas negociacións da transición»⁵⁴⁵.

La reunión de las claves nacionales con las locales en el marco de la transición y de una Europa asimismo cambiante y dinámica configuró un espacio sociocultural gallego dotado de una gran singularidad, como señalábamos más arriba. En ocasiones se juzga con ligereza la personalidad de la cultura gallega reciente, vinculando de forma automática su música más representativa en estos años con la estética de lo celta y todas

⁵⁴⁴ BERAMENDI, Justo: “Galicia e España nos séculos XIX e XX ...”, p. 47.

⁵⁴⁵ VILLARES PAZ, Ramón: *Historia de Galicia* ..., p. 416.

sus connotaciones atlantistas y folklorizantes. Pero en última instancia el *revival* y fenómenos de índole folklorística asociados no son las únicas respuestas de la “transición cultural” gallega; habría que incluir factores como la demografía, el desarrollo económico, el crecimiento urbano, las mejoras en vías de comunicación, la extensión de la red educativa, la incidencia de los cada vez más masivos medios de comunicación, el advenimiento de una nueva cultura del ocio, y un largo etcétera. Se trata de elementos de enorme importancia, directamente involucrados en los cambios musicales –también en términos de causalidad-, y en ocasiones hasta se desdibuja la frontera separadora de cada género, puesto que todos ellos son, a fin de cuentas, diferentes ramales expresivos de una misma sociedad en pleno proceso de cambio y renovación.

Castro Ribeiro, desde la imparcialidad portuguesa, entendía Galicia como un “refugio de tradiciones musicales arcaicas de Europa occidental”⁵⁴⁶. Pero la modernidad se impuso inexorablemente también en el rincón gallego, de modo que en el panorama posterior a los años 70, los medios de masas y la industria fonográfica habrían tenido un papel preponderante generando una nueva función y contexto para la música tradicional, un heterogéneo conglomerado que destacaría sobremanera en el conjunto de las fórmulas expresivas de la etapa que estudiamos y que además desempeñó un importante cometido durante el franquismo y en la negociación política interna posterior. En Portugal no sucedió nada similar en el norte del país, área de cultura teóricamente equiparable a la gallega, lo que apunta a la importancia de las barreras políticas⁵⁴⁷:

«Em todo este panorama, posterior á década de 70, os media e a industria fonográfica tiveram um papel preponderante. Grosso modo, as novas funcións nos novos contextos da música e da dança tradicionais nas

⁵⁴⁶ CASTRO RIBEIRO, José: “Uma perspectiva etnomusicológica sobre as práticas musicais tradicionais no norte de Portugal e na Galiza”. En: *Livro de Actas do Congresso Cultura popular de Galiza e Norte de Portugal*. Oporto, Delegação Regional da Cultura do Norte, 2001 [s.p.].

⁵⁴⁷ En *Fiesta, identidad y contracultura* comentábamos así esta cuestión: «Las fronteras político-administrativas –generalmente demonizadas por la etnomusicología- pueden haber sido algo más importantes de lo que algunos estudiosos parecen creer, aun sin llegar a convertirse en factor determinante. En este sentido, la visión de un folklore universal que no conoce más barreras que las naturales, forma parte de una interpretación aún heredera del pensamiento romántico sobre la realidad musical de los pueblos. (...). Sin negar en absoluto el dinamismo, capacidad migratoria y de aculturación de los pueblos, debe valorarse también el peso del poder político, de las legislaciones, del idioma, de la economía y de la cultura institucional de un país, pues repercuten directamente en sus costumbres musicales y de todo tipo» (FIC, p. 146).

sociedades actuais do norte de Portugal e da Gatziza encontram-se diferenciadas. Na provincia espanhola, a música tradicional adquiriu um visibilidade muito grande, inclusive a nivel internacional - em primeiro lugar graças a intérpretes de grande qualidade, mas também devido ao seu papel na afirmação da identidade no complexo processo de negociação política. Por outro lado o repertório tradicional modernizado, por vezes na sua instrumentação, adquiriu uma feição urbana de enorme popularidade. Em Portugal não se deu esse processo ao nivel das tradições específicas do norte do país»⁵⁴⁸.

Por otra parte se producía entonces el lógico relevo generacional; para Mainer los años de la transición vieron el adiós definitivo a varias figuras de especial calado en las letras gallegas. El reemplazo estaba garantizado con una nueva y pujante generación de literatos y teóricos, pero es cierto que estas defunciones provocaron una cierta orfandad intelectual en las filas del galleguismo histórico:

«También la literatura gallega sufrió otra suerte de catástrofe biológica muy similar a la padecida por las letras catalanas. En el transcurso de muy pocos años coincidieron el óbito de Celso Emilio Ferreiro (1979) que, en virtud de sus libros *Longa noite de pedra* y *Viaxe ao país dos ananos*, se había convertido en el punto de referencia de una literatura de denuncia, y luego, los de Eduardo Blanco Amor y Álvaro Cunqueiro, que murieron en 1980 y cerraron la más vívida evocación narrativa de la Galicia de preguerra (*A esmorga* y *La catedral y el niño*) y un mundo de intemporal fantasía céltica que dejaría ancha huella. Antes, en 1976, moriría Ramón Otero Pedrayo, el último representante de aquella generación de *Nós*, que había inventado un nacionalismo cultural gallego de ambiguos perfiles políticos y lírica personalidad, y en fechas muy cercanas a las de la redacción de estas líneas acabaría sus días el lingüista e historiador literario Ricardo Carballo Calero, convertido en adalid del lusismo idiomático y cabeza visible de la filología gallega»⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ CASTRO RIBEIRO, José: “Uma perspectiva etnomusicológica ...”, *op. cit.*

⁵⁴⁹ MAINER, José Carlos: “Cultura” ..., p. 379.

Los datos materiales son sobradamente conocidos, Galicia conoció un proceso de gestación autonómica similar al de otras regiones españolas aunque con el antecedente favorable de haber llegado a aprobarse su primer estatuto de autonomía en 1936, lo que la situaba en el privilegiado grupo de las “comunidades históricas”, junto con Cataluña y el País Vasco. El 10 de marzo de 1978 el Consejo de Ministros sancionó la preautonomía de Galicia, mediante dos reales decretos ley. Por el Real Decreto-Ley 7/1978 del 16 de marzo -sólo un día anterior al de Aragón, Canarias y Valencia- se instituía el régimen de preautonomía, que daría paso, el 18 de abril, a la primera formación de la Xunta de Galicia. Antonio Rosón Pérez fue el primer presidente constitucional del gobierno preautonómico; en su primer discurso desde el cargo concluyó citando a Pondal en el himno gallego: “Os tempos son chegados” -en alusión al término feliz de un largo camino-, un gesto de orador que reproduciría largamente la prensa gallega ⁵⁵⁰. A Rosón le sucedió como presidente José Quiroga (1979-1982) durante cuyo mandato se ratificó por Ley Orgánica el vigente Estatuto de Autonomía, el 6 de abril de 1981, que institucionalizó como lengua oficial el gallego. El referéndum para la aprobación del definitivo Estatuto de Galicia se había celebrado el 21 de diciembre de 1980, cuando los índices de abstención alcanzaron cifras históricas en el recorrido la joven democracia española y contrastando con la masiva indignación popular que sólo un año antes había causado la redacción del texto. El 20 de octubre de 1981 tuvieron lugar las primeras elecciones autonómicas al parlamento gallego, con un éxito claro de Alianza Popular que convertiría a Fernández Albor en primer presidente electo de la Xunta. Sería investido como tal el 8 de enero de 1982. Por medio del Decreto del 21 de enero de 1982 se disolvió el gobierno constituido en régimen preautonómico y se organizó la Xunta autonómica de Galicia. La capitalidad se fijó finalmente en Santiago de Compostela, no sin ardua polémica con los partidarios de asentarla en La Coruña.

La apatía política gallega tuvo uno de sus epígonos más conocidos en la ausencia de un movimiento nacionalista consistente y de base social suficientemente amplia, lo que se tradujo en sucesivos descalabros electorales. En las elecciones generales de octubre de 1982:

⁵⁵⁰ Aparece en muchas fuentes. El discurso completo se halla en el *Boletín Oficial de la Xunta de Galicia*, n. 0. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, diciembre de 1978, p. 12.

«Una vez más, el nacionalismo, ya fuese coaligado o en solitario, demostraba su incapacidad para traspasar el escaso marco de los ayuntamientos y las instituciones autonómicas, cosechando, con menos de sesenta y un mil sufragios, sus peores resultados. Las tensiones internas en el seno de la UPG, el peligro de involución que representaba la actividad golpista y la hegemonía que en el campo de la izquierda ostentaba el PSdeG-PSOE determinaron la aparición a finales de año del *Bloque Nacionalista Galego (BNG)* que recogía la herencia del BN-PG y aspiraba a atraer a antiguos depurados, militantes del PSG y elementos dispersos del nacionalismo, entre los que destacó X. M. Beiras»⁵⁵¹.

Tras Quiroga y Gerardo Fernández Albor (1982-87) presidieron el gobierno gallego Fernando González Laxe (1987-90) y Manuel Fraga Iribarne, quien permaneció en el cargo desde 1990 hasta el año 2005. El 19 de julio de 2005 Emilio Pérez Touriño, en coalición con Anxo Quintana, logró derrocar el largo reinado de Fraga a la cabeza de la política gallega.

1.7.1 La acción política y el marco jurídico

Al hilo del acontecer legislativo, una de las primeras cuestiones que se plantea al abordar el estudio de esta época es la importancia que para el devenir cultural gallego pudo tener el respaldo de las instituciones autonómicas, posibilidad a veces insinuada entre líneas en algunos trabajos. Sin embargo la impresión que produce la política cultural de la recién creada Xunta de Galicia, tanto en su etapa preautonómica como una vez se aprueba el Estatuto y, fundamentalmente, mediante el Consello da Cultura Galega, es de que al menos hasta bien entrada la década de los 80 no posee entidad, recursos ni implantación suficientes como para desarrollar una labor de oficialidad galleguista capaz de repercutir en resultados palpables. Una editorial de la revista viguesa *Neboeira* en 1983 enfocaba la cuestión quejándose de que la autoridades gallegas no apoyaban en modo alguno la formación y actividad de diversos grupos

⁵⁵¹ JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: “La transición política y la Galicia postautonómica”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia ...*, p. 369.

sociales y culturales ni sus correspondientes labores. Este texto afirmaba que las peticiones a las autoridades gallegas terminaban con una “fría carta non firmada procedente da presidencia da Xunta”, o si no con promesas de ayuda económicas que esperaban meses o años a verse cumplidas si es que se cumplían finalmente ⁵⁵². El panorama retratado por algunos cronistas de la música culta en Galicia tras la transición tampoco resultó en absoluto favorable a la política de la Xunta en esta faceta. El crítico musical Carreira Antelo criticaba periódicamente en ANT muchas decisiones y omisiones de rango institucional, y en 1990 se podía leer lo siguiente en el *Anuario Brigantino*:

«La Administración Autonómica Gallega ha mostrado desde los momentos de la preautonomía una sorprendente insensibilidad ante el hecho musical. Hasta hace unas semanas la única partitura publicada por la Xunta era la del *Himno Gallego*, lógicamente incluida en las páginas del Diario Oficial de Galicia como parte de la normativa sobre símbolos de la Comunidad. Esta tradición mantenida por gobiernos de diversas tendencias políticas se ha visto rota en este otoño por la publicación simultánea de diversas partituras de Andrés Gaos por diversos órganos de la Xunta, sin coordinación ni información previa.

Esta *anécdota* ilustra la gravedad de los hechos en una Comunidad en cuyo *Consello da Cultura Galega* no existe una representación de la música y en la cual los partidos políticos, al menos los de mayor representatividad, no contemplan la administración de la vida musical en sus programas electorales o de gobierno. Por contraste, es un instrumento musical, la gaita, uno de los emblemas con los que se identifica al Presidente de la Comunidad en el diario de mayor difusión de Galicia» ⁵⁵³.

A partir de testimonios como los citados resulta lógico admitir que tanto la música como otras manifestaciones artísticas de la transición partieron esencialmente de la misma energía histórica motriz del momento, contribuyendo sinérgicamente a partes iguales la local y la exógena, a la primera de las cuales pudo estimular la perspectiva y finalmente creación del ente autónomo pero sin que éste llegara a traducirse

⁵⁵² “Editorial”. En: *Neboeira. Publicación de Cultura Galega*, n. 2. Vigo, Colectivo Neboeira, Xuventudes do Círculo Ourensán Vigués, verano de 1983, p. 2.

⁵⁵³ LÓPEZ GARCÍA, Carlos: “Problemática de los compositores gallegos actuales”. En: *Anuario Brigantino*, n. 13, Betanzos, 1990, p. 283.

originalmente en un apoyo logístico apreciable. En definitiva, durante el proceso de transición y aún durante unos años más, todo indica que la Xunta de Galicia apenas tuvo tiempo ni medios para ejercer una presión institucional directa sobre las áreas culturales de mayor alcance y representatividad, como sí llegaría a realizar más adelante. En sus inicios, el papel del gobierno gallego en ese sentido fue seguramente más simbólico o anímico que material.

Por otra parte es evidente que la Xunta, como cualquier aparato de poder político, aspiraba desde sus mismos comienzos a favorecer o lo contrario determinadas formas expresivas y a regular sus contenidos ideológicos. De ahí la existencia de excepciones a la regla general que hemos enunciado, como por ejemplo la fundación de los Premios da Crítica de Galicia, que desde 1978 se concedieron en varios apartados a personalidades gallegas relevantes. En la década de los 80, con la democracia y el Estado autonómico gradualmente asentados, se produciría la “renovación simbólica de España”⁵⁵⁴ a través de la creación y divulgación generalizadas de los símbolos identitarios de sus respectivos gobiernos autónomos. En Galicia hubo varias medidas intermedias de fomento institucional de los símbolos locales: el 21 de septiembre de 1979 se crearon las comisiones de Toponimia y la de Lingüística, y se estructuraron provisionalmente los servicios de la Consellería de Educación y Cultura⁵⁵⁵. En 1980 se estableció la Comisión del Patrimonio Histórico-Artístico y Arqueológico de Galicia, mediante el Decreto 19/80 del 29 de septiembre⁵⁵⁶. En 1982 se reguló el fomento de la música, el folklore, el teatro y áreas relacionadas⁵⁵⁷. Para la adopción y puesta en escena de todas estas medidas la emancipación política y disponibilidad de recursos resultaban indispensables. Otero sintetiza las periódicas transferencias de competencias del estado español a la comunidad gallega, en forma de sucesivos reales decretos⁵⁵⁸: entre el 26 de

⁵⁵⁴ GIMENO MARTÍNEZ, Javier: “Designing symbols. The logos of the spanish autonomous communities (1977–1991)”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 7, n. 1. Abingdon, Routledge, febrero de 2006, p. 54.

⁵⁵⁵ Respectivamente Decretos 42/79, 43/79 y 45/79 del 21 de septiembre. *Boletín Oficial de la Xunta de Galicia*, n. 7, 1 de octubre de 1979. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

⁵⁵⁶ *Boletín Oficial de la Xunta de Galicia*, n. 15, 15 de diciembre de 1980. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

⁵⁵⁷ *Boletín Oficial de la Xunta de Galicia*, n. 28, 26 de noviembre de 1982. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

⁵⁵⁸ OTERO DÍAZ, Carlos: “El primer presupuesto de Galicia autónoma”. En: *Economía de las comunidades autónomas. Galicia*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, n. 3, 1985, p. 427.

enero de 1979 (período preautonómico) y el 26 de enero de 1981 (período autonómico) se promulgaron cuatro reales decretos de transferencias que resumen del conjunto de los trasposos sufridos durante el periodo preautonómico. A destacar para nuestros intereses el Real Decreto 1634/80 de 31 de julio, en materia de cultura. En cuanto a los decretos de transferencias en el período de plena autonomía, sobresale el Real Decreto de Turismo, Deportes y Cultura ⁵⁵⁹.

La creación del Consello da Cultura Galega fue un paso decisivo en el propósito de amparo y control institucional anteriormente aludido. La Ley 8/1983 de 8 de julio reguló en un primer momento la estructura y competencias de este organismo (nótese que no entra en vigor hasta el año 1983). La creación del mismo fue estipulada por el Artículo 32 del Estatuto de Galicia, cuyo texto declara lo siguiente:

«Corresponde a la Comunidad Autónoma la defensa y promoción de los valores culturales del pueblo gallego. A tal fin, y mediante Ley del Parlamento, se constituirá un Fondo Cultural Gallego y el Consejo de la Cultura Gallega».

La ley de 1983 contiene las dosis de corrección y ambigüedad política habituales en este tipo de documentos:

«El Consejo que esta Ley crea procura valiosas colaboraciones para los órganos de la Comunidad para cumplimiento de fines y desarrollo de facultades, en los campos de la vida popular, en la fecunda eclosión de las instituciones y de los movimientos espontáneos y en el cultivo de todos los bienes del espíritu en los que se asienta nuestra identidad gallega».

Entre los miembros componentes del Consello da Cultura Galega no aparece ningún representante en materia específicamente musical, aunque la última designación deja un margen amplio para que alguno pudiera ser incluido. Son éstos:

- Un representante de la Real Academia Gallega.
- Un representante de la Academia de Jurisprudencia y Legislación de Galicia.

⁵⁵⁹ Real Decreto 2418/82, de 24 de julio, BOE de 29 de septiembre de 1982, y Real Decreto 2434/82, de 24 de julio, BOEs de 21 de octubre y 4 de noviembre de 1982.

- Dos representantes de la Universidad gallega, elegidos entre sus profesores.
- Un representante del Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Un representante del seminario de estudios gallegos.
- Un representante de la Academia de Ciencias.
- Un representante del Instituto de la Lengua Gallega.
- Un representante del Instituto de Estudios Jacobeos.
- Un representante de los museos de Galicia.
- Un representante del Patronato Rosalía de Castro.
- Dos representantes de las fundaciones culturales de interés gallego, elegidos en votación secreta por el Consejo.
- Personalidades destacadas en los campos de la cultura, elegidas por el Consejo en votación secreta en número de diez.

Esta pionera ley de 1983 sería extensamente complementada por la Ley 8/1995, de 30 de octubre, Ley del Patrimonio Cultural de Galicia, un documento bastante más detallado del que entresacamos el siguiente pasaje. Obsérvese que no aparecen expresamente mencionados música, danza o teatro como elementos constitutivos del “patrimonio cultural de Galicia”:

«Integran el patrimonio cultural de Galicia los bienes muebles, inmuebles e inmateriales de interés artístico, histórico, arquitectónico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico y técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los conjuntos urbanos, los lugares etnográficos, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico»⁵⁶⁰.

La Xunta adoptó de modo consecuente una serie de medidas encaminadas, entre otros fines, a intentar salvar las diferentes artesanías populares nativas, en clara muestra de apoyo institucional al folklore como medio de hacer ostensible la diferencia y legitimidad de lo gallego. Santasmarinas las sintetiza esquemáticamente en las siguientes, correspondiendo la mayoría de ellas a actuaciones a inicios de la década de los 80:

⁵⁶⁰ Ley 8/1995, de 30 de octubre, Ley del Patrimonio Cultural de Galicia.

- Axudas para a mellora de talleres artesanás, por un importe máximo por taller de 500.000 pesetas, a fondo perdido.
- Creación de becas para recuperación de técnicas en vías de desaparición ou aprendizaxe de novas técnicas: 5 en Galicia por un importe de 200.000 pesetas cada unha, 4 no Estado e dúas para o extranxeiro por un valor de 500.000 pesetas cada unha.
- Un premio de 250.000 pesetas para novos deseños artesanás
- Organización no ano 82 dunha feira artesan en Santiago con carácter monográfico, que se fará cada dous anos.
- Participación en feiras, tanto a nivel do Estado como no extranxeiro.
- Realización en Santiago (...) dun seminario iberoamericano sobre artesanía.
- Tamén en proxecto a creación en Santiago, no Museo do pobo Galego, dunha mostra permanente da arte popular ⁵⁶¹.

Las actuaciones oficiales fueron dirigidas en ocasiones a la infancia, con objeto de concienciar a las futuras generaciones, apoyándose en los dictados impuestos por la *Lei de Recoñecemento da Galeguidade* aprobada en 1983 ⁵⁶²; esa pudo ser la causa de que la Xunta fundara en 1984 la revista *Anduriña*, de contenido infantil. En la presentación de la publicación se señalaba el siguiente propósito relativo a educar a los niños:

«... para que os faga coñecedores do feito diferencial da cultura e o idioma propios da terra da que son orixinarios, para que os afirme na galeguidade e posibilite a súa inserción na vida social e cultural do pobo galego» ⁵⁶³.

La música gallega del momento también destinó una parte apreciable de su quehacer a la infancia, con un propósito no limitado al entretenimiento sino también de carácter didáctico. En efecto, en los años de transición Galicia se volvió hacia los niños, como demuestran los discos *Os sonos na gaiola* de Suso Vaamonde (1978), *Cantigas para nenos e neneiros* (1979) de María Manuela, *Cantareliñas* de Saraibas (varias ediciones

⁵⁶¹ SANTASMARINAS, Pencha: “A arte popular como recurso económico e patrimonio cultural”. En: *Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 7-8. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1984-1987, p. 215.

⁵⁶² Lei 4/1983, do 15 de xuño de Recoñecemento da Galeguidade.

⁵⁶³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Xosé Carlos: “Presentación”. En: *Anduriña*, n. 1. Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Emigración, diciembre de 1984, p. 3. Un detalle que refleja el cambio institucional es que Alonso Montero, otrora perseguido por el régimen, aparece como colaborador de esta revista pública.

entre 1983 y 1991), mientras que Fuxan os Ventos –grupo integrado por maestros en su mayor parte- creó un espectáculo titulado *Galicia canta ó neno* (también editado como disco en 1978). Por otra parte asociaciones como O Facho y muchas otras dedicaron una parte importante de sus actividades a la infancia, promoviendo la lectura, organizando concursos diversos y fiestas e impulsando en general lo más posible el idioma propio y los restantes signos identificativos de la galleguidad. El refuerzo identitario desde las instituciones alcanzaría en pocos años un nivel considerable de vehemencia y rotundidad. Éste es el llamamiento que el presidente da Xunta, Fernández Albor, hacía a todo el pueblo galego el 17 de mayo de 1982:

«A Xunta de Galicia quere renovar testemuña de fe na vizosa vitalidade do idioma, facer un chamamento ó seu cultivo en tódolos ordes... A todos cantos falan o galego desde o fogar, ós que se valen del a cotío na vida familiar e no trabar-lo, temos que rogarles que o afinquen e o enriquezan coa lectura e axuden á súa presenza nas escolas, nos centros de ensino, no culto relixioso, e que comprendan o significado egrexio que ten o seu uso na vida oficial, na prensa, na radio, na televisión... Somentes unha extrema cerrazón do campo da consciencia, unha pechada parcialidade pode levar a supor opostos e incompatibles a posesión, o dominio e o cultivo do idioma galego co do castelán»⁵⁶⁴.

En 1984 el director general de cultura de la Xunta de Galicia se expresaba en estos términos tan impositivos en una entrevista:

«Quen se absteña de participar no proceso de identificación cultural, ó que nos debemos cantos sentimos e sabemos que somos cidadáns dun pobo que agarda o cumprimento do seu propio destino histórico, estará propiciando a existencia dun campo minado que sirva de trampa para desfacer o camiño que con tantos atrancos e mesmo persecucións foron construíndo ó longo de séculos aqueles que crearon e dignificaron co seu traballo de creación a nosa personalidade diferenciada»⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 28. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, mayo/junio de 1982, p. 86.

⁵⁶⁵ “Falamos con... Xosé Luis Alvarez Pousa, Director Xral. de Cultura da Xunta de Galicia”. En: *Bendado*, n. 10. Santiago de Compostela, Librería Couceiro, mayo de 1984 [s.p.].

Con los años se produciría una atención oficial creciente hacia la “cultura”: según Martínez Hermida en 1993 la consellería que más ayudas inmateriales (ayudas, subvenciones y becas) recibió de los presupuestos de la Xunta fue la de Cultura, con casi mil millones de pesetas ⁵⁶⁶.

1.7.2 El *cleavage* gallego

Respecto de la sociedad civil, en Galicia no tuvo lugar una situación de homogeneidad ni reparto equitativo de la vivencia transicional. Más bien nos hallamos ante una situación de *cleavage*, término empleado en politología con el significado de quiebra o fractura social y que se relaciona con la asimétrica valoración de los elementos cognitivos, morales y emocionales que conforman la cultura política, es decir, las actitudes y opiniones respecto a las instituciones y los actores que componen el régimen político. El *cleavage* hace hincapié precisamente en la socialización política como proceso durante el cual se adquieren las bases de la cultura política, y denota los criterios (la religión, la etnia, la situación socio-económica o la nacionalidad) de acuerdo con los cuales se segmenta la ciudadanía de un país o de diferentes países en grupos con distintas identidades (que explican a menudo diferentes opciones políticas diferentes) y, finalmente, examina, a grandes rasgos, el contexto y el contenido de la llamada “nueva cultura política”. Parece útil, pues, para describir varias situaciones tocantes al afán diferencial (galleguista) y la desunión fundamental que presidió el proceso gallego en su paso a la democracia y el nuevo marco institucional ⁵⁶⁷. La

⁵⁶⁶ MARTINEZ HERMIDA, Marcelo Antonio: *Televisión y vídeo en Galicia (La intervención de la institución autonómica en el sector audiovisual)*. [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 1993, p. 138.

⁵⁶⁷ El vocablo *cleavage* es de uso académico habitual; lo emplean asiduamente, por ejemplo, DÍAZ LÓPEZ, César Enrique: *Cultura, territorio e identidad en Galicia: estudio sociológico de una periferia en transición* (tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1982) y LAMARE, James W.: “Inter-or Intragenerational Cleavage? The Political Orientations of American Youth in 1968” (en: *American Journal of Political Science*, vol. 19, n. 1. Bloomington, Midwest Political Science Association, febrero de 1975, p. 81-89). También recurren ocasionalmente a él autores como AXELROD, Robert: “The Dissemination of Culture ...”, *op. cit.*, BENDIX, Regina: “National sentiment in the enactment and discourse of Swiss political ritual” (en: *American Ethnologist*, vol. 19, n. 4, Imagining Identities: Nation, Culture, and the Past. Arlington, American Anthropological Association, noviembre de 1992, p. 768-790), BLACKING, John: “The Value of Music in Human Experience” (en: *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 1. Canberra, Australian National University, International Council for Traditional Music, 1969, p. 33-71), ERCEGOVAC, Peter Anthony: *Competing National Ideologies, Cyclical Responses: The Mobilisation of the Irish, Basque and Croat National*

fractura social gallega propiciaría la germinación de un cierto número de efímeras (y lo contrario) microculturas. Los partidos gallegos son una clara muestra de la quiebra citada; como ya hemos apuntado, faltó una clase media partidaria de un nacionalismo moderado y electoralmente pujante, al estilo de la catalana o vasca:

«La muerte del general Franco no hizo sino acelerar los movimientos en el seno de las diferentes fuerzas que competían por situarse en un lugar privilegiado de la escena política. En Galicia, a diferencia de lo sucedido en las otras dos nacionalidades históricas, las fuerzas de oposición democrática no fueron capaces de articular una plataforma conjunta en tomo a la defensa de la autonomía por encima de cualquier otra consideración partidista. Los sectores galleguistas de centro-derecha que habíamos visto nacer en el tardofranquismo fracasaron en su intento de agruparse en una formación al estilo de CiU y el PNV, por lo que acabaron desapareciendo o absorbidos por las diferentes fuerzas estatales»⁵⁶⁸.

Un reflejo de la falta de cohesión interna de los gallegos –en este caso entre las autoridades académicas compostelanas y un grupo disconforme de estudiantes- se pudo percibir en el escándalo causado en 1980 por la concesión de los doctorados *honoris causa* a Álvaro Cunqueiro, Joseph Piel y Camilo José Cela. Aunque anecdótico el incidente posee interés. Seguimos del relato de *Encrucillada*:

«28 de xaneiro [de 1980]: na Universidade de Santiago foron investidos doutores “honoris causa”, Alvaro Cunqueiro, Joseph Piel e Camilo Jose Cela. Dous dias antes os dous ultimos foran recibidos como membros de honra na Real Academia Galega. Os dous primeiros tenen traballado dabondo pola honra da cultura galega. Do terceiro, certamente, non temos ningunha noticia: totalas suas obras estan en castelán. O profesor alemán J. Piel ten unha boa mancha de estudos filoloxicos do galego e do portugués. Cunqueiro leva honrando o noso idioma desde os anos 30: nel escribiu a

Movements to Rebellion Against the State (tesis doctoral. Madison, The Nationalism Project, 1999), MCDONOUGH, Peter: “Identities, Ideologies, and Interests: Democratization and the Culture of Mass Politics in Spain and Eastern Europe” (en: *The Journal of Politics*, vol. 57, n. 3. Oxford, Blackwell Publishing for the Southern Political Science Association, agosto de 1995, p. 649-676), JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: “La transición política ...” *op. cit.*) y otros, lo que prueba suficientemente la oportunidad de su uso en las ciencias sociales modernas.

⁵⁶⁸ JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: “La transición política ...”, p. 356.

maior parte da súa obra poética e narrativa. Poida que sexa hoxe a figura de maior prestixio das nosas letras. Moita xente pensa por que os organismos culturais galegos non perden tamen un pouco de complexo de inferioridade e propoñen pra este grande escritor noso o Premio Nobel de Literatura en virtude da súa magnífica obra en galego, unha lingua marxinal. Os Catalans xa o tenen solicitado pra Salvador Espriu; hai pouco recibiu a honra un xudeu que escribía en “yiddish”, unha lingua non oficial. Xa e hora de que o galego saia das catacumbas; por outra parte, coido que tampouco houbo ningún premio Nobel na lingua irmá, a portuguesa.

Entre outras incidencias do acto académico devandito, hai que falar do escándalo que quixeron montar algúns “fillos de papa” matriculados na Universidade, deses que incluso “pasan” de partidos políticos porque o comprometerse non e deles. É significativo (aunque a prensa non o constatase) que empezaran o seu “boicot” cando empezou a falar en galego A. Cunqueiro (entre outras cousas berrábanlle que falase “en español”). Agora que non veñan queixas a destempo: esta caste de xente e precisamente a despolitizada da Universidade, a eternamente desexada polos gobernantes, os eternos vividores da Casa da Troia que tenen cartos pra botaren anos matriculados sin faceren nada: que non veñan laios cando a mesma TVE os promocionou debidamente ocupando nas súas gracias e monadas a metade do tempo que (en “homenaxe”) lle concederan a Celso Emilio morto»⁵⁶⁹.

1.7.3 Advenimiento y recepción de la democracia

Al hilo de los indicadores que estamos contemplando y adentrándonos en terreno político, conviene indicar que los partidos de izquierda se repartieron entre aquellos que pertenecían a una organización de ámbito nacional y los locales. El PCE, por ejemplo, disponía de un importante prestigio en Galicia desde los ya lejanos años de la lucha guerrillera contra el franquismo. Incluso había avanzado en el reconocimiento de un cierto “regionalismo” impulsado por el histórico militante orensano Santiago Álvarez, que culminaría con la creación en París del *Partido Comunista de Galicia* (PCG) en

⁵⁶⁹ LEMA, Xosé María: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 17. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, marzo/abril de 1980, p. 95. Una crónica de los hechos coincidente en lo fundamental con la transcrita puede hallarse en LVG, 29 de enero de 1980, p. 48.

1968, organización de la que fue elegido secretario general. En cuanto a la UPG, fiel a su estrategia de liberación nacional anticolonialista e antiimperialista, estableció contactos con otras fuerzas análogas que se concretarían en la firma de la “Carta de Brest” con el *Sinn Fein* y la *Unión Democrática Bretona*. Como se puede ver, el contexto internacional también tuvo una influencia importante en el devenir de la política española y gallega en los años del cambio.

Pese a todos los esfuerzos persuasivos provenientes de la izquierda y el nacionalismo, el devenir de la dinámica democrática pronto clarificaría las preferencias reales del electorado. Los resultados de las elecciones legislativas del 15 de junio de 1977 ⁵⁷⁰ en Galicia fueron altamente relevantes. El BNPG (Bloque Popular Nacional Galego) no alcanzó el 2’5 % de los votos en ninguna de las cuatro provincias, obteniendo los restantes partidos de signo galleguista cifras sólo testimoniales. La UCD se alzó con una cómoda victoria, con más del doble de los votos sumados por el PSOE y AP, mientras que la abstención ascendió a un 38’7 % del electorado gallego ⁵⁷¹. El fracaso en las urnas hizo mucho daño a un galleguismo que hacía sus primeras armas por la vía democrática. Méndez Ferrín fue uno de los principales líderes de las tendencias más radicales en estos años; miembro de UPG y AN-PG, para él y sus partidarios la transición se quedaba corta en relación a las aspiraciones nacionalistas; de ahí que calificase a todo el proceso de “farsa autonómica” ⁵⁷². Méndez Ferrín reconocía que en las elecciones generales del 15 de junio de 1977 la izquierda gallega fue derrotada sin paliativos; su indignación era patente:

«A resposta do pobo galego o día 15-X foi unha abstención do 42%, que en algunha provincia chegou ao 48%. A abstención mais alta do Estado español. Por parte das esquerdas derrotadas propuxéronse interpretacións moi pintorescas, sempre alusivas á diseminación da nosa poboación, á masa dos emigrados, a desinformación, e mesmo algunha moi ofensiva que botaba a culpa do “desastre” á incultura dos paisanos. ¡Como si a poboación non estivera diseminada en Santander e en Asturias tanto como en Galicia!

⁵⁷⁰ Primeras de la era democrática.

⁵⁷¹ Fuente: *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 566.

⁵⁷² Citado por MAGARIÑOS, Alfonso: *Galicia: conflicto e supervivencia. Inquérito*. Vigo, Castrelos, 1979, p. 53.

¡Como si non houbera emigración no resto de España! ¡Como si os nosos compañeiros labregos foran mais burros que os de Extremadura ou Xaén, que votaron como toros polas esquerdas! ¡Como si na mais politizada das vilas galegas, Vigo, a abstención non rondara tamén o 40%! Disculpas de mal perdedor, pois o feito é que o pobo galego non foi votar o día 15-X porque sentíu como innecesaria a súa participación nun parlamento alleo que non ía solucionar os seus problemas»⁵⁷³.

Beramendi enfoca de este modo la fecha:

«O resultado das eleccións de 15 de xuño de 1977 acabou con moitos espellismos, tamén en Galicia. A maior parte da cidadanía permanecera calada ate ese día, creando co seu silencio a ilusión de que aqueles que máis berraban nas rúas eran maioría na sociedade»⁵⁷⁴.

Esta apatía de muchos votantes era un fiel reflejo de la falta de interés por el proceso democrático, y puso de manifiesto una vez más la intrínseca desunión de la galleguidad con su pueblo. La cuestión conduce al hecho de que entre los textos críticos de la intelectualidad gallega un grupo muy importante es el de quienes revierten contra la propia población nativa las causas de sus males endémicos. Sin abandonar la dialéctica de las urnas, sobre las particularidades de la transición en Galicia Cebrián comenzaba su colaboración en el segundo informe FOESSA con estas palabras:

«Aunque la Constitución española de 1978 reconoce a Galicia como una de las nacionalidades a las que alude en su artículo 2, su proceso de desarrollo autonómico ha sido peculiar, extraño y muy diferente del seguido por las otras dos nacionalidades históricas: Cataluña y Euskadi. Los juicios efectuados sobre el mismo revelan por lo general un desconocimiento total de lo que es y comporta la realidad gallega»⁵⁷⁵.

⁵⁷³ *Ibíd.*, p. 54.

⁵⁷⁴ BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *A autonomía de Galicia ...*, p. 95.

⁵⁷⁵ CEBRIÁN FRANCO, Juan José: “Religión, Iglesia y Nacionalidad en Galicia”. En: *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, p. 691.

Cebrián se preguntaba en tono cáustico:

«¿Cómo se explica [que] el referéndum para la aprobación del Estatuto [de Galicia] haya alcanzado cotas de abstención lindando el 80 % del electorado?», y quedando los partidos nacionalistas gallegos en posición meramente testimonial»⁵⁷⁶.

Se refería al famoso referéndum del 21 de diciembre de 1980, ante cuya desbordante abstención el Secretario General de la Xunta de Galicia, Sanmartín Losada, afirmó sin pestañear que la indiferencia de los votantes gallegos ante las urnas: «... quizá tenga raíces celtas»⁵⁷⁷. Más adelante Cebrián no ahorra epítetos gruesos para la población gallega de esta generación, tales como los referidos a su atraso, “filiación neolítica”⁵⁷⁸, creencias de “clara contextura precristiana”, organización social arcaica en torno a la parroquia y pervivencia del derecho consuetudinario⁵⁷⁹. Elorza ha subrayado la secular debilidad del galleguismo por carecer de suficiente base social:

«... el galleguismo responde desde sus inicios a la contradicción existente entre un hecho diferencial diáfano y la ausencia de fuerzas sociales susceptibles de traducir esa situación en un proyecto político viable»⁵⁸⁰.

Vilariño acusa sin ambages de falta de madurez política al electorado gallego en el nuevo paisaje social de la democracia, insistiendo en que en Galicia:

«... el sistema político estatal-autonómico muestra una complejidad claramente superior a la de la propia sociedad gallega. (...) la actual diferenciación institucional, y en especial la diversidad de partidos, le vienen

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ Citado por CANCIO, Miguel: “Análisis del discurso político en torno a la autonomía de Galicia: de la ideología proclamada a la práctica real”. En: PÉREZ VILARIÑO, José (ed.): *Comportamiento electoral ...*, p. 291.

⁵⁷⁸ En 1981 Galicia aún contaba con el mayor porcentaje de población ocupada en el sector agrícola de toda España: un 42’28 % (*Panorámica Social de España ...*, p. 252-253).

⁵⁷⁹ CEBRIÁN FRANCO, Juan José: “Religión, Iglesia y Nacionalidad en Galicia” ..., p. 694.

⁵⁸⁰ ELORZA, Antonio: “El 98 y la crisis del estado-nación”. En: GUEREÑA, Jean-Louis; MORALES MUÑOZ, Manuel (eds.): *Los nacionalismos en la España contemporánea: ideologías, movimientos y símbolos*. Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación, 2006, p. 48.

un poco grandes a Galicia. (...) en el ámbito político, la aparición de determinados órganos se anticipó las necesidades»⁵⁸¹.

En 1979 las cifras iban a ser similares a las de 1977, pero con una tendencia al alza de las principales coaliciones galleguistas:

TABLA I-24. RESULTADOS ELECTORALES EN GALICIA DEL BLOQUE NACIONAL POPULAR GALEGO Y UNIDADE GALEGA. ELECCIONES LEGISLATIVAS DEL 1 DE MARZO DE 1979, EN LAS PRINCIPALES CIUDADES Y FUERA DE ELLAS. CIFRAS PORCENTUALES⁵⁸²

	BNPG	UG
Coruña (capital)	5'21	8'85
El Ferrol	3'69	8'68
Santiago	6'99	8'83
Resto de la provincia de La Coruña	5'32	4'71
Pontevedra (capital)	5'81	10'10
Vigo	6'73	9'16
Resto de la provincia de Pontevedra	5'84	5'49
Lugo (capital)	5'24	2'64
Resto de la provincia de Lugo	7'81	1'72
Orense (capital)	5'48	3'28
Resto de la provincia de Orense	5'01	1'78

Las elecciones municipales del 1 de marzo de 1979 vieron, efectivamente, el incremento del voto para los partidos galleguistas, que aumentaron su representación respecto de las generales del 15 de junio de 1977, pero hay que tener presentes tres factores que no se suelen comentar. El primero es que entró en vigor la rebaja de la mayoría de edad de los 21 a los 18 años⁵⁸³, que permitió a un importante contingente de

⁵⁸¹ PÉREZ VILARIÑO, José: “Las primeras elecciones al parlamento gallego” ..., p. 57.

⁵⁸² Elaboración propia. Fuente: *Informe sociológico sobre el cambio político en España* ..., p. 567. Un cuadro resumido de los resultados electorales de los partidos galleguistas en las distintas consultas en las urnas entre 1977 y 1996 puede verse en BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *El nacionalismo gallego*. Madrid, Arco Libros, 1997, p. 73.

⁵⁸³ El 10 de noviembre de 1978.

jóvenes participar en las elecciones, y teniendo en cuenta que el voto conservador en Galicia era mayoritariamente de la población de más edad, cabe suponer que este nuevo grupo demográfico probablemente respaldó algo más a otras opciones. En segundo lugar hay que valorar que la abstención en 1979 se elevó al 50%, convirtiéndose en una cifra alarmante. Es probable que el electorado que optó por el silencio procediera, en todo caso, no de un partido radical de izquierda, cuyos miembros y simpatizantes no pueden dejar escapar un solo voto. Por último, un detalle importante es que en las elecciones municipales en Galicia se vota a la persona, no al partido. De ahí que la pertenencia a uno u otro color político pase en estas consultas a segundo plano, prevaleciendo la personalidad del candidato. Esto pudo favorecer en alguna medida a los partidos de izquierda cuyos representantes tuviesen una imagen positiva en sus respectivos municipios. En última instancia el crecimiento del electorado de izquierda es un hecho constatable en 1979, aunque moderado y con matices, porque como bien se pudo comprobar en las siguientes elecciones y a lo largo de más de dos décadas, la derecha de Manuel Fraga iba a triunfar mayoritariamente en toda Galicia, por lo que esta clase de pequeñas victorias de la izquierda, como la de 1979, tienen el peligro de convertirse en un espejismo. A destacar en todo caso lo discutible del tópico según el cual el sector rural era más conservador que la media gallega, como se puede observar en la tabla de las elecciones legislativas de 1979, en las que el BNPG obtenía resultados parejos en las ciudades y fuera de ellas, si bien en el caso de UG (Unión Galega) es evidente que su electorado era desproporcionadamente urbano, y es que en Galicia buena parte de la clase media de los núcleos de población grandes mantenía unas convicciones e intereses en el polo opuesto de cualquier partidismo pro-galleguista con miras a una posible segregación, siendo en cambio mayoritariamente partidaria de mantener la plena integración en el resto del conjunto español y desconfiando profundamente del importante cambio que estaba teniendo lugar, como de hecho manifestaron las urnas ⁵⁸⁴.

He aquí las cifras comparativas del cuadro de la estructura regional del electorado español en las elecciones generales de 1979 (Tabla I-25). En el País Vasco los votos

⁵⁸⁴ Del escaso volumen y solidez que muestra el galleguismo durante la transición se suele culpar, en síntesis, a males seculares y endémicos como la falta de una burguesía autóctona consistente, el escaso vigor sociopolítico de los grupos implicados en la causa, la ignorancia, arcaísmo y conservadurismo del grueso rural de la población, la falta de apoyos exteriores, la postura refractaria a los cambios del todopoderoso estamento eclesiástico, las periódicas crisis internas y la cardinal desunión.

nacionalistas (PNV, EE y HB) sumaron la mitad casi exacta de los emitidos (sin olvidar que la abstención fue de un tercio de los votantes). En Cataluña el porcentaje de votos a favor de CiU, BEAN, ERC y resto de partidos catalanistas ascendió al 22'14 %. Sin embargo en Galicia, en esas mismas elecciones generales, la suma de todos los votos nacionalistas (BNPG y UG) sólo supuso algo más del 11 % de los votos gallegos emitidos, una cifra elocuente por lo inferior, con el añadido de la subsiguiente falta de representación parlamentaria:

TABLA I-25. ESTRUCTURA REGIONAL DEL ELECTORADO ESPAÑOL EN LAS ELECCIONES GENERALES DE 1979 ⁵⁸⁵

	% votantes en el total español	% voto nacionalista intracomunitario	% voto nacionalista en el total español	Escaños obtenidos en el Parlamento	% de abstención
País Vasco	5'77	49'48	2'77	11	33'9
Cataluña	16'55	22'14	3'65	9	32'4
Galicia	7'87	11'07	0'63	(0)	50'26

El propio informe analizaba de este modo los resultados:

«... las regiones que tradicionalmente han tenido aspiraciones autonómicas o que recientemente las han desarrollado representan el 46% del electorado y 44,6% de los votantes, pero (...) los partidos basados en esas aspiraciones han obtenido sólo un 12,4% del voto; (...) por tanto, una gran parte del electorado potencial de los partidos regionales ha preferido partidos de ámbito nacional» ⁵⁸⁶.

En definitiva, el papel jugado por el nacionalismo gallego en las diferentes consultas electorales durante la transición, a pesar de conocer algunos altibajos y momentos de bonanza, iba a constituir en conjunto un fracaso sin paliativos. Entre las posibles causas Cebrián se centra en éstas:

⁵⁸⁵ Elaboración propia. Fuente: *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 511.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, p. 513.

«Las ofertas de “partidarios gallegos” presentadas al pueblo han adolecido de falta de recursos y apoyo social que pudieran permitir darse a conocer en la dispersa y difícil población gallega. Otras se han presentado con unos extremismos y filiaciones ideológicas que el pueblo gallego no acepta, ni aceptará en un futuro previsible»⁵⁸⁷.

Este autor también descubre el acierto de la llamada electoral de AP en 1981:

«Quizás aquí esté el secreto del éxito de Alianza Popular en las elecciones gallegas [elecciones autonómicas de 1981], presentándose bajo el lema de un Fraga “Galego coma ti” y poniendo en la cabeza de lista una personalidad de inequívoca significación gallega que poco tiene que ver con las características del partido que lidera»⁵⁸⁸.

A finales de 1981 un reportero de ANT, Ramón Muñiz, se desplazó al interior para examinar de cerca las condiciones de vida y opiniones de la inmensa masa votante (o no votante) de la Galicia rural, concretamente a las montañas de Lugo y Orense, un vivero del voto conservador. Su relato se puede citar como retrato de la Galicia profunda en plena década de los 80⁵⁸⁹. Hay que tener en cuenta que el 20 de octubre de 1981 tuvieron lugar las elecciones autonómicas gallegas, con el consabido descalabro de la izquierda nacionalista y la no menos alarmante abstención. Esto explica que un medio como ANT se interesase por el electorado rural, clave de estas derrotas, así como el tono de cierta dureza hacia el mismo por parte de Muñiz. Si comparamos este reportaje con el citado más arriba sobre los Ancares en 1978 –perteneciente al mismo medio editorial-⁵⁹⁰, el sustrato social y el medio geográfico descritos son muy similares, pero la orientación periodística es por completo distinta: en 1978 ANT relataba esencialmente la dureza de la vida en la montaña, mientras que tres años más tarde el interés se centra en sondear en tono crítico a la población como grupo votante. Muñiz estableció cinco rasgos básicos de los habitantes del lugar:

⁵⁸⁷ CEBRIÁN FRANCO, Juan José: “Religión, Iglesia y Nacionalidad en Galicia” ..., p. 695.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ MUÑIZ, Ramón: “O comportamento eleitoral do labrego”. En: ANT, n. 166. 27 de noviembre al 3 de diciembre de 1981, p. 10.

⁵⁹⁰ “Os Ancares: a loita pola vida” ..., *op. cit.*, p. 10-11.

- A) Enorme despoblación y envejecimiento
- B) Muy bajo nivel de instrucción, siendo frecuente el analfabetismo
- C) Hábitat en aldeas diseminadas, aunque cada una de ellas presenta un alto nivel de concentración de los caseríos.
- D) Alto índice de endogamia en los matrimonios. Llegan a dominar cinco o seis apellidos por municipio
- E) Economía de autoconsumo

El cronista estimaba que estos rasgos conforman una serie de actitudes “psico-sociológicas” y un “propio pensamiento político” sintetizable en estos 9 puntos:

1. Fuerte dependencia del cacique, falta de capacidad para tomar decisiones propias
2. Gran desconfianza hacia el exterior
3. Pragmatismo a ultranza
4. Fatalismo exacerbado
5. Consideración de la política como algo ajeno. No conocen ni comprenden el funcionamiento de los partidos, democracia, elecciones, ...
6. Conciencia de culpabilidad del gobierno por su situación
7. Sensación de que nada ha cambiado con la democracia. Los que antes mandaban en la comarca siguen mandando ...
8. Valoración del desorden e inseguridad del momento
9. Necesidad de un gobernante duro

Dando por buena esta fuente analítica se comprende que estos votantes potenciales apoyarían mucho antes a Fraga que al BNG o formación similar. Decía Muñiz de la particular idiosincrasia de estas gentes:

«As contradicións neles non se platexan a nivel ideolóxico senón a niveis moi prácticos entre aqueles que lles solucionan os seus problemas e os que non llos resoven, non entrando, en absoluto, na dialéctica esquerdas-dereitas ou nacionalismo-españolismo ...»⁵⁹¹.

Profundizando en los componentes poblacionales, es indudable que la permanencia de un sustrato demográfico rural predominante jugó un papel crucial en la configuración de

⁵⁹¹ MUÑIZ, Ramón: “O comportamento eleitoral do labrego” ..., p. 10.

la naciente vida política gallega; por ejemplo, en los primeros comicios al parlamento gallego el sector rural rebasaba los dos tercios del electorado:

«... o sector urbano abrangue 649.000 electores (*aproximadamente, como tódalas cifras que neste traballo se utilizan*). O sector non urbano, comprensivo do resto dos municipios, abrangue 1.525.200 electores; e o total galego é, obviamente, de 2.147.200 electores. En términos porcentuais o sector urbano comprende o 29,9 % dos electores e o non urbano o 70,1 %»⁵⁹².

Para entender mejor el recelo del campesinado gallego hacia el nacionalismo – fenómeno especialmente localizado en los entornos urbanos-, hay que comprender que en Galicia siempre se ha vivido con rivalidad la tensión entre “el pueblo” y los “señoritos de la ciudad”:

«... hasta el punto que muchos de los escritores que se han ocupado de la realidad social gallega han afirmado que aquí la lucha de clases es más bien entre la ciudad y el campo

Las ciudades en sus estamentos hidalgos, funcionariales, alto clero, intelectuales, comerciantes, etc., adoptaron enseguida valores, lengua, forma de vida, etc., totalmente nuevas, llegando a mirar al campesino como bruto, inculto, ignorante, supersticioso, etc. Esto no hay duda de que esterilizó toda la labor de liderazgo de movimientos nacionalistas procedentes de la burguesía urbana. Todavía agravó esto el hecho de que gran parte de esta burguesía industrial y mercantil no era de procedencia galaica (...)»⁵⁹³.

Este amplio contingente de la población gallega –aislado en la aldea y sumido en la ignorancia y el atraso- es el mismo que iba a dar la espalda igualmente a la canción política y todos sus afanes por catequizar el país, y en similar medida al advenimiento del pop y el rock, como iremos viendo más adelante. Se trata de la Galicia “filistea” y volitivamente contraria a toda novedad, anclada en sus multifragmentados terruños y ajena por completo a la conciencia nacionalista que desde algunos sectores se le exigía.

⁵⁹² VILAS NOGUEIRA, X.: “As primeiras eleccións ó Parlamento Galego: a influencia do factor urbanización”. En: *Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 7-8. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1982, p. 275.

⁵⁹³ *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, p. 705.

Respecto de la música de raíces elaborada desde el *revival*, el grado de aceptación sería variable, cuando los campesinos gallegos tuvieron ocasión de escucharla. La conclusión es, nuevamente, la existencia de una *insalvable fractura cultural* entre las menguadas filas de quienes apostaron por renovar géneros, repertorios e ideologías y el extenso *populus* galaico que las iba a ignorar largamente.

1.7.4 El “no extremismo” gallego y el *Estatuto do aldraxe*

Suele sostenerse que Galicia durante la transición destacó por su “no extremismo”⁵⁹⁴, si bien convendría matizar que no faltó el mismo fanatismo que se detecta a la par en otras comunidades españolas, sólo que en el caso gallego apenas tuvo eco. El primer informe de la Fundación FOESSA ofrece datos relevantes acerca de la situación del nacionalismo periférico en España; aparecen en una macroencuesta sobre actitudes favorables al centralismo, la autonomía, el federalismo y la independencia en diferentes regiones españolas en 1977, 1978 y 1979 (Tabla I-26). A destacar el hecho sorprendente de que en 1979 la posición a favor de la independencia de Madrid era casi el doble que la de Galicia (¡?). También llaman la atención las fuertes oscilaciones de alguna variable, no sólo en las interregionales sino también las intrarregionales, para un período de tiempo tan breve como tres años. Sobresale la amplia franja de españoles partidarios del régimen autonómico. Un detalle asimismo expresivo es que el grupo estadístico del NS/NC es muy elevado en las muestras gallegas⁵⁹⁵, en las que los partidarios del centralismo incluso aumentan su presencia en este período.

El mismo informe comenta que en Galicia, si alguien decía que se sentía “gallego”, lo hacía sin contenido político alguno: «... la prueba es que en Galicia en los que dicen “gallego” suelen tener menos educación y su voto apenas refleja una conciencia

⁵⁹⁴ GARCÍA FERRANDO, Manuel; LÓPEZ-ARANGUREN, Eduardo, y BELTRÁN, Miguel: *La conciencia nacional y regional en la España de las autonomías*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1994, p. 16.

⁵⁹⁵ Tal vez una consecuencia de la proverbial desconfianza galaica y un reflejo más de las causas que conducen a la llamativa abstención votante.

TABLA I-26. ACTITUDES FAVORABLES AL CENTRALISMO, LA AUTONOMÍA, EL FEDERALISMO Y LA INDEPENDENCIA EN DIFERENTES REGIONES Y TOTAL NACIONAL. EN 1977, 1978 Y 1979, CIFRAS PORCENTUALES ⁵⁹⁶

Región	Año	Centralismo	Autonomía	Federalismo	Independencia	NS/NC
País Vasco y Navarra	1977	16	48,5	16	14	5
	1978	18	45	17	15	5
	1979	14	25	22	32	7
Cataluña	1977	23,5	52	17	5	2
	1978	19	44	25	11	2
	1979	22	41	16	15	7
Galicia	1977	35	41	7	3	14
	1978	34	49	10	3	4
	1979	44	40	7	3	6
Madrid	1977	43,5	44	8	2	2,5
	1978	30	54	9	4	3
	1979	34	50	7	5	4
Total España	1977	42	42	9	3	5
	1978	29	49	14	5	3
	1979	33	41	11	7	8

nacional, un sentimiento nacionalista» ⁵⁹⁷. Por otra parte en los años anteriores a la transición política predominaban con fuerza los problemas:

«... derivados del exceso de población y subdesarrollo económico, una agricultura económicamente débil de minifundios de campesinos propietarios, y el impacto de la emigración de los hombres jóvenes. Este subdesarrollo económico, el dominio de una pequeña oligarquía capitalista, y la sensación de distancia del centro administrativo del país, ha llevado a los

⁵⁹⁶ Informe sociológico sobre el cambio político en España ..., p. 514.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 518.

jóvenes intelectuales gallegos a identificarse con las teorías de la dependencia y a interpretar el problema económico, social y lingüístico y la realidad política gallega desde una perspectiva marxista. Su identificación cultural con el pueblo que habla gallego refuerza su resentimiento frente a una burguesía que había adoptado el castellano dejando la lengua vernácula»⁵⁹⁸.

En el polo opuesto del precipitado espectro político que surgió a raíz del ocaso del franquismo y la legalización de los partidos políticos, Beramendi observa dos nuevas corrientes políticas de la izquierda gallega que se imponen a las del galleguismo secular, la segunda de las cuales abanderó la línea más radical del nacionalismo:

«... surgen y se desarrollan rápidamente hasta tornarse hegemónicas dos líneas nuevas: la socialdemocrática –que en los años treinta apenas apuntaba- y la marxista-leninista en variante tercermundista. La primera se inicia en 1963 con la fundación del Partido Socialista Galego (PSG) y la segunda en 1964 con la creación de la Unión do Pobo Galego (UPG). Estas dos tendencias han venido evolucionando hasta hoy en medio de un baile de siglas, pero su suma ha marcado la pauta del devenir del nacionalismo en la segunda mitad del siglo XX»⁵⁹⁹.

De las muchas muestras que se podrían adjuntar, un documento que permite tomar el pulso a las reivindicaciones del galleguismo radical justo antes de la transición es el anverso de un panfleto difundido por el Frente Cultural Galego de cara a la celebración del 17 de mayo de 1974 (Imagen I-2).

Una de los acontecimientos que más atención despierta de la disidencia gallega en tiempos de Franco es la revuelta universitaria iniciada en febrero de 1968 en Santiago. Entre otros autores es descrita con detalle por el miembro de Voces Ceibes Vicente Araguas, quien tomó activa parte en la misma⁶⁰⁰. Méndez insiste al respecto en la

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 565.

⁵⁹⁹ BERAMENDI, Justo: “Las Españas del galleguismo político (1840-2000)”. En: MORALES MOYA, Antonio (coord.): *Nacionalismos e imagen de España*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 82.

⁶⁰⁰ En ARAG, especialmente las páginas 74 y 78.

NO DIA DAS LETRAS CALEGAS

En Galicia hai dúas culturas: a galega i a castelán. A cultura galega é a propia da NACIÓN GALEGA, cun idioma propio: o galego. É unha cultura popular, xa que téñen as súas raíces nas clases populares, pois as outras clases sociais de Galicia adoutaron, por vontade propia ou por imposición, a cultura castelán. A cultura galega é unha resultante histórica; do noso sentir e aítuar, forma de ser, en resúmen dunha comunidade diferenciada: A NACIÓN GALEGA.

A cultura castelán é a cultura allea que nos impón o Estado Español. A cultura galega atópase oprimida polo Estado Español, que trata de reprimila i anulala por medio da súa maquinaria colonialista. No territorio galego coexisten en premanente loita as dúas culturas: a do Pobo Galego e mais a cultura que o Estado Español nos impón, pra anular a nosa diferenciación NACIONAL.

Estas dúas culturas son contraditorias, non sendo posible a armonía entre elas. O Estado Español axuda á cultura castelán, e por eso a fomenta, impulsa e impón xa que: é a que lle convén pra continuar a explotación descarada e colonizadora de Galicia.

Fai todo o posible pra cortarlle o paso á cultura galega, proibindo: conferencias, actos en galego, libros, o ensino en galego (cando a mesma pedagogía nos di que hai que ensinarlle ó rapaz na súa fala). Non se nos ensina a nosa historia, Economía, literatura. Pra nos enganar deixan dar algunhas clases de galego, pro NON O ENSINO. Todo isto o fan porque é a cultura que defende os intereses das clases populares, que descubre as nosas peculiaridades.

singularidad de la “primavera compostelana”, que estima distinta de la parisina y otras universidades españolas:

«O que acontecen na Galiza, foi algo moi peculiar. As súas características diferenciais e propias arrédano, non só do que foi o movemento 22 de Marzo de Nanterre que desembocou no “Maio” francés, senón tamén do que foi o resto do movemento universitario español daquel ano. (...).

Non, o de Santiago, nen foi o Maio francés, nen tivo moito parecido co movemento universitario madrileño. Funcionou doutro xeito. Dun xeito sinxelo, modesto; pero efectivo, eficaz. Aínda que despois de gañar esta

⁶⁰¹ Reproducido por ALVAREZ DOMÍNGUEZ, Bautista: “O nacionalismo galego nos anos da transición”. En: *Terra e Tempo*, n. 12, La Coruña, U.P.G., setembro/diciembre de 1999, p. 21. Insertamos a imaxe do documento para que se pueda apreciar a precariedade dos medios de imprenta que entón se utilizaban en Galicia para estes fines.

batalla, se perdese a guerra, o salto adiante que se deu na Galiza foi abraiante»⁶⁰².

El mismo autor describe con orgullo la huelga y encierro en abril y mayo de 1968 en la Facultad de Filosofía y Letras de la universidad compostelana:

«Mantívose ininterrompidamente até o 17 de Abril, en que se fixo, como proba de boa vontade, unha volta transitoria ás clases por dez días, prazo que deu para a última reivindicación pendente: a anulación das sancións académicas postas ao longo do conflito. Transcorrido o prazo sen resultado, reanudase a folga, que é ratificada por referendun o 2 de Maio. Ese mesmo día, suspéndese a aplicacións das sancións e rematan os léríos.

(...) Os estudantes coidaron en todo momento da opinión pública, inclinándoa ao seu favor. Solidarizándose activamente universidades como Madrid, Salamanca, Valladolid, Oviedo, as facultades de Bilbao, La Laguna ... as Escolas Técnicas e de Comercio galegas, país de estudantes, os Coléxios de Avogados de Pontevedra e Santiago, grupos de cregos intelectuais e artistas de toda a Galiza.

Tívoise a solidariedade obreira das CC.OO. e doutros núcleos. Mobilizouse a emigración galega nas Américas.

Nunca tal se viu na nosa terra. E a su importancia pouco ten no movemento estudantil, do que o 68 galego foi o final dun proceso sen empezar outro na su liña. Foi un espertar colectivo da Galiza no longo sono do franquismo»⁶⁰³.

Aunque la agitación estudiantil de 1968 tuvo más importancia testimonial que material, hay que esperar a las dramáticas huelgas de los astilleros ferrolanos y vigueses en 1972 para encontrar un levantamiento de alcance equiparable.

Años más tarde, el 4 de diciembre de 1977 tuvo lugar una gran manifestación gallega en demanda de autonomía y de un Estatuto digno. Según LVG fue la mayor de la historia de Galicia hasta entonces, con 100.000 personas en Coruña y 300.000 en Vigo,

⁶⁰² MÉNDEZ DOMENECH, Xosé María: “O 68 galego, o Maio francés e o movemento universitario español”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 5 [monográfico: Galiza 1953-1975]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988, p. 38-39.

⁶⁰³ *Ibíd.*, p. 42.

una “gigantesca manifestación popular” según los titulares ⁶⁰⁴. Exactamente dos años después, el 4 de diciembre de 1979, se celebraron en las principales capitales gallegas multitudinarias manifestaciones contra el *Estatuto do Aldraxo* ⁶⁰⁵. La elaboración del Estatuto fue uno de los asuntos más controvertidos del proceso autonómico gallego; existe un razonable consenso en torno a la manipulación de su primer texto con miras a una reducción de aspiraciones por parte de las restantes futuras comunidades autónomas:

«El triunfo sin paliativos de UCD en las elecciones de junio de 1977 dejaba en manos de esta formación la responsabilidad de conducir el proceso autonómico. Aunque algunos de sus dirigentes provinciales ya habían dado con anterioridad claras muestras de su autonomismo, la cúpula madrileña no mostraba el mismo entusiasmo. El 25 de julio, bajo la presidencia del senador de designación real Antonio Rosón Pérez, se constituyó en Santiago la Asamblea de Parlamentarios de Galicia, encargada de elaborar un proyecto de régimen preautonómico que fue aprobado por unanimidad de todos los grupos representados. La rapidez con la que se resolvían los casos catalán y vasco contrastaba poderosamente con la táctica dilatoria adoptada por el Gobierno en relación a Galicia, cuyos representantes percibieron muy pronto el intento de darle un tratamiento de segundo orden, quizás con la intención de moderar las expectativas de otros territorios. El 4 de diciembre, más de medio millón de ciudadanos salían a las calles convocados por las principales fuerzas políticas -excepto la UPG- en demanda de un Estatuto» ⁶⁰⁶.

Villares juzga a la UCD como responsable unilateral de los conflictos que se originan en torno al controvertido “estatuto da aldraxe”:

⁶⁰⁴ Datos de 6 de diciembre de 1977, p. 30.

⁶⁰⁵ “Estatuto del ultraje”, para protestar contra el recorte de las aspiraciones autonomistas que pretendió aplicar a Galicia el gobierno de Adolfo Suárez. La divergencia fundamental, el “aldraxe”, se hallaba en el artículo 37.4 y en la famosa Disposición Transitoria Tercera, apartado 2. Las competencias que podía asumir Galicia dejaban de ser exclusivas, y quedaban a merced de lo que determinasen las leyes orgánicas del Estado. Es decir, que el gobierno central podía ceder o no ceder, aceptar o lo contrario y tutelar y modificar las decisiones que se tomaran en el parlamento gallego. Por otra parte el calificativo de “Aldraxe” recuerda al “síndrome del agravio” que planteaba Beramendi para imposiciones de esta índole en Galicia [BERAMENDI, Justo: “Las Españas del galleguismo político (1840-2000)”. En: MORALES MOYA, Antonio (coord.): *Nacionalismos e imagen de España*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 65-66].

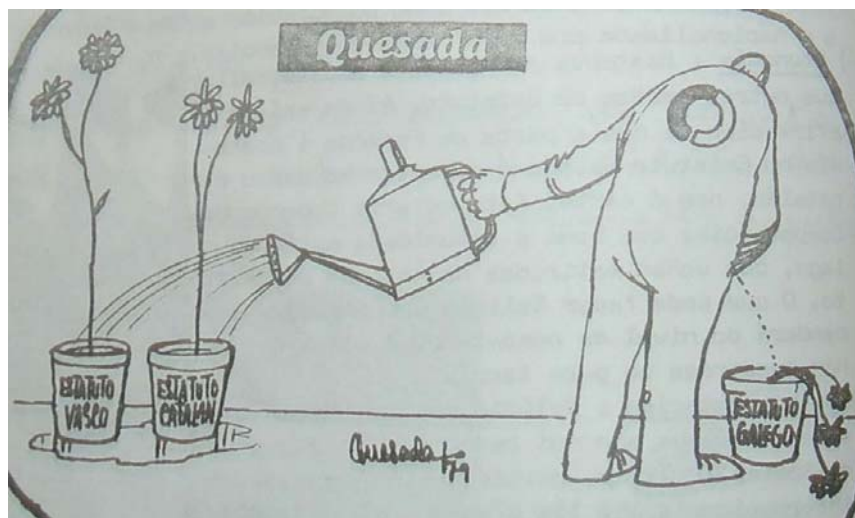
⁶⁰⁶ JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: “La transición política ...”, p. 361.

«O caso de Galicia quixo ser utilizado como banco de probas e, finalmente, foi a pedra onde encallou o propio partido centrista [UCD], que sufriu en Galicia as máis fortes disensións internas e, finalmente, a súa primeira grande derrota electoral»⁶⁰⁷.

Beramendi sintetiza con claridad la maniobra de UCD:

«[En abril de 1979] o novo goberno da UCD, nado das recentes eleccións, xa tiña claro o que quería: dividir os territorios en dúas clases ben diferenciadas. Por un lado, Cataluña e Euskadi, con auténtica autonomía. Polo outro, os demais, cunha autonomía moi recortada. E Galicia era fundamental para que ese designio saíse adiante, porque se o aceptaba sendo “nacionalidade histórica”, as demais comunidades, que non tiñan tal status, probablemente aceptarían tamén»⁶⁰⁸.

IMAGEN I-3. VIÑETA DEL DIBUJANTE QUESADA SOBRE EL *ESTATUTO DO ALDRAXE*⁶⁰⁹



El eco de las protestas recorrió toda Galicia, que entonces se unió como rara vez lo había hecho en su historia. La indignación era absoluta y su resonancia iba a concretarse

⁶⁰⁷ VILLARES PAZ, Ramón: *Historia de Galicia* ..., p. 444.

⁶⁰⁸ BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *A autonomía de Galicia* ..., p. 99.

⁶⁰⁹ En: *Faro de Vigo*, 22 de noviembre de 1979. Tal vez Quesada recordó la cáustica sentencia de Castelao: “Mexan por nós e hay que decir que chove” (citado por PENA, M^a del Carmen: “El arte”. En: *Los gallegos*. Madrid, Istmo, 1984 [1^a ed. en 1976], p. 399).

en muy distintos lenguajes, incluyendo el del humor (Imagen I-3). Para el mismo 22 de noviembre García Sabell, quien acababa de ser nombrado presidente de la Real Academia Galega, redactó un breve y encendido artículo en *El Ideal Gallego* titulado “Galicia” que terminaba con estas durísimas acusaciones dirigidas al gobierno de Suárez:

«Es tiempo de decir: No es que no nos entendéis. Es que no queréis entendernos. Es tiempo de decir: no es que seamos un problema y una realidad. Es que mentís. Mentís como tramposos. Mentís como canallas»⁶¹⁰.

Este escrito en la portada del diario en la mañana del 22 de noviembre fue la chispa que inflamó definitivamente el orgullo gallego y que hizo de las manifestaciones contra el Estatuto el 4 de diciembre de 1979 una serie de actos llenos de unidad y fuerza⁶¹¹. Fruto de la conciencia de injusticia histórica que se estaba cometiendo contra Galicia a través del polémico estatuto y de la desconfianza que generaban unos partidos políticos de ámbito estatal en su mayor parte, en marzo de 1980 un grupo de 67 galleguistas históricos funda en Santiago el colectivo apartidista Realidade Galega. Entre los integrantes se hallaban García Sabell, Carballo Calero, Ánxel Fole, Rafael Dieste, Paz Andrade y Ramón Piñeiro. Es decir, la flor y nata del clan gallego. En su declaración de principios, leída ante los medios por García Sabell, se sostenía que la autonomía era un medio, no un fin en sí misma, y que debía conducir a niveles más profundos de galleguidad⁶¹². La opinión pública, movilizada por los medios de comunicación acusó al gobierno preautonómico de servilismo, consiguiendo paralizar su tramitación durante nueve meses y bloquear la estrategia de Madrid. El Pacto del Hostal, celebrado en Santiago de Compostela para reformar el proyecto de Estatuto de la UCD tuvo lugar el 27 de septiembre de 1980, y quizá constituyó el único momento estelar de la política gallega en la transición. Finalmente se celebró el referéndum para la aprobación del

⁶¹⁰ GARCÍA SABELL, Domingo: “Galicia”. En: *El Ideal Gallego*, 22 de noviembre de 1979, p. 1.

⁶¹¹ Las imágenes de la época son un claro testimonio de la unión y esperanza que suscitó la protesta del 4 de diciembre de 1979. En la que concentró a un mayor número de representantes institucionales –que fue la celebrada en Santiago de Compostela- se ve a los líderes políticos –encabezados por García Sabell, junto con los diputados y senadores gallegos de UCD, PSOE y otras fuerzas- avanzar cogidos de la mano seguidos de una importante masa de manifestantes. Las declaraciones entonces efectuadas a las cámaras de televisión traslucen una visible emoción (*Galicia na Transición* [documental televisivo por entregas], vol. 8. Vigo, Faro de Vigo, 2006 [producción de RTVE en 2001]).

⁶¹² En: LVG, 7 de marzo de 1980, p. 38.

Estatuto de Galicia: el 21 de diciembre de 1980, y se aprobó el definitivo estatuto de Galicia mediante la ley orgánica 1/1981, de 6 de abril. El texto era bastante generoso en cesión de competencias y grado de autonomía, aunque con la salvedad principal de acatamiento de la Constitución. Quedaba así dispuesta la normativa legal vigente para el futuro de Galicia como comunidad autónoma histórica, dentro de los márgenes establecidos por la constitución española de 1978 ⁶¹³.

Con todos estos altibajos y tensiones, el proceso de consolidación de la autonomía de Galicia prosiguió en sus fases fundamentales. El 19 de diciembre de 1981 se celebró la sesión constituyente del primer parlamento gallego de la era de plena autonomía. En la crónica de Eiré sobresale el tono de frustración por la escasez o pobreza de los logros.

«A sesión constituínte do parlamento de Galiza na mañanciña fría do 19 de decembro de 1981 tivo “a maior solemnidade e relevancia posíbel”. Isto era, polo menos, o que manifestaban aquel día a maioría dos líderes políticos a preguntas d’*A Nosa Terra*.

Pero o certo é que a circunstancias mandaban e todas eran negativas, comezando polo “marco incomparábel do Pazo de Xelmirez”. Un pazo que representa o símbolo do poder feudal e terreal da Igrexa Católica, cunha xerarquía eclesiástica que non quixo deixar pasar a ocasión para reafirmalo no tempo presente e na historia. (...)

Os medios de comunicación mostraron tamén un forte desinterese por este Proceso» ⁶¹⁴.

Uno de los momentos más destacados de la sesión tuvo lugar a la salida del palacio, cuando de forma espontánea, al parecer, un grupo de ciudadanos comenzó a entonar el himno gallego:

«Cando aquel 19 de decembro de 1981 rematou o acto de constitución do parlamento todo o mundo se quedou calado, aínda máis frío do que estaba, malia as estufas Superser.

⁶¹³ Los artículos 1.3, 4.1 y 9. 2, entre otros, regulaban con firmeza la prioridad del marco fijado por la Constitución.

⁶¹⁴ EIRÉ, Alfonso: “Cando a Igrexa Católica tiña a chave da autonomía”. En: *Cadernos A Nosa Terra*, n. 1250. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 29 de diciembre de 2006 - 11 de enero de 2007, p. 2.

Os maceiros do concello de Santiago non sabían que facer. Daquelas escóitase unha voz desde o público “Que din os rumorosos...” Francisco Rodríguez comeza a cantar o himno que, daquelas, non era aínda oficial, nin era coñecido pola gran maioría dos presentes (agora tampouco). Uns abrían a boca. Outros nin sequera disimulaban. Cando chegaron a “nación de Breogán” aumentaron as voces coa incorporación dun novo e tronante coro.

Nese intre, no Obradoiro a banda municipal de Compostela comeza a súa interpretación do himno. Balbordo no interior. Seguían cantando o himno nunhas estrofas que a algúns non gustaban. Fraga revólvese incómodo. O xornalista Augusto Assía, no asento reservado aos senadores, levántase a ollar os que cantaban para anematizalos nas súas crónicas.

Porque o himno galego, desde aquel día inaugural, foi unha fonte de conflitos no parlamento»⁶¹⁵.

En relación a la frialdad con que Galicia acogió su recién estrenado régimen, el historiador Ramón Villares sostiene que la autonomía gallega nació “huérfana de calor popular”:

«O primeiro dato relevante é que a autonomía galega naceu en 1980 orfa de calor popular e, por tanto, privada da necesaria conciencia nacional ou, cando menos, autonomista. O plebiscito de aprobación do actual Estatuto de Autonomía tivo uns resultados ben coñecidos, de apoio maioritario, pero cunha avultada abstención do electorado (superior ao setenta por cento).

(...). O sentir popular, que apenas interiorizara un sentimento autonomista, fixo explícito un problema de moitá máis fondura, que ten que ver coa distancia existente entre a identidade antropolóxica da poboación galega (a identidade *como país*) e a súa conciencia política de carácter nacional (a identidade *como nación* política). (...) chegou á Transición sen un referente organizativo de tradición histórica e con arraizamento social, tanto por ter desaparecido o propio PG, como por non dispoñer de ningunha outra forza política que o puidese substituir»⁶¹⁶.

⁶¹⁵ EIRÉ, Alfonso: “Rudo encono contra o himno”. En: *Cadernos A Nosa Terra*, n. 1250 ..., p. 5.

⁶¹⁶ VILLARES PAZ, Ramón: “A xénese dunha anomalía”. En: *Grial*, n. 166 [monográfico: 25 anos despóis. O difícil nacemento da autonomía]. Vigo, Galaxia, abril - junio de 2005, p. 15-16.

Villares también destaca la ausencia de pactos relevantes del nacionalismo gallego con otras fuerzas políticas españolas y habla del “fracaso da transición en Galicia” o su “anomalía” (eufemismo que se aplicó ocasionalmente) ⁶¹⁷. Esta frustración en el paso a la democracia iba a dejarse sentir en muchas facetas. Al militante galleguista le quedó la sensación de absoluto abandono, al campesino de no saber muy bien qué sucedía, y al burgués de pensar que Galicia seguía anclada en la Edad Media.

Con la consecución de la plena autonomía en 1981 se pudieron leer algunas prontas valoraciones de interés. Por ejemplo, el propio presidente Fernández Albor dejaba clara la moderación que iba a regir su política -y la del largo reinado de los populares- respecto de posibles aspiraciones segregacionistas. Para ello citaba el artículo primero del Estatuto de Galicia, que establece la obligación de: «... la defensa de la identidad de Galicia y de sus intereses ...». Pero esos intereses, aclaraba Albor, «... no son sólo los que pertenezcan a la comunidad autónoma, sino también a los generales del Estado, cuya cooperación debemos recabar» ⁶¹⁸. Con un discurso distinto García Sabell, héroe local tras su enérgica defensa del estatuto gallego y delegado general del gobierno en Galicia en 1981, se expresaba reflejando su condición de buen literato: “Galicia es, en suma, una grande y vieja memoria, un grande y viejo recuerdo”. García Sabell hablaba de “realizar las nacionalidades históricas, (...), alzar su personalidad”, y concluía afirmando que Galicia debe «... izarse de una parte sustancial de España (...) izarse de la propia España» ⁶¹⁹. Dentro de esta línea revisionista hubo sectores hipercríticos; por ejemplo, en las filas de la galleguidad el rechazo visceral hacia la figura de Franco y lo que representaba iba a pervivir inalterado hasta hoy. Es indudable que Franco se convirtió –seguramente por derecho propio- en el heredero del “Otro” sociológico que somete históricamente a Galicia contra su voluntad y derechos, el último eslabón de la cadena del imperialismo hispano-castizo-madrileño. Así calificaba una editorial de ANT en 1995 a los autores del alzamiento del 18 de julio de 1936:

⁶¹⁷ *Ibíd.*, p. 26.

⁶¹⁸ FERNÁNDEZ ALBOR, Gerardo: “Galicia, 1981”. En: *Anuario El País. 1982 ...*, p. 57.

⁶¹⁹ GARCÍA SABELL, Domingo: “La semilla de la esperanza”. En: *Anuario El País. 1982 ...*, p. 57.

«Sátrapas africanistas formados nunha falsa épica chea de derrotas e fracasos militares contínuos. Aos seus crimes colonialistas quixeron sumar a destrución a lume e ferro do seu propio país tecendo primeiro unha cruel guerra civil e de seguido unha interminábel tea de araña de represión e terror»⁶²⁰.

En algunos casos la radicalidad de algunas posturas, unida a la coyuntura del momento y al ejemplo de ciertas organizaciones terroristas llevó a la violencia.

1.7.5 El terrorismo en Galicia

Galicia padeció comparativamente menos que otras áreas peninsulares el azote terrorista, pero también allí se derramó sangre por cuestiones ideológicas en el margen de los límites cronológicos que estamos empleando. El 29 de agosto de 1978 el guardia civil Manuel Vázquez moría a consecuencia de un disparo en la sien izquierda, en la plaza de Abastos de Santiago y el 20 de noviembre de 1980 era asesinado el guardia civil Ricardo López Castiñeira en Coruña, por un comando del GRAPO. En el haber de las muertes por acción policial en este espacio fratricida destaca la del activista de izquierda Xosé Ramón Reboiras Noia (Moncho Reboiras) en 1975, quien se erigió en mártir del nacionalismo radical gallego desde aquel instante⁶²¹.

La relación entre ETA y grupos extremistas gallegos posee raíces que se remontan a los años 60, a través de diversos contactos y negociaciones, pero no se materializa hasta la formación del MCG (Movimiento Comunista de Galicia). En 1966 hubo una escisión en el seno de ETA, naciendo en 1969 el Movimiento Comunista Vasco. En 1971 se acordó extender el movimiento por todo el Estado, y fue rebautizado como MCE (Movimiento Comunista de España). Fue en enero de 1976 cuando se constituyó en

⁶²⁰ “As Horas Secuestradas” [Editorial]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 18 [monográfico: As Horas Secuestradas. Vida Cotiá no Franquismo]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, agosto de 1995, p. 3. En este monográfico se aportan bastantes datos de interés sobre Galicia en tiempos de Franco, si bien con una orientación ideológica única.

⁶²¹ *Galicia en Loita* en su número 9 (agosto-septiembre de 1975) dedicó unos encendidos textos a la condena de la muerte y alabanza de Moncho Reboiras (*Galicia en Loita. Voceiro da Organización Galega do Movemento Comunista de España*. Santiago de Compostela).

Galicia el MCG ⁶²². UPG fue la organización gallega más proclive al contacto con grupos terroristas:

«La UPG, en congruencia con la estrategia de liberación nacional anticolonialista y antiimperialista, estableció contactos con otras fuerzas análogas que se concretarían en la firma de la “Carta de Brest” con el *Sinn Fein* y la *Unión Democrática Bretona*; posteriormente se sumarían a la misma diversas fuerzas vascas, catalanas, sardas, galesas y occitanas. A pesar de no existir unanimidad interna al respecto, la formación nacionalista contacta con ETA-pm y diversos grupos de la extrema izquierda portuguesa como LUAR y el PRP para la creación de un brazo armado ⁶²³. Sin embargo, el intento se verá frustrado como consecuencia de la caída de varios activistas (X. M. Brañas, X. M. López, M^a Luisa Vázquez Barquero ...), la muerte de Moncho Reboiras en una redada policial en agosto de 1975 y el desmantelamiento de la mínima logística que había logrado organizar. La mayoría opta entonces por acatar el marco reformista abierto tras la muerte de Franco, sin por ello renunciar a sus objetivos revolucionarios ni a la organización leninista del partido» ⁶²⁴.

Sin embargo el terrorismo gallego resultó afortunadamente minúsculo comparado con el vasco, aunque existió y llevó a cabo varios atentados, como se ha descrito. En 1986 se crearía el Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive (EGPGC), una organización terrorista cuyo objetivo era la independencia de Galicia y la transformación de ésta en un Estado socialista al estilo del soviético. Estuvo formado en un principio por militantes de la organización Galiza Ceive-OLN y algún miembro de la Unión do Povo Galego. Llevó a cabo unos noventa atentados, el último de los cuales tuvo lugar el 13 de septiembre de 1991. En 1989 militantes del EGPGC asesinaron a un guardia civil en el municipio coruñés de Irijoa. Uno de sus atentados más conocidos fue el dirigido contra el chalet de Manuel Fraga en Perbes (Coruña). Entre 1989 y 1990 la organización fue prácticamente desarticulada por la policía y la Guardia Civil, desapareciendo totalmente en 1993. En resumen la impresión que produce el terrorismo gallego es que se trató de

⁶²² BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón: “A política galega desde a transición” ..., p. 404.

⁶²³ Momento decisivo para la convergencia del nacionalismo radical gallego con grupos armados partidarios de la acción violenta.

⁶²⁴ JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: “La transición política ...”, p. 355.

una serie de exiguos movimientos imitadores del vasco pero sin sus medios, base ni respaldo social. De ahí que resultara anulado por completo en pocos años sin mostrar síntomas de recuperación en ningún momento.

A la vista de estos hechos cabe preguntarse qué relación hubo entre el extremismo político y la canción protesta de los mismos años en Galicia. Es evidente que ambos movimientos compartían la lucha contra el enemigo común, la doctrina socialista, una decidida postura en pro de la ruptura -no de la reforma- y una concepción de la “cultura” como propiedad autóctona, privada y diferencial del pueblo gallego. En el caso de Vicente Araguas, conocido miembro de Voces Ceibes y activista del *mayo compostelano*, la simpatía hacia ETA se confiesa abiertamente en relación a lo que fueron los inicios de la organización vasca:

«Parte da historia de ETA, a mais romántica, correu parella á da nosa xeración. Común tiñamos a loita, coma no poema de Celso Emilio; e, xa que logo, aplaudíamos a estalla os avances etarras. Con eles caíamos nos tiroteos de Bilbao ou de San Sebastián, fuxíamos Pirineos arriba e, naturalmente, eramos xulgados en Burgos pola “execución” de Melitón Manzanos»⁶²⁵.

Araguas añade más tarde la oportuna rectificación, que resultó de la trayectoria posterior del grupo vasco:

«ETA estaba pola liberdade de todos. Ou iso criamos entón. Logo non. (...). Para ETA, na “democracia burguesa” (...) todos eramos os seus inimigos»⁶²⁶.

Las canciones que aluden a la violencia como única alternativa viable para luchar contra la opresión constituyen un grupo relativamente limitado de este particular repertorio de lucha -tanto por posible convicción personal del poeta/músico como por razones de censura- pero existen. A veces la violencia se inviste de ambigüedad metafórica pero expresiva, como en “L’Estaca”, de Llach, o en “O Can”, de Benedicto. En otras ocasiones es más explícita, como en algunas canciones e himnos de la guerra civil y anteriores (véase “A las barricadas” o “Soy el novio de la muerte”), si bien

⁶²⁵ ARAG, p. 161.

⁶²⁶ *Ibidem*.

durante la transición se acuñaron nuevas fórmulas que compartían el mensaje central. Pero en las amplias filas del progresismo y la lucha por los derechos civiles nunca faltaron los defensores del pacifismo y la no-violencia auspiciada por los hermosos y vitales mensajes de Gandhi y Luther King, frente a las posturas beligerantes de Ernesto Guevara o Malcom X. El movimiento contracultural de los años 60 y 70 se decantó preferentemente por la primera actitud, sobre todo en América del Norte, porque en España, en particular, la urgencia del cambio y la presión histórica sellaron unas pautas etológicas distintas.

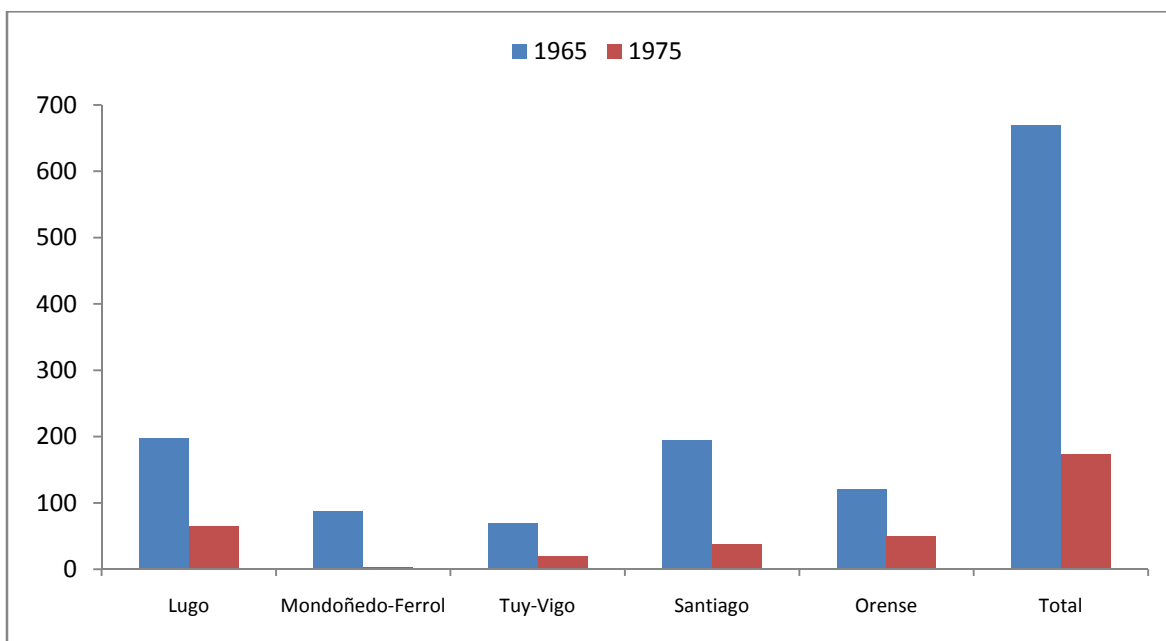
1.7.6 El papel de la Iglesia gallega

Otro de los grandes factores a tener en cuenta para comprender esta época es el de la religión y su influencia desde las instancias oficiales. En Galicia encontramos unos índices de confluencia con las diferentes variables de la secularización nacional bastante elevados. Sin embargo y una vez más es necesario separar los distintos estratos sociológicos de la población gallega, siendo muy distinta la actitud -ante toda esta avalancha de novedades y transgresiones del viejo orden católico- del campesinado en conjunto de la que iba a germinar en las ciudades y grupos más proclives al cambio de ritmo vital. Esta escisión iba a ensanchar aún más el abismo entre unos y otros, y las culturas musicales de cada sector tomarían rumbos consecuentes.

Fernández Santander y Rodríguez aportan cifras del número de seminaristas en Galicia antes de la transición. Tras la época de oro de las vocaciones –los años 40- a la altura de los 70 los seminarios se estaban quedando vacíos:

TABLA Y GRÁFICO I-27. NÚMERO DE SEMINARISTAS EN GALICIA, 1965-1975. CIFRAS ABSOLUTAS ⁶²⁷

Seminario/Año	1965	1975
Lugo	197	65
Mondoñedo-Ferrol	87	3
Tuy-Vigo	70	20
Santiago	195	37
Orense	120	49
Total	669	174



En los siguientes años y dentro del ámbito eclesiástico reglado se produjo un acusado descenso de clérigos en la cinco diócesis gallegas entre 1974 y 1987, sumando casi un 20 % de promedio:

⁶²⁷ Elaboración propia. Fuente: FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos; RODRÍGUEZ, Carlos Luis: *Franquismo y transición política en Galicia ...*, p. 193.

TABLA I-28. CLERO DE LAS CINCO DIÓCESIS GALLEGAS. 1974-1987. CIFRAS ABSOLUTAS ⁶²⁸

Diócesis/Año	1974	1987
Santiago	1063	819
Lugo	700	542
Mondoñedo	368	300 (?)
Orense	551	498
Tuy-Vigo	306	256
TOTAL	2988	2410

En cuanto a la juventud, parece claro que en este grupo de edad se acentuaban antes que lo contrario estas tendencias. El informe sociológico *Juventud de Coia* señalaba en 1977 que para los jóvenes de Coia (Vigo) la fe religiosa ocupaba el último lugar de la lista de valores vitales, con sólo un 2 % de respuesta afirmativa de los encuestados ⁶²⁹. Así pues mostraba síntomas de debilidad la enorme influencia ejercida secularmente por la Iglesia en Galicia. Sin embargo Cebrián Franco subraya en estos años la aún poderosa autoridad de esta institución en el conjunto gallego y más aún en el medio rural ⁶³⁰, donde según el parecer mayoritario habría desplegado toda su energía contra la instauración de la democracia y las libertades, contra la izquierda y el galleguismo ⁶³¹. Es reseñable como tentativa el Concilio Pastoral de Galicia (1975), un ensayo de galvanizar al clero gallego aplicando las enseñanzas del Concilio Vaticano II, pero no tuvo éxito. Julián Barrios, arzobispo de Santiago de Compostela, valoraba así la importancia de este encuentro gallego:

«Na liña do Concilio Vaticano II, e querendo aplica-las súas orientacións á realidade galega, o Concilio Pastoral da Igrexa en Galicia aprobaba que “tódolos cristiáns, Bispos, Curas e Leigos, segundo a súa específica misión,

⁶²⁸ Elaboración propia. Fuente: CARBALLO, Francisco: “Igrexa. un perfil preocupante”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: Decenario. 1977-1988] ..., p. 205. Obsérvese que las dos fuentes contemplan grupos eclesiásticos distintos (seminaristas y clero), de ahí la disparidad de sus cifras.

⁶²⁹ *Juventud de Coia. Estudio sociológico*. Vigo, Cáritas, Departamento de Sociología, 1977, p. 253.

⁶³⁰ «... el protagonismo de la estructura eclesiástica es decisivo en la formación de las comunidades básicas de la Galicia rural» (CEBRIÁN FRANCO, Juan José: “Religión, Iglesia y Nacionalidad en Galicia”..., p. 695).

⁶³¹ *Ibid.*, p. 689-717.

participaran na promoción da lingua galega, por tratarse don valor humano asociado coa liberación, e, conseguintemente, coa evanxelización”. Ademais chegaba a concretar: “Celébrese nas igrexas das cidades polo menos unha Misa en galego cada día festivo”. E engadía: “Naquelas bisbarras nas que o galego é a única lingua, teñen que se chegar a facer en galego tódalas celebracións”»⁶³².

Un dato anecdótico pero que reflicta a nova postura de la prensa ante el papel de la Iglesia gallega es el momento en que el *Faro de Vigo* dirigió una fuerte reprimenda al arzobispo de Santiago acusándole de injuria a la tierra gallega porque con ocasión de la liturgia celebrada en el aeropuerto de Labacolla a raíz de la visita del Papa Juan Pablo II a Galicia no se oyera ni una sola palabra en gallego. El acontecimiento tuvo lugar el 9 de noviembre de 1982, con presencia de los reyes de España.

En resumen, respecto del papel jugado por el estamento eclesiástico a lo largo del franquismo, hay consenso en torno al hecho de situar a la Iglesia como gran brazo espiritual del régimen (en plena connivencia entre ambos), lo que devino un lastre importante para el catolicismo a partir del inicio de la transición. El galleguismo, dominado por corrientes marxistas, tuvo que enfrentarse a una incómoda elección: o bien conciliar marxismo y cristianismo –lo que suponía digerir un rasgo distintivo en el plano simbólico del mensaje doctrinal de la dictadura, aunque muchos de sus militantes estaban impregnados de creencias cristianas y una parte de la Iglesia se mostraba muy favorable al cambio político- o bien adoptar la postura anticlerical tan frecuente en este tipo de encrucijada. Sin embargo el dilema señalado, en conjunción con el proceso de secularización de toda la sociedad, hizo una gran mella en las filas de la cristiandad española y gallega, hasta el punto de que la acentuada simbiosis entre izquierdismo y nacionalismo se iba a completar en el marco sociológico de la transición con el componente del agnosticismo. En Galicia el cambio de orientación se advierte en textos como el que sigue, en el que el doctor Torres Queiruga, fundador de *Encrucillada*, expresa con claridad la postura de la Iglesia compostelana, o al menos de una parte

⁶³² BARRIOS BARRIOS, Julián: “Intervención do sr. Arcebispo na presentación dos libros litúrxicos en galego (14- III-2001)”. En: <http://www.archicompostela.org/Publicaciones/BoletinOficial/Marzo2001/librosliturgicosgallego.htm>. Consulta el 4 de octubre de 2007.

influyente de la misma, siendo plausible en aquel momento el ascendiente del apoyo del episcopado vasco a la causa *abertzale*:

«A pobreza material de Galicia non e superable mais que por unha nacionalidade desperta e activa, que teña suficiente autonomía para decidir o seu modelo de desenvolvemento, facendo rendir dentro o propio aforro e impedindo o expolio dos propios recursos. As necesidades culturais e humanas non teñen outra solución posible que a que pase pola afirmación da propia identidade como pobo, pola significación da propia cultura e pola proclamación da fraternal igualdade de tódolos galegos mediante o idioma común. (E xa está ben de se seguir pechando á evidencia da traumatizante humillación e da encuberta opresión a que se está sometendo á meirande parte da poboación, polo único delito de conservar algo que constitúe o corazón mesmo da nosa identidades)»⁶³³.

1.7.7 La mudanza cultural

A pesar de la trabada pugna entre los viejos moldes de vida y los nuevos, los efectos del cambio político y nueva mentalidad consensuada se dejaron sentir con prontitud también en Galicia. Por ejemplo, el 6 de noviembre de 1979 se celebró un acto de homenaje al pianista compostelano Angel Brage Villar; en la Real Academia de Bellas Artes tuvo lugar la presentación por parte del académico Roxelio Groba de un dictamen de cara a la elaboración de un inventario musical del folclore gallego; y es de destacar la fundación empresarial en enero de 1980 de la primera editorial discográfica gallega, Ruada⁶³⁴. El 16 de enero de 1980 la Universidad de Santiago de Compostela instituye el premio Galicia, para conmemorar el Día das Letras galegas; el primer diccionario de gallego en este idioma ve la luz el 15 de septiembre de 1980 (Edicións Xerais); renace el Seminario de Estudos Galegos (otoño de 1980); se fundan o revitalizan diversos premios de creación e investigación; se forman consejos y comisiones de conservación y promoción del patrimonio cultural gallego; proliferan los coloquios y conferencias

⁶³³ TORRES QUEIRUGA, Andrés: “Reflexións teolóxicas sobre o nacionalismo”. En: *Encrucillada*, n. 2. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, marzo/abril de 1977, p. 44.

⁶³⁴ Datos procedentes de *Bendado*, n. 2. Santiago de Compostela, Librería Couceiro, enero de 1980, [s.p.].

sobre el idioma, la cultura y la historia de Galicia; se abren nuevos museos de relevancia identitaria y la obsesión por la lengua es constante ⁶³⁵. Un evento especialmente significativo fue la fundación del Museo do Pobo Galego -reificación tanto del resurgir identitario galleguista como del interés por las raíces y el folklore-, entidad que abrió sus puertas en Santiago de Compostela el 29 de octubre de 1977. La motivación esgrimida oficialmente fue que el acelerado proceso de cambio económico, social e ideológico provocaba el profundo deterioro y transformación irreversible de la cultura popular, con el “conseguinte risco de perda da identidade”. En el año 2006 la financiación de la entidad provenía en cerca de tres cuartas partes de la Xunta, directa o indirectamente ⁶³⁶. Un detalle más es que en mayo de 1984 se estrenó la Fonoteca de la Universidad de Santiago de Compostela ⁶³⁷.

Hay otros eventos y actuaciones reseñables de este orden. En 1982 se crea una nueva escuela de gaitas en Ortigueira, mientras D. Schubarth y A. Santamarina prosiguen su recopilación musical, con apoyo de la Fundación Barrié de la Maza ⁶³⁸. En julio de ese mismo año se funda Artesagal (Ferrol, 17 al 30 de julio), en Poio (Pontevedra) se crea una *Escola de Canteiros*, nace el taller de artesanos de Soutelo de Montes (Pontevedra), se refunda como cooperativa en Lugo el taller artesanal que creó Faustino Santalices, los alumnos de varios colegios de Santiago hacen cursillos de técnicas artesanales en la Escola Municipal de Cerámica, se celebra el I Festival-Concurso de Rock Cidade da Coruña, una asociación llamada Amigos da Cultura de Pontevedra pide la salvación de la aldea de Pedre (Pontevedra, noviembre de 1982), se construye la *Escola de Alfarería* de Buño (Coruña), se pronuncian conferencias como las que formaron parte de la *Mostra de Artes Populares de Galicia* ⁶³⁹ y, también en 1982, se presentan para su aprobación los estatutos de la Asociación Galega de Arte Popular ⁶⁴⁰. El teatro, el cine,

⁶³⁵ Datos procedentes de LEMA, Xosé María: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 17. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, marzo/abril de 1980, p. 92-95.

⁶³⁶ Datos procedentes de FERNÁNDEZ CERVIÑO, María José; SANJIAO OTERO, Fuco: “Van alá trinta anos”. En: *Páxinas Informativas do Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 3 de julio de 2007, p. 1-3.

⁶³⁷ Dato procedente de *Aula Aberta*, n. 2. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Pabellón de vicerrectorado, mayo de 1985, p. 6.

⁶³⁸ Datos procedentes de *Encrucillada*, n. 26. Santiago de Compostela, enero/febrero de 1982, p. 77.

⁶³⁹ La Coruña, 20 de septiembre al 6 de octubre de 1982, con participación de personalidades como Antonio Fraguas, L. García Alén, Felipe Senén, Díaz-Pardo, Chamoso Lamas y Pedro de Llano.

⁶⁴⁰ Datos procedentes de GUIZÁN, Mariano: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 29. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, septiembre/octubre de 1982, p. 70 y de LEMA, Xosé

la poesía, la pintura y la escultura conocerían asimismo un intenso renacer en el seno de una galleguidad reverdecida. Villar-Taboada ha examinado la baza de la literatura y las artes plásticas en el renovado discurso cultural gallego que arranca con la nueva configuración de la identidad colectiva en los años 70; para las artes plásticas Villar-Taboada destaca la fundación de Atlántica, una exposición compostelana que recogía periódicamente la creaciones gallegas más relevantes en este campo creativo; para la literatura, y partiendo de González-Millán, el período que señalan ambos autores coincide con matemática exactitud con el de la transición:

«Entre 1975 y 1984 la literatura gallega va ascendiendo por estos niveles hasta alcanzar “la consolidación de una concepción de la literatura y una renovada interpretación del pasado literario”⁶⁴¹, amparada por el “apoyo que muchos de los textos narrativos reciben por parte de las diversas instituciones (...), la predisposición de la crítica, la consagración de los concursos literarios”⁶⁴², etc.»⁶⁴³.

Con el paso a la democracia Galicia también transformó paulatinamente algunas pautas de comportamiento cotidiano, si bien en justicia hay que reconocer nuevamente el desigual grado de metamorfosis según las distintas variables geográficas y poblacionales. He aquí un retrato de Cardesín del proceso de mudanza cultural operado en Galicia durante la dictadura y hasta su quiebra. Se trata de un amplio e interesante pasaje que muestra una fisonomía social donde perviven usos atávicos de la posguerra y a la par se produce la adaptación a nuevos cánones vitales:

«Se modifican (...) los hábitos de sociabilidad, especialmente en las ciudades, en tomo a la práctica del baño o de los deportes organizados. En la ciudad de A Coruña, al burgués “Club Náutico” (fundado en 1926) y el más popular “Club del Mar” (que data de 1935) se añade la piscina de “La

María: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 30. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, noviembre/diciembre de 1982, p. 74.

⁶⁴¹ GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán: *A narrativa galega actual (1975-1984): unha historia social*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1996, p. 35.

⁶⁴² *Ibíd.*, p. 49.

⁶⁴³ VILLAR-TABOADA, Carlos: “Tradición y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura”. En: *Voces e imáxenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIBE*. J. Martí; S. Martínez (eds). Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, p. 124.

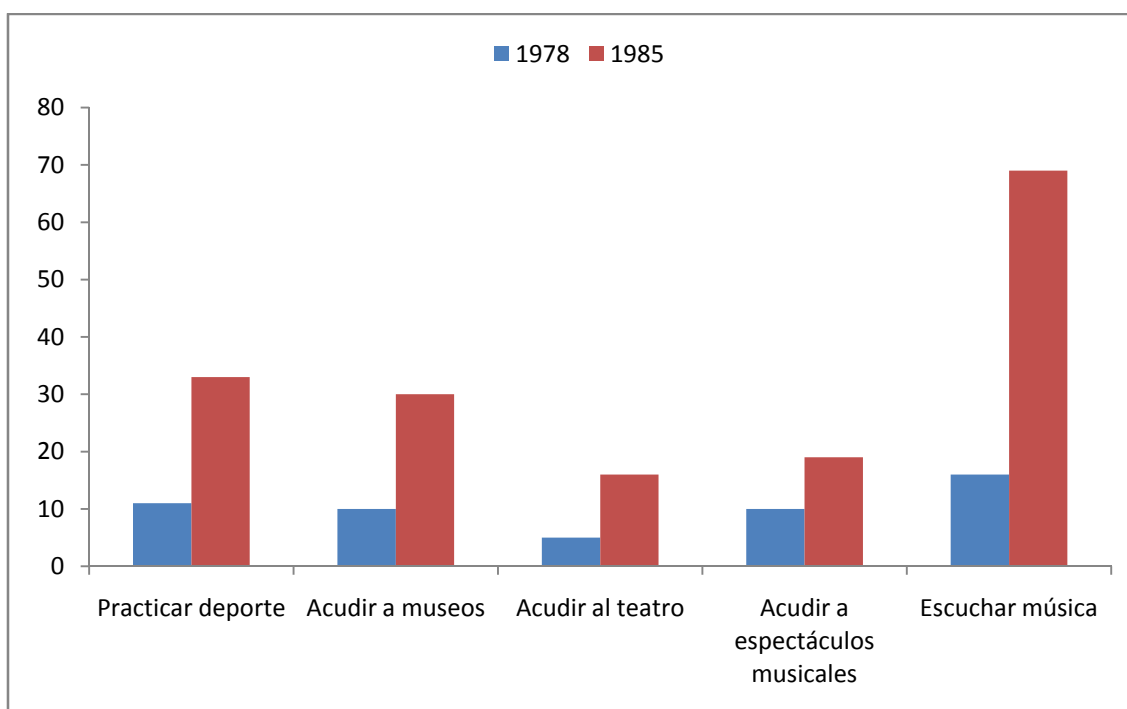
Solana” en 1942. El club militar “La Hípica”, también dotado de piscinas, se inaugura en 1957, y en la década siguiente abrirán sus puertas las instalaciones del “Club de Golf” (1966), el “Club de Tenis” (1967), el “Aeroclub”, o el club de campo del “Casino” (1974). Instalaciones que siguen las nuevas pautas de ocio y sociabilidad popularizadas por el cine americano, lugar de encuentro y socialización de las clases medias, los centros inaugurados desde los años 1960 se ubican en las afueras de la ciudad y en municipios vecinos, abriendo el paso a los chalets de verano de la burguesía que empezarán a salpicar esos mismos espacios, prefigurando la expansión de las coronas metropolitanas a finales de siglo. También en los años 1950 se extiende la práctica del elitista veraneo en la playa, y aparecen áreas residenciales especializadas en lugares como A Toxa o Sanxenxo en Pontevedra (...). Entretanto las clases trabajadoras carecen de los equipamientos públicos que les permitirían practicar estas actividades en las ciudades, y deben conformarse con hacer excursiones a las playas cercanas o pasar el verano “en la aldea”. El fútbol consolida ese papel de deporte popular por excelencia que cumpliría durante todo el periodo franquista, por entonces dirigido a un público mayoritariamente masculino y urbano, que asiste a los estadios, sigue las noticias en los medios de comunicación, y relega a las quinielas el sueño de poner fin a sus privaciones. Es significativo que una de las primeras obras públicas acometidas en la ciudad de A Coruña apenas acabada la guerra fuera el nuevo Estadio Municipal de Riazor, inaugurado en 1944 (...). A finales de aquella década entrarían en decadencia las ferias y las fiestas patronales de unas parroquias rurales que empezaban a sufrir los efectos de la emigración: los jóvenes empezaban a acudir a las discotecas de los principales núcleos urbanos, pero sobre todo a las “salas de fiesta”, esas grandes naves que proliferaban en los centros comarcales»⁶⁴⁴.

Sin duda la transición modificó sensiblemente el espacio conductual gallego, como registraron puntualmente las macroencuestas del Ministerio de Cultura; en algunos conceptos hubo saltos verdaderamente espectaculares, aunque no el de leer más:

⁶⁴⁴ CARDESÍN DÍAZ, José María: “La sociedad gallega en el franquismo” ..., p. 319-319. En el capítulo IV de esta tesis se dedica un espacio exclusivo al estudio de las orquestas de baile y otro al del fenómeno de las discotecas en Galicia.

TABLA Y GRÁFICO I-29. EVOLUCIÓN DEL COMPORTAMIENTO CULTURAL DE GALICIA. 1978-1985. CIFRAS PORCENTUALES ⁶⁴⁵

Actividad	1978	1985
Practicar deporte	11 %	33 %
Acudir a museos	10 %	30 %
Acudir al teatro	5 %	16 %
Acudir a espectáculos musicales	10 %	19 %
Escuchar música	16 %	69 %



A pesar del aumento en varias categorías este informe sostiene finalmente que el balance global (en 1985) es “bastante negativo para esta Comunidad frente al Conjunto Nacional” ⁶⁴⁶. Acercándonos al plano que más nos interesa, cabe considerar que las

⁶⁴⁵ Elaboración propia. Fuente: *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles: Análisis de la Comunidad Autónoma de Galicia*. Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1987, p. 233.

⁶⁴⁶ *Ibíd.*, p. 235.

manifestaciones artísticas gallegas se resintieron inicialmente de la penuria inerte del proyecto cultural franquista. Algo similar cabría decir de la “cultura gallega” en general –cultura en esta acepción cerrada- y también de la música. En efecto, tanto la narrativa como el teatro, la poesía, la música o la pintura son susceptibles de ser incluidas en el mismo juicio ⁶⁴⁷. Sin embargo no hay que dejarse llevar por la impresión inmediata, ya que guerra y posguerra no cambiaron drásticamente el panorama de los distintos estamentos y prácticas musicales de Galicia. Es en los años 70 y 80 cuando se “crea” la cultura gallega, y se hace extensiva a varios momentos elegidos de ese pasado reformulado.

⁶⁴⁷ Acerca del resurgir cultural gallego de estos años en escultura, teatro, pintura y otras formas expresivas, es aconsejable la lectura de *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: Decenario. 1977-1988], *op.cit.*

1.8 Medios de comunicación y pautas de ocio en Galicia

Todo el notable impacto de los nuevos medios de comunicación y modos de vida que se aprecia en el mundo entero en la segunda mitad del siglo XX tuvo su correspondiente y proporcional eco en Galicia, pero no sin dilación ni oposición de determinados agentes sociales. La “lucha contra la modernidad” (que los medios de comunicación representaban con frecuencia) a veces se entreveraba de antiespañolismo; escribiendo acerca de las fiestas de San Froilán en Lugo, las mayores quizá de toda Galicia, Xohan Cabana se quejaba largamente en 1978 de su decadencia, que imputaba a la agresión española, esta vez comandada por los medios de comunicación:

«Agora siguen vindo as pulperías, pero xa non é o mesmo: o pulpo convertiuse nunha comida máis. Tamén siguen vindo barracas e casetas, pero xa non son aquelas: son outras, mediatizadas polos terribles medios de comunicación de masas, parvadas sin outro sentido ca seren unha continuación da agresión cultural que protagoniza a televisión española. Son “atraccións” non populares senón populacheiras, baseadas na cultura dos “homes de Harrelson”, do chamado destape, do pacto social e da mascarada parlamentaria. (...) A agresión colonial aproveita cada vez máis todas as posibilidades. A década do desenrolo acabou co que ficaba da nosa sociedade tradicional, esborrallou os restos da economía agraria baseada na autosuficiencia e integrou a sociedade rural na sociedade de consumo, en inferioridade de condicións tal que acelerou o proceso de despoboamento e de emigración (...) O que, despois de cinco séculos de dominación española, aínda quedaba en pé da cultura nacional galega, sofre unha nova agresión no feito cultural importantísimo que son as feiras e as festas, creadas ó traveso de séculos»⁶⁴⁸.

En una línea crítica similar aunque sin alusiones políticas escribía Carlos Villanueva en *A Moa*, en 1981, con nostalgia de fondo y rechazo a la modernidad, estableciendo una

⁶⁴⁸ CABANA, Xohan: “¿Qué foi das feiras e festas de San Froilán?”. En: ANT, n. 32. 6 al 13 de octubre de 1978, p. 6.

correspondencia unívoca entre ocio y folklore:

«Los medios de comunicación nos han invadido. El inmediato reflejo de encender el televisor o la radio se ha convertido en un tic que no podemos controlar. Los medios de comunicación audiovisuales son la sombra que nos acompaña. El compañero de viaje que, poco a poco, ha ido anulando las manifestaciones espontáneas que exteriorizábamos en determinados momentos: un baile al son de la pandereta, el recuerdo de los viejos cantos de siega, una regueifa durante una boda, etc. La Radio y la Televisión no sólo han invadido parte de nuestro ocio, ocio imprescindible para la plasmación folklórica de nuestros sentimientos íntimos, sino que también presiden y dirigen las líneas estéticas de nuestras manifestaciones con unos criterios erróneos y, normalmente, con una orientación estrictamente comercial»⁶⁴⁹.

Dos años más tarde la revista viguesa *Neboeira* sintetizaba la oposición a la modernidad y a lo comercial: «... ogallá non deixemos esquarterar toda a nosa riqueza cultural por unha cultura “prefabricada” moito máis vendible!»⁶⁵⁰.

¿Cuál fue el impacto real del moderno aluvión comunicológico en Galicia? Cardesín ha sintetizado con unas breves pinceladas su impacto:

«Las nuevas pautas de consumo y de ocio se difundían apoyándose en los medios de comunicación de masas. En los núcleos urbanos se construían nuevos cines, que en la década de 1940 serían vía de introducción del estilo racionalista. Los contenidos del cine americano, que ahora se hace hegemónico, se contradicen con los principios del nacionalcatolicismo: de estos años datan algunas de las anécdotas más ridículas de la censura oficial. La radio, omnipresente en los hogares, deberá afrontar la competencia de la televisión pública, que empieza a emitir en Galicia en 1961. Por su elevado coste, a la televisión accede gran parte del público a través de los bares y -en el campo- los famosos teleclubes: experiencia colectiva que acompaña al

⁶⁴⁹ VILLANUEVA, Carlos: “Música y medios de comunicación”. En: *A Moa. Revista rural galega*, n. 18. Santiago de Compostela, ISGAR, junio de 1981, p. 21.

⁶⁵⁰ “Editorial”. En: *Neboeira. Publicación de Cultura Galega*, n. 1. Vigo, Colectivo Neboeira, Xuventudes do Círculo Ourensán Vigués, primavera de 1983, p. 2.

nacimiento de numerosas asociaciones vecinales, y que contrasta con el hábito posterior de “ver la tele” encerrados en el hogar o en la habitación propia. Se extienden las bases para la formación de una nueva opinión pública. Un papel crucial en esta difusión de nuevos hábitos e ideas lo jugarán los emigrantes que marcharon a Europa y que retornan periódicamente para pasar sus vacaciones de verano: socializados en experiencias de ausencia de censura, libertad y democracia, en nuevas formas de contemplar la sexualidad, la familia y la igualdad de derechos de la mujer, pasarán a constituir un interesante agente de cambio social»⁶⁵¹.

En líneas generales ni en Galicia ni fuera de ella se prestó mucha atención a la música ligera del lugar antes de 1975, excepto en casos como los de Andrés do Barro y Juan Pardo, tenidos por exponentes de la canción gallega más comercial y estereotipada. El sociólogo Baldomero Cores comentaba en 1973 algunas fugaces apariciones en televisión y radio de la música gallega:

«La televisión ha dedicado poco espacio y poco estudio a la nueva canción gallega. Algunas intervenciones en *Estudio Abierto*, en espacios sueltos -*En Vigo me enamoré*, por Rachel; *Teño saudade*, cantada por Andee Silver; *Cousas de Rosalía* (Rosalía Castro, claro), por Los Tamara -y al decir cousas no hay que pensar ni remotamente en Castelao-, ofrecen idea de la pobreza de la canción galaica en este medio, hasta el punto que Juan Pardo y Do Barro, con otros, han sido considerados grandes ausentes de la televisión. En cuanto a la radio, bastaría para indicar sus preocupaciones consumistas el inefable y bien conocido invento del “disco dedicado”, copiado en principio de Radio Andorra y luego de otras emisoras nacionales por las emisoras sitas en Galicia -una incluso se llama Radio Galicia-, pero nada gallegas, y en las que el número de dedicatorias triplicaba habitualmente la extensión del disco. La guerra de la dedicatoria no ha sido estudiada en Galicia quizás no lo ha sido en parte alguna, tanta es la penuria de temas tópicos-, y merecería un estudio detenido, a causa de su especial interés para centrar el impacto musical de la radio en el ambiente cultural e intelectual de Galicia»⁶⁵².

⁶⁵¹ CARDESÍN DÍAZ, José María: “La sociedad gallega en el franquismo” ..., p. 319-320.

⁶⁵² CORES TRASMONTE, Baldomero: *De la América real a la Galicia inventada* ..., p. 11.

En el mismo trabajo Cores, tras comprobar la escasez de medios de reproducción del sonido, televisores y otros recursos tecnológicos –que situaba a Galicia a la cola de las medias nacionales-, concluía que «Galicia carece de la suficiente infraestructura comunicativa de los mass-media»⁶⁵³. Y más adelante añadía en tono abiertamente pesimista:

«Sin suficientes artistas comprometidos con las realidades gallegas, con otros desbordados por las candilejas del éxito consumista, sin productores locales ni casas discográficas, sin una industria del disco, la canción ligera gallega se mueve entre la nada y la desventura. (...). El desafío de la canción gallega es un desafío tecnológicamente amputado: es una canción sin pies en la realidad ni cabeza en la cultura íntima de un pueblo»⁶⁵⁴.

1.8.1 Radio y televisión

En Galicia el índice de audiencia televisiva era muy bajo comparativamente en 1978, ocupando el último lugar de toda España en este concepto, con un 19'7 % de gallegos que afirmaba no verla nunca⁶⁵⁵; pero la razón puede ser antes técnica que una cuestión de preferencias mediáticas, y es que en ese año aún quedaban bastantes zonas de sombra televisiva en la región, por falta de repetidores debido a los problemas orográficos⁶⁵⁶. El dato conduce una vez más al atraso tecnológico del rural gallego, pero también al hecho de que, a lo largo de la transición, una parte importante de esta población quedaría fuera de cobertura televisiva, con todo lo que ello conlleva –para bien o para mal- de no acceder al ingente volumen de comunicación propio del medio. En cambio en cuestión de frecuencia de uso de la radio y otros indicadores próximos Galicia aparece en varias estadísticas muy cerca de la media nacional.

⁶⁵³ *Ibíd.*, p. 14.

⁶⁵⁴ *Ibíd.*, p. 18.

⁶⁵⁵ Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 225-226.

⁶⁵⁶ En Galicia disponía entonces de aparato de televisión sólo el 76 % de las familias, mientras que la media nacional era exactamente del 90'0 % (*Demanda cultural en España ...*, p. 651).

Pese a estos problemas en Galicia, como en toda España, la televisión devino pronto el medio de masas por excelencia, y así sería utilizada desde las instancias del poder. Son curiosas algunas anécdotas de los años de la transición -llenos de confuso desorden de metas y mensajes-, como cuando en aras de una supuesta modernidad, la recién creada RTVG trataba de ganar audiencia en 1986 con el eslogan “deixémonos de gaitas”⁶⁵⁷, un reflejo tardío del antitradicionalismo que se operó en la ortodoxia galleguista durante la transición como réplica a la apropiación y abuso del folklore gallego que había practicado largamente el franquismo. Por lo demás, para su implantación definitiva la red nacional de teleclubes ejerció un papel fundamental en las zonas más deprimidas. De los teleclubes gallegos⁶⁵⁸ señala lo siguiente el amplio estudio de López García sobre la trayectoria del medio televisivo en Galicia:

«A finais da década dos 60 empeza o fenómeno dos *teleclubs* en Galicia. En 1970, a comunidade contaba cuns 900 locais deste tipo (300 na provincia de Lugo) o que a convertía na rexión española con maior número. Segundo a revista *Teleclub Galicia*, o voceiro destes centros, entre 1972 e 1984, os *teleclubs* galegos representaban o 20% do total nacional. Xogaron un papel fundamental nas zonas rurais (máis do 40%, 416, asentábanse en poboacións inferiores a 250 habitantes) onde non só se vía a televisión: constituían unha sorte de centro cívico e social con actividades de lecer, cultura, deportes e mesmo ensino de técnicas agrarias. O elevado número de *teleclubs* galegos foi posible grazas á estreita colaboración exercida entre o Ministerio de Información e Turismo e a Fundación Pedro Barrié de La Maza. Esta última iniciou o seu programa de creación da rede de *teleclubs* no ano 1968»⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ “Dejémonos de gaitas”. Citado por ESTÉVEZ, Xoán Manuel: “Un novo estilo para a música galega. O nacemento da música Folk.”. En: *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música ...*, vol. I, p. 210. Y resulta curioso el hecho de que pocos años después el programa líder de audiencia de la TVG fuera *Luar*, dedicado a eventos de todo tipo y calidad, pero que regularmente incluía actuaciones con representación de música y danza tradicional de Galicia; se emitía los viernes por la noche, y lo presentó durante algún tiempo Mercedes Peón (datos del mismo ESTÉVEZ, Xoán Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego ...*, p. 227).

⁶⁵⁸ Ya examinados para el conjunto nacional más arriba; en el capítulo II vuelve a aparecer el tema en relación al teleclub de Valladares.

⁶⁵⁹ LÓPEZ GARCÍA, Xosé (coord.): *Tres décadas de televisión en Galicia. Cronoloxía e posicións perante o desafío dun novo modelo audiovisual*. En: <http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/television.pdf>. Consulta el 13 de mayo de 2007, p. 237.

El profesor de ciencias sociales y comunicación Alberto Pena ha sintetizado la llegada de la televisión a Galicia ⁶⁶⁰. De su trabajo entresacamos algunos pasajes de interés, en concreto varios pertenecientes al segundo epígrafe (“A televisión en Galicia: da anacrónica visión franquista a *Panorama de Galicia*” ⁶⁶¹):

«Cando chegou a televisión a Galicia nos anos sesenta, concretamente en 1961, e se instalan os repetidores do sinal na xeografía galega (despois de que Televisión Española (TVE) inaugurase a súa programación en outubro de 1956), a nosa comunidade estaba, en moitos sentidos, no século XIX. Galicia era unha comunidade rural, atrasada economicamente, castigada culturalmente e marcada por unha sangría migratoria, que foi estimulada polo franquismo durante os anos cincuenta e sesenta. Neste difícil contexto, marcado por unha represión fascista que rachou as esperanzas depositadas polo galeguismo na IIª República española, coa aprobación do Estatuto e o conseguinte recoñecemento da excepcionalidade cultural galega, Galicia estivo case medio século vivindo na escuridade do *soño* político franquista, un *soño* uniformizador, que perseguíu a lingua e a toponimia galega, que soterrou os valores da identidade cultural máis viva e activa e que reprimiu os intelectuais que representaban esta excepcionalidade, para dar paso á promoción dunha *nova* (sic) cultura galega, alimentada cas tradicións do máis rancio folclore popular e promovida polas estruturas anacrónicas e caciquís do falanxismo castelanizante.

A Galicia chegaron as imaxes da *nova* España de Franco, unha España militarizada, xerarquizada, estratificada, aristocratizada e, sobre todo, *nacional*. A cultura *nacional* (léase propaganda) franquista que chegou aos fogares galegos, sobre todo ás tabernas e aos bares, onde había aparato de televisión, foi terrible para os signos identitarios dun galeguismo agónico. Os chamados teleclubes desempeñaría, a xuízo de Antonio Cendán Fraga, “un papel importantísimo na sociedade galega, principalmente nas zonas

⁶⁶⁰ PENA RODRÍGUEZ, Alberto: “Televisión, cultura e identidade galega”. En: LÓPEZ GARCÍA, Xosé (coord.): *A importancia dos medios de comunicación propios na sociedade mundializada*. Actas das XII Xornadas Mar por Medio (Ribadeo, 11, 12 y 13 de agosto de 2004). Consello da Cultura Galega, Concello de Ribadeo, 2004, p. 108-114. No es necesario poner de relieve el tono galleguista del texto. Por otra parte y en cuestión de bibliografía, para todo lo relativo a la fundación y organización administrativa e ideológica de la TVG es recomendable la consulta de la tesis doctoral de Martínez Hermida (MARTINEZ HERMIDA, Marcelo Antonio: *Televisión y vídeo en Galicia ...*, *op. cit.*).

⁶⁶¹ La cursiva es original, se refiere a un programa de la TVGA sobre temas de actualidad gallega, el primero que se produjo en Galicia (en 1974); ha sido recientemente recuperado para la programación por el ente.

rurais, onde eran utilizados, non unicamente como centros para observar e difundir un medio de comunicación que estaba nos seus comezos, senón que neles se desenvolveron outras actividades que ían dende o ocio ata a cultura, pasando polo deporte, ata o ensino de técnicas agrarias”. En 1973, a cifra de teleclubs en Galicia era de case un milleiro (300 na provincia de Lugo), superior a calquera das outras rexións españolas. Este tipo de sociedades convertéronse nun magnífico foro para a propaganda franquista. (...) a televisión e o cinema tiveron un obvio prexuízo directo para a cultura galega, pero, sobre todo, o maior dano, foi espiritual. A *cultura nacional-franquista* foi moi nociva para a intelixencia emocional dos galegos. Ser galego e falar galego era vivir no pasado, fora da vangarda cultural falanxista, na que o castelán era a lingua do réxime, a oficial, a que daba *prestixio*. Ser galego, polo tanto, era *ser inculto*. A prohibición do galego por parte da administración prexudicou aínda máis o orgullo da identidade galega. (...).

Estas circunstancias foron enormemente favorecidas polas primeiras emisións de TVE, que, ademais de fomentar o exclusivo emprego castelán e educar os rapaces no uso dese idioma, contribuíu a forxar mitos anacrónicos sobre Galicia que aínda perduran na memoria colectiva como estampas que ofreceron unha imaxe negativa da nosa comunidade. Referímonos aos tenebrosos tópicos que a televisión franquista difundiu como representativos do *ser galego*: a miseria feliz dos labregos e dos gandeiros galegos, aos que sempre acompaña un carro de bois; a laboriosa Galicia mariñeira; e as feiras e gaiteradas festivas, así como o fervor relixioso, como símbolos da especificidade cultural»⁶⁶².

El periodista Fernando Ramos señalaba en una reciente entrevista personal dos aspectos cardinales de la implantación de la televisión autonómica en Galicia: la creación del “sentimiento autonomista” y que tal sentimiento no existía previamente al haber otras preocupaciones prioritarias. Esta última reflexión es aplicable a la mayor parte del tratamiento exclusivamente politológico que se suele emplear para el estudio de estos años:

«... o gran sentimento autonomista creouse coa TVG, que aínda que nos primeiros os contidos eran moi pobres, isto foi suplido por unha

⁶⁶² PENA RODRÍGUEZ, Alberto: “Televisión, cultura e identidade galega” ..., p. 110-113.

reivindicación da identidade galega, (...) naquel momento non o estaba por haber outras cousas prioritarias: a elevadísima inflación, o paro ...»⁶⁶³.

Con la democracia los cantautores, antaño marginados de por la oficialidad, sí llegarían a las pantallas de televisión. En otros Suso Vaamonde actuó en el programa *Aplauso* de TVE, a raíz de la publicación de su disco *Os sonos na gaiola*⁶⁶⁴.

La radio fue también en Galicia una de las vías más influyentes para difundir y perfilar la música que en oleadas imparable llegaba del exterior, provocando un eco local moderado pero creciente. A diferencia de la televisión, el medio era perfectamente familiar para la mayor parte de los gallegos desde hacía décadas, y siempre fue había constituido una plataforma esencial de diseminación de las sucesivas novedades musicales foráneas que pueblan el siglo XX, lo que hace de la radio *el vehículo de transculturación más importante de la historia de Galicia en esta centuria*. En los años de la transición los cambios legislativos fueron decisivos para la implantación de nuevas cadenas y programas que rompían el cerco del monopolio precedente:

«Con el reparto de 300 frecuencias, bajo el Plan Técnico Transitorio de radiodifusión sonora en ondas métricas con modulación de frecuencia, de junio de 1979, se inaugura una nueva década tanto para la radio española como para la de Galicia. Estas concesiones desembocan, además del incremento de frecuencias para grupos radiofónicos privados ya consolidados, en la constitución de nuevas cadenas. Tres de ellas, Antena 3 de Radio, Radio 80 y Ondas Galicia, están estrechamente ligadas a la Comunidad Autónoma gallega. En este concurso, Radio Popular aumenta también su presencia en Galicia con la concesión de una frecuencia en Santiago de Compostela.

En agosto de 1982, empieza a funcionar Ondas Galicia con cuatro frecuencias: Lugo, Vigo, Ourense y la FM de Radio Galicia en Santiago de Compostela. La quinta, ubicada en A Coruña, se le otorga al grupo en el primer concurso adjudicatorio que convoca la Xunta de Galicia, en 1983»⁶⁶⁵.

⁶⁶³ En: PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: *Prensa e transición política en Galicia ...*, p. 721.

⁶⁶⁴ Dato de LVG, 16 de febrero de 1979, p. 27.

Sin embargo, como señala la propia tesis doctoral de Otero, en un principio los cambios no fueron significativos debido a la fuerte supeditación a una programación impuesta desde Madrid ⁶⁶⁶. Para esta investigadora serían las emisoras públicas pero municipales las que abrirían el paso a una nueva era de la radiofonía gallega, con cruciales consecuencias para la música; la primera habría sido la de Oleiros (Coruña) en julio de 1980 ⁶⁶⁷. En efecto, la implantación de las FM, fundamental para la difusión de la música joven, fue algo tardía, en 1982. El 13 de septiembre de este año la cadena Radio 80 estrenaba sus emisoras de Coruña, Santiago y Vigo en esta banda de frecuencias ⁶⁶⁸. Sin embargo había algunos precedentes; por ejemplo, el activo crítico y promotor musical Nonito Pereira colaboró en 1978 con la cadena COPE de Ferrol para poner en marcha la programación autónoma en FM con La Radio Feliz, para lo que fundó Nosa, la primera productora radiofónica gallega. Esta tentativa parece haber sido el primer intento de crear en Galicia un lenguaje radiofónico específico de la radio en FM musical.

1.8.2 Grabaciones en Galicia

En primer lugar señalamos el importante vacío documental que existe sobre esta importante faceta dado que faltan estadísticas suficientes para un estudio en profundidad de la misma si exceptuamos el registro estrictamente acumulativo del Archivo Sonoro de Galicia ⁶⁶⁹. En efecto, para Galicia la precariedad de fuentes fiables (y no fiables) sobre grabaciones musicales es absoluta. Se detalla algo a este respecto en *Bendado* (la revista de la librería Couceiro), y otras publicaciones periódicas y cabeceras regionales ofrecen ocasionalmente información de ediciones discográficas, destacando por su

⁶⁶⁵ OTERO LÓPEZ, María Luisa: *La información en las emisoras de radio locales. Estudio de la programación radiofónica de Galicia* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Periodismo II, 1999, p. 29.

⁶⁶⁶ *Ibíd.*, p. 47-48.

⁶⁶⁷ *Ibíd.*, p. 95-96.

⁶⁶⁸ Datos procedentes de *Tempo Galego*, n. 1. Santiago de Compostela, 15 de septiembre de 1982, p. 6.

⁶⁶⁹ *Fondos do Arquivo Sonoro de Galicia* [ASG]. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2004. El Archivo Sonoro de Galicia es una entidad dependiente de la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia. Actualmente dispone de cerca de 5000 registros accesibles.

regularidad la sección La Voz Joven de LVG. Por lo demás la fuente más amplia la constituye la citada lista genérica de los *Fondos Éditos do ASG* (Arquivo Sonoro de Galicia), una referencia valiosa pero que se limita a constatar la edición y únicamente de grabaciones registradas en Galicia. La tesis doctoral de Xaime Estévez se ha concentrado en el estudio de diferentes parámetros descriptivos pertenecientes a las grabaciones que se hicieron en Galicia y de música gallega entre los años 1975 y 2000, en base principalmente a este archivo ⁶⁷⁰. El libro de Estévez y Losada sobre el folk gallego de final del siglo XX incluye una relación bastante completa de las grabaciones hechas por los principales grupos y solistas de este género ⁶⁷¹. Hay más estudios que incluyen tangencialmente datos de interés, pero casi siempre tomados unos de otros. Por lo demás la grabación sonora *en* Galicia iba a compartir plenamente el cúmulo de circunstancias en que se desenvuelve la música en general en esos años en el país gallego. LVG aporta el dato de que 1979 el mercado discográfico gallego no era especialmente boyante, acaparando entre un 4 y un 5 % del total español ⁶⁷². Tres años después el mismo medio señalaba la cifra del 4,7 % para idéntico concepto ⁶⁷³.

Los *Fondos Éditos do ASG* permiten extraer algunas conclusiones en relación a los años de la transición a la democracia, pese a la importante limitación de no incluir aquellos registros que, procediendo de fuera de Galicia, se distribuían en el mercado gallego. Esta fuente arroja un total de 450 registros editados entre 1975 y 1982, si bien algunos de ellos se repiten por tratarse de la misma música impresa en los formatos del *long play*, la casete o el *compact disc* posterior. En total es una cifra baja para la industria discográfica de una comunidad de cerca de tres millones de habitantes durante ocho años, lo que se explica en buena medida por la debilidad de su producción interna y la necesaria importación exterior de muchos discos. También se deduce que Xoán Rubia y Jei Nogueiro eran de los músicos que más discos habían editado en Galicia antes de 1975, pero los grandes triunfadores fueron sin duda Julio Iglesias, Andrés do Barro, Juan Pardo y músicos similares, confirmando el carácter conservador y sometido a las leyes del mercado que sistemáticamente exterioriza la industria del sector.

⁶⁷⁰ ESTÉVEZ VILA, Xaime: *Aplicación didáctica de la música popular gallega ...*, *op. cit.*

⁶⁷¹ ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego...*, p. 263-273.

⁶⁷² LVG, 7 de diciembre de 1979, p. 34.

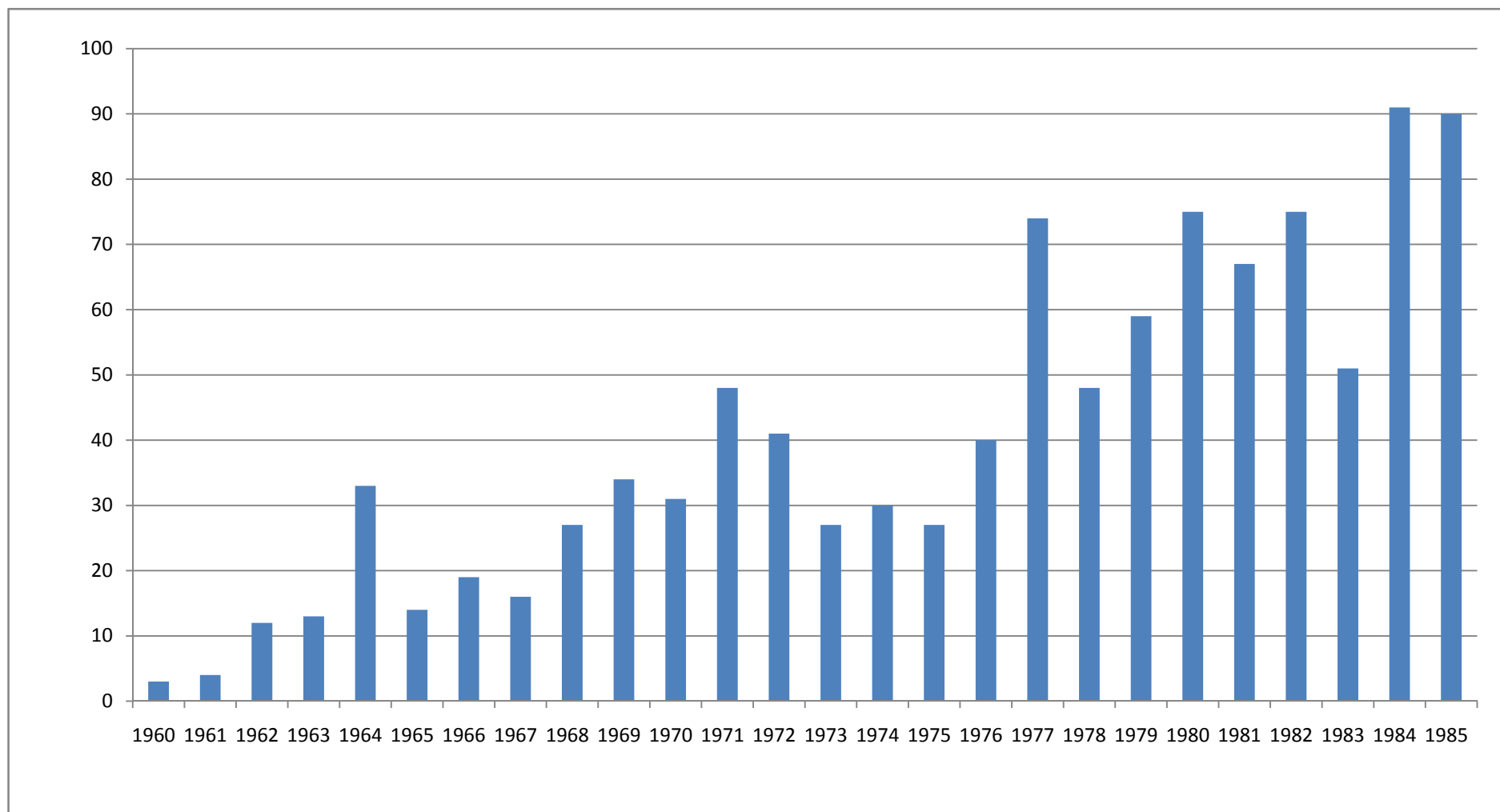
⁶⁷³ LVG, 9 de abril de 1982, [s.p.].

Prosiguiendo con la misma fuente, en la etapa anterior a la transición seguía habiendo mucha canción comercial y escasamente original –omnipresente en las grabaciones de las orquestas de baile-, bastantes discos de grupos sudamericanos que traducían los temas internacionales de moda, así como de bandas municipales, agrupaciones vocales e instrumentales partícipes del folklorismo que impregnó la labor de la Sección Femenina –corales y orfeones, bandas de gaitas y grupos de danzas-, sobreabundancia de las melodías gallegas más conocidas –tales como “Negra sombra”, “Alborada gallega de Veiga”, “Rianxeira”, “Na veira do mar” y otras- y también muchas grabaciones de los Tamara y algunos grupos afines, que representaban el límite que el franquismo estaba dispuesto a admitir como expresión musical de galleguidad. Sin embargo en 1976 se produce un giro muy claro en la orientación de los discos producidos en Galicia, pues aparecen de golpe *Estamos chegando ó mar*, de Bibiano, *Ti Galiza*, de Miro Casabella, *Galicia*, de Xerardo Moscoso, *Denantes dos vinte anos* de Jei Noguerol, *Caravel de caraveles* de Amancio Prada, *La zanfona* de Faustino Santalices (reedición significativa, Santalices había muerto en 1960) y *Nunca cambiarás*, de Xil Ríos. Siguen predominando las grabaciones de Pardo, Ana Kiro, María Ostiz y este género de canción gallega comercial, pero comienza a no ser el único discurso musical popular editado (junto con el estrictamente folklórico). En términos absolutos el Gráfico I-30 muestra la evolución de la industria discográfica gallega entre 1960 y 1985. La eclosión de 1977 es perfectamente visible; fue consecuencia del auge de la música gallega a escala nacional; está descrita además en otros testimonios:

«De súpeto [Galicia] quedóu asulagada en discografía. Hai un par de anos non había discos dos cantantes e dos intérpretes galegos. Hoxendía hainos e a montes e a fontes. E ademáis hai cousas boas»⁶⁷⁴.

⁶⁷⁴ RODRÍGUEZ ANDRADE, Luis: “Música” [sección]. En: ANT, n. 3. 10 al 16 de febrero de 1978, p. 18.

GRÁFICO I-30. DISCOS EDITADOS EN GALICIA EN CIFRAS ABSOLUTAS. 1960-1985 ⁶⁷⁵



⁶⁷⁵ Elaboración propia. Fuente: *Fondos do Arquivo Sonoro de Galicia ...*, *op. cit.*

El crítico y cronista Carreira Antelo se hacía eco del inesperado aluvión de discos gallegos en 1977 y 1978 en ANT, afirmando en una columna que lo más llamativo de 1978 había sido para él el “auténtico ‘boom’ da discografía galega”, cifrando a ojo en medio centenar los discos editados ese año, de todos los tipos y calidades ⁶⁷⁶. Es indudable que el incremento del poder adquisitivo del gallego medio (especialmente del residente en los núcleos urbanos) unido a la comercialización de cadenas de reproducción del sonido a precios asequibles tuvo mucho que ver en el aumento. Es cierto asimismo que sobre este auge pesa la acusación de haber sido provocado por la política cultural del Estado español para contrarrestar la expansión de la canción protesta, importante cuestión que también se analiza más abajo. Impulsada desde una política estatal o no, la expectación por la música gallega generada al inicio de la transición y que desbordó cualquier previsión discográfica en el año 1977 se podía detectar ya en enero, cuando en *La Voz Joven* se afirmaba que «ahora más que nunca los discos gallegos se están vendiendo de manera masiva (...). Hay una auténtica avidez por lo gallego ...» ⁶⁷⁷.

El auge discográfico no fue exclusivo de Galicia; Rodríguez Prado habla de una verdadera “explosión discográfica” en toda España entre 1975-1977 ⁶⁷⁸. También en esta variable hay una clara correspondencia entre Galicia y el resto de España:

«... durante el año 1977 se editaron una media de nueve discos por mes. Este crecimiento en realidad supuso una auténtica explosión musical dentro de la que se recogían antiguas canciones, antes silenciadas por la censura, y nuevos temas surgidos como consecuencia del “despuntar del alba” intuido y deseado por los creadores, tras la muerte del Caudillo» ⁶⁷⁹.

⁶⁷⁶ SOTO VISO, Margarita: “A Nosa Música por Dentro”. En: ANT, n. 47. 26 de enero al 1 de febrero de 1979, p. 10.

⁶⁷⁷ CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Los discos gallegos”. En: LVG, 2 de enero de 1977, p. 46.

⁶⁷⁸ RODRÍGUEZ PRADO, María Felisa: “Inovaçons repertoriais no campo cultural galeguista na década de 70 e as transferências do mundo luso-afro-brasileiro”. En: *A Questão Social do Novo Milenio*, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais (Coimbra, 16, 17 y 18 de septiembre de 2004) [http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel53/Felisa_Rodriguez_Prado.pdf. Consulta el 26 de enero de 2007].

⁶⁷⁹ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos ...*, p. 227.

Lucini se adentra en un análisis causal del fenómeno:

«Dos fueron, en realidad, las causas que motivaron y permitieron en creciente número de grabaciones discográficas. Por una parte, la finalización de la dictadura y la puesta en marcha del complejo proceso de la transición democrática (...); Proceso que trajo consigo una mayor apertura y, en consecuencia, un mayor margen de libertad de expresión (...). Por otra parte, surgió también una segunda motivación que afectó claramente al crecimiento de las grabaciones durante aquellos años; me refiero a la percepción, que realizaron algunas empresas discográficas, sobre la “línea de negocio” que podía suponer aquel tipo de “producto contestatario” en un contexto social -o de “mercado”- en el que la, “demanda” de las libertades empezaba a extenderse y a ser una necesidad cada vez más generalizada. A partir de ahí, concretamente, dos empresas: *Ariola* y *Movieplay*, aceptaron la puesta en marcha de dos proyectos que, bajo los sellos *Pauta* y *Gong*, respectivamente, ofrecieron un magnífico cauce para que la “nueva canción” pudiera extenderse y desarrollarse a todos los niveles y por todo el Estado. (...). (Simultáneamente, *Edigsa* impulsó su catálogo con creadores de dentro y de fuera de Cataluña y surgieron otras dos iniciativas destacables: el sello *Guimbarda*, de la Compañía Fonográfica Española -magistralmente dirigido por Manolo Domínguez-, y las primeras grabaciones de *Dial*, en 1976)»⁶⁸⁰.

Y en torno a la caída de ventas a partir de 1977:

«Los sellos *Pauta* y *Gong* (...) fueron perdiendo progresivamente el apoyo empresarial hasta llegar a su total desaparición; este hecho puso claramente de manifiesto que en realidad el respaldo que en años anteriores se había ofrecido a la “nueva canción” y a sus creadores, no era tanto un respaldo ideológico o de apoyo a la promoción o difusión de la cultura, sino simple y llanamente un negocio inspirado y totalmente condicionado a las ocasionales demandas del mercado»⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 228.

La revista *Bendado* es otra de las escasísimas referencias disponibles para acercarse a las ventas de música grabada en Galicia en estos años. Fue la publicación divulgativa de la librería Couceiro, que disponía de dos locales, uno en Coruña y otro en Santiago; entre 1979 –año de creación de la revista- y 1982 ⁶⁸² incluyó ocasionalmente entre sus páginas datos de ventas de música grabada, si bien en términos comparativos, no absolutos. Se trataba de un sencillo boletín o cuadernillo informativo de periodicidad irregular. La edición era muy precaria y contenía errores, pero aportó durante esos años referencias de libros y discos que se editaban o reeditaban, así como las listas de los títulos más vendidos. La Tabla I-31 muestra los diez discos de música gallega más vendidos en Couceiro entre otoño de 1979 y octubre de 1981, tal y como aparecen en *Bendado*.

En un trabajo de campo efectuado en el barrio vigués de Coia en 1977 la lista declarada de cantantes preferidos por los jóvenes estaba encabezada por Serrat, seguido de Bob Dylan, Juan Pardo, Víctor Jara y Camilo Sesto. Amancio Prada ocupaba el puesto nº 13 ⁶⁸³. Años más tarde la macroencuesta del Ministerio de Cultura realizada en 1985 y publicada en 1987 ofrecía un reparto de las tendencias mayoritarias gallegas básicamente convergente con las examinadas más arriba para toda España, siempre en el grupo de las familias que disponían de equipos de sonido ⁶⁸⁴. Uniendo las cifras de cintas y discos en los hogares gallegos, los estilos musicales favoritos eran entonces de clara predisposición hacia la música popular, y si se suman solamente las imprecisas categorías de “música ligera” y “música rock” el resultado es ya de la mitad del total (Tabla y gráfico I-32). En la misma fuente, la asistencia a conciertos arroja un balance coincidente, pues en Galicia las preferencias en esa dirección sumaban el 32 % de música “clásica”, mientras que la “ligera”, “moderna” y “rock” contabilizaban el 54 % ⁶⁸⁵.

⁶⁸² Concretamente entre otoño de 1979 y mayo de 1982.

⁶⁸³ *Juventud de Coia* ..., p. 109.

⁶⁸⁴ Ténganse en cuenta que son hogares que poseen estos soportes y el lógico equipamiento de radiocasete o tocadiscos para reproducirlos; es decir, clases sociales generalmente medias y altas.

⁶⁸⁵ *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles: Análisis de la Comunidad Autónoma de Galicia* ..., p. 140.

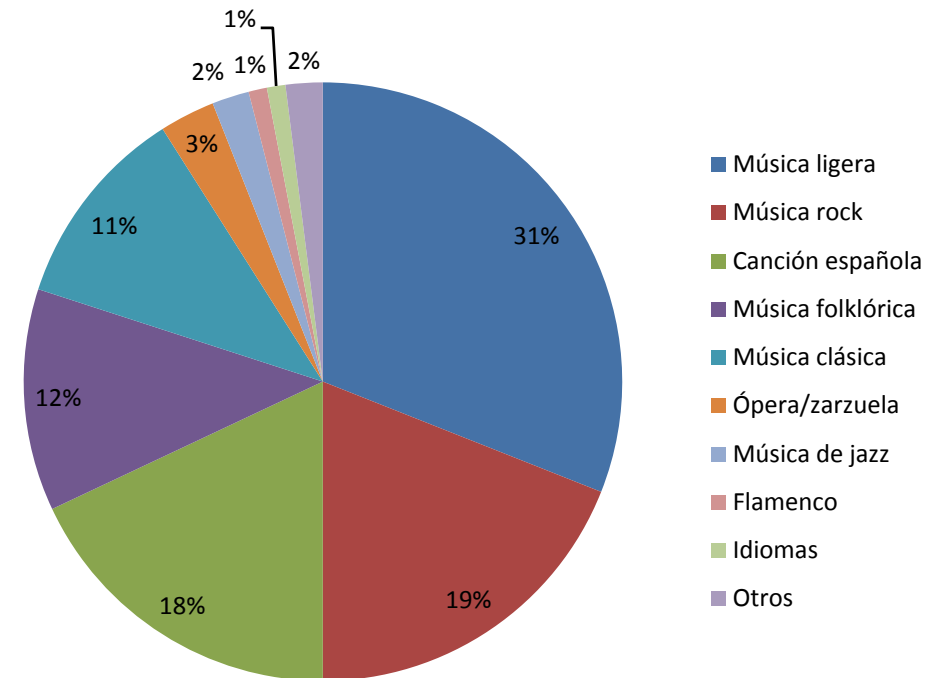
TABLA I-31. LISTA DE LOS DIEZ DISCOS DE MÚSICA GALLEGA MÁS VENDIDOS EN COUCEIRO. OTOÑO DE 1979 – OCTUBRE DE 1981. ORDEN DECRECIENTE ⁶⁸⁶

Otoño de 1979 (n. 1)	Enero de 1980 (n. 2)	Octubre de 1980 (n. 4)	Marzo de 1981 (n. 5)	Octubre de 1981 (n. 6)
<i>Sementeira.</i> Fuxan os Ventos	<i>Sementeira.</i> Fuxan os Ventos	<i>A Galicia De Maeloc.</i> Milladoiro	<i>Quen a Soubera Cantar.</i> Fuxan os Ventos	<i>O Tiroliro,</i> Campana de Pau
<i>Milladoiro.</i> Romani-Seoane	<i>O son da estrela escura.</i> Doa	<i>Sementeira.</i> Fuxan os Ventos	<i>Leliadoura.</i> Amancio Prada	<i>No manto da auga,</i> Emilio Cao
<i>In Memoriam.</i> Faiscas do Xiabre	<i>Milladoiro.</i> Romani-Seoane	<i>A Roda.</i> A Roda	<i>A Galicia De Maeloc.</i> Milladoiro	<i>Xa non podemos calar,</i> Saraibas
<i>A Roda.</i> A Roda	<i>Lenda da pedra do destino.</i> Emilio Cao	<i>Banda Union De Gulans.</i> Banda de Gulans	<i>Sementeira.</i> Fuxan os Ventos	<i>Coral Polifónica da Sociedade Liceo de Noia</i>
<i>Pilocha.</i> Pilocha	<i>Rosalia De Castro.</i> Amancio Prada	<i>Fonte Do Araño.</i> Emilio Cao	<i>Pra Os Amigos.</i> A Roda	<i>Banda infantil de Taragoña</i>
<i>Lenda da pedra do destino.</i> Emilio Cao	<i>In Memoriam.</i> Faiscas do Xiabre	<i>Rosalia De Castro.</i> Amancio Prada	<i>Rosalia De Castro.</i> Amancio Prada	<i>Banda “La Lira”</i>
<i>Xocaloma.</i> Xocaloma	<i>Pilocha.</i> Pilocha	<i>Cantigas De Santa Maria.</i> Grupo de Camara	<i>Cantigas de Santa Maria.</i> Grupo de Camara	<i>Polifonía Religiosa e Profana.</i> Coro de Cámara Ars Musicae
<i>Petapouco.</i> Petapouco	<i>O Tequeletequele.</i> Fuxan os Ventos	<i>In Memoriam.</i> Faiscas do Xiabre	<i>Unha Terra Un Pobo Unha Fala.</i> Saraibas	<i>O berro seco.</i> Milladoiro
<i>Rosalia De Castro.</i> Amancio Prada	<i>Nin rosmar un laido.</i> Suso Vaamonde	<i>Soio un Sono.</i> Xocaloma	<i>In Memoriam.</i> Faiscas do Xiabre	<i>Galicia</i> (Varios éxitos)
<i>O Tequeletequele.</i> Fuxan os Ventos	<i>A Roda.</i> A Roda	<i>Unha Terra Un Pobo Unha Fala.</i> Saraibas	<i>Soio Un Sono.</i> Xocaloma	<i>Gaiteiros galegos.</i> Vol. I. Raparigos

⁶⁸⁶ Elaboración propia. Fuente: *Bendado*, n. 1, 2, 4, 5 y 6. Santiago de Compostela, Librería Couceiro [1979-1982, s.p.]. Téngase en cuenta el importante filtro de la lista, que no incluye más que álbumes de música gallega, siendo así que la librería ponía a la venta muchas otras grabaciones, como podemos atestiguar personalmente. Una iniciativa a mencionar es el proyecto editor del grupo LVG en la serie “Son de Galicia”, que recientemente ha reeditado bastantes discos gallegos de los años 70, 80 y 90. En el Apéndice al capítulo I figura la Tabla AI-32, de discos gallegos nuevos registrados por la librería Couceiro entre 1979 y 1982, que es complementaria de la presente.

TABLA Y GRÁFICO I-32. PREFERENCIAS MUSICALES DE LOS HOGARES GALLEGOS POR GÉNEROS Y SEGÚN LA POSESIÓN DE DISCOS Y CINTAS. 1985. CIFRAS PORCENTUALES, ORDEN DECRECIENTE ⁶⁸⁷

Estilo musical	Porcentaje
Música ligera	31 %
Música rock	19 %
Canción española	18 %
Música folklórica	12 %
Música clásica	11 %
Ópera/zarzuela	3 %
Música de jazz	2 %
Flamenco	1 %
Idiomas	1 %
Otros	2 %



⁶⁸⁷ Elaboración propia. Fuente: *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles: Análisis de la Comunidad Autónoma de Galicia ...*, p. 139.

Aunque fue Ruada la empresa que capitalizó las aspiraciones y esperanzas discográficas gallegas desde 1979, hay algunas otras firmas que mencionar en este apartado. La productora de discos Abrente funcionaba en 1977, aunque no llegó a ser sello discográfico; el productor era Nonito Pereira, quien lógicamente promocionaba sus discos desde la sección de información musical que dirigía en LVG. En enero de 1978 se crea la distribuidora discográfica Xeira y a mediados de 1979 existe a la par el sello gallego Limoeiro. En 1980 irrumpe en Galicia con fuerza el sello Guimbarda; su éxito – eran grabaciones de bastante calidad de sonido y presentación- refleja el del mismo *revival* que se extendía por la región. A primeros de 1982 se funda Cítola, una nueva empresa editorial discográfica gallega, con Rodrigo Romaní como uno de los principales promotores; coincide con el inicio del ocaso de Ruada. En los años 90 Milladoiro creó en Catoira Cormorán, su sello particular, en buena medida a raíz de los problemas para grabar en condiciones sin salir de Galicia.

A finales de 1979 se funda la casa discográfica gallega Ruada, el primer sello íntegramente gallego. La presentación fue el 13 de diciembre de 1979, en La Coruña. ANT saludó con alegría su irrupción en el mercado, una “vella aspiración”. Antes, los cantantes galegos: «... acollíanse ao primeiro que chegara, o mesmo a nivel de actuacións que de grabacións»⁶⁸⁸. Los promotores de Ruada señalaban que la suya era una época de canción política, un estilo que difícilmente podría alcanzar una amplia promoción:

«... o cambio non vai vir até os anos 74-75, en que coincidirán dous factores: a aparición de grupos que, dedicándose a un labor máis de investigación deixan un pouco de lado a vella temática (“Fuxan os Ventos”, “Milladoiro”), (...) e doutro, a entrada decidida das casas españolas, plenamente convencidas de que aquí hai negocio, que crean departamentos de música galega e que van grabar masivamente, ás veces sen apenas retribución, realizando a propaganda e invasión do mercado de todos coñecida»⁶⁸⁹.

⁶⁸⁸ GONZÁLEZ, X. M.: “Editorial discográfica: 'serios, honrados e moi galegos'“. En: ANT, n. 87. 21 al 27 de diciembre de 1979, p. 8. La página de la revista incluye el anuncio comercial del sello, con la portada de sus primeras grabaciones. Ruada era en realidad una casa editorial, que englobaba al sello discográfico en su producción.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

A pesar de que Ruada procedía de capital y registro gallegos, la edición, impresión y demás fases de la producción se efectuaban en Madrid o Barcelona, ya que en Galicia no existía un solo estudio de grabación ni fábrica de disco o casete; ni siquiera una imprenta con máquina para hacer las portadas. Los dos primeros discos que lanzó Ruada fueron una selección titulada *7 anos de canción galega* y *O son da estrela escura*, el primer álbum del grupo Doa, por aquel entonces recién fundado. Tras un año de andadura Ruada había publicado 21 discos. Su director gerente, Uxío Fernández, dejaba bien clara la orientación de base etnicitaria de la empresa, al afirmar que Ruada era “un meio de comunicación feito en Galicia, por Galicia, e con capital galego”. Uxío añadía más adelante, a la vista de que una parte de los 21 discos editados en ese año eran de música bretona y galesa, que Ruada obedecía a “unha política de proxección universal da nosa cultura”, estimando que las civilizaciones de los países del llamado mundo celta fueron “asoballadas por uns Estados centralistas”⁶⁹⁰. Uxío añadía que un propósito de Ruada era “galeguizar as orquestras ...”⁶⁹¹.

Ruada tuvo una vida efímera. El miembro de Milladoiro R. Romaní trabajó en la compañía; en su opinión el fracaso se debió a una muy mala gestión comercial, porque al parecer se invirtieron cifras enormes en discos que exigían grandes medios - colaboración de orquestras y grabar en Madrid, entre otros- y de los que se tiraban 12.000 copias y se vendían unas 200⁶⁹². El rápido ocaso y desaparición final de Ruada significó un paso atrás traumático para las esperanzas discográfico-empresariales gallegas, quizá más aún por cómo se vivió que por los efectos materiales: «A historia de Ruada é un pouco a historia do fracaso da sociedade musical galega nesta década [los 80]»⁶⁹³.

⁶⁹⁰ Estas ideas recuerdan mucho al contenido del comentario de A. Stivell en su presentación al disco de Emilio Cao *Fonte do Araño* (1977), texto que se transcribe íntegramente en el capítulo III.

⁶⁹¹ EIRÉ, Alfonso: “RUADA: Un ano ao servizo da cultura galega”. En: ANT, n. 138, 24 de diciembre de 1980 al 8 de enero de 1981, p. 4.

⁶⁹² Entrevista personal a Rodrigo Romaní. 15 de agosto de 2007.

⁶⁹³ CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Unha época pouco prodixiosa”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: Decenario. 1977-1988] ..., p. 204. Del sello Ruada cabe mencionar que pereció pronto a pesar del entusiasmo que despertó, seguramente por una política comercial desacertada; por otra parte, en ocasiones se olvida que Ruada también quiso cubrir el espacio de la música culta gallega, como prueba la edición –primera de este género en el sello- del disco *Galecia* a cargo de la pianista Natalia Lamas (1980).

Con la conclusión de la década de los 70 se registró un descenso generalizado de ediciones discográficas. Según Carreira, en 1979: «... polo que se refire a organización de concertos, a crise económica fixo estragos»⁶⁹⁴. En cuanto a las grabaciones:

«A industria discográfica segue a intentar exprimir o limón galego, aínda que haxa que inventar o “Son Lalín” ou atormentarnos con subproductos antimusicais e anticulturais; á marxe da entrega mínima de gravacións folclóricas e nula de clásico, os discos de música lixeira carecen na inmensa parte do mínimo oficio e son auténticos vomitivos»⁶⁹⁵.

Por último he aquí una síntesis sobre la historia de los medios de grabación y difusión del sonido en Galicia, a cargo del historiador gallego y miembro del Archivo Sonoro de Galicia Afonso Vázquez-Monxardín:

«O obvio retardo tecnolóxico fará que as gravacións e edicións efectuadas nos tempos da preguerra civil sexan escasísimas⁶⁹⁶. (...). As emisoras de radio –privadas, coa súa concepción primeira de negocio sen pensar en implicacións culturais ou conservacionistas– comezan a emitir bordeando xa coa guerra civil⁶⁹⁷ (...).

A guerra mundial a seguir da española e o posterior bloqueo hannos configurar un panorama profundamente estático nos anos corenta e primeira metade dos cincuenta. As emisoras privadas utilizan material moi antigo, reutilízanos continuamente, e practicamente ninguén posúe gravadoras de son.

A edición de discos - para gramófono ata entrados os cincuenta– tampouco será especialmente relevante. Os cambios máis significativos serán a

⁶⁹⁴ CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “Visión apresurada dun ano musical”. En: ANT, n. 88. 28 de diciembre de 1979 al 10 de enero de 1980, p. 18.

⁶⁹⁵ *Ibidem*. Para Carreira, en todo el año 1979 de la discografía gallega se salvaban apenas unos cinco discos.

⁶⁹⁶ Algún fonógrafo de Edison chegou a Galicia; un entre os fondos dun dos introdutores da fotografía, José Pacheco en Ourense, e existe unha colección de cilindros na Coruña. Gravado aquí, que saibamos existe un de “Aires Gallegos de Tafall ó violín”, que segundo noticias –aínda que non demos con el– se conservaba no antigo seminario de Santiago. [N. de Vázquez-Monxardín].

⁶⁹⁷ En 1932 Radio Compostela, en 1935 legalizase Radio Ourense que levaba en probas tres anos, Radio Pontevedra iniciara as súas emisións en marzo de 1934, Radio Vigo ó mes seguinte e Radio Lugo en 1935. [N. de Vázquez-Monxardín].

presencia da emisora de RNE na Coruña –desde 1940⁶⁹⁸– (...).

Coincidindo co “desarrollismo” dos primeiros sesenta, empezan a chegar de Europa as primeiras grandes gravadoras de sobremesa, de bobina aberta –*Ingra, Grunding, Philips*–, coas que algúns particulares e institucións comezan a gravar actos do seu interese. Varias son as coleccións localizadas e duplicadas destas características, con mostras de Santiago –Homenaxe a Otero no Hostal en 1968–, Vigo –Primeiro recital de *Voces Ceibes*, 1968–, Lugo –conferencias do Círculo das Artes–, Ourense –conferencias na A. C. Auriense, etc.–, A Coruña –ingreso de Ramón Piñeiro na R.A.G. 1967–, etc. Coa expansión dos LPs e singles nestes anos [los 60] algunhas bibliotecas públicas comezan a acoller servicios de “fonotecas” con discos en préstamo. A identidade de propósitos co mundo do libro é evidente, pero a popularización nos setenta e oitenta das dobres pletinas de cassetes e *equipos de música* fará que cada vez os intercambios de préstamo e gravación sexa máis entre amigos que con institucións que ademais, polo xeral, ofrecían produtos presuntamente menos atractivos para a mocidade. (...).

No tránsito da década dos sesenta ós setenta chegará a de momento en vigor, revolución da casete. A teórica menor calidade proporcionada polo soporte vese compensada tanto pola maior calidade inicial da edición –as casas empezan a usar másteres dixitais– como polo seu escaso custo e pola extrema facilidade de uso, tanto en simple reprodución como en gravación. A música editada neste formato terá no automóbil e nas excursións iniciáticas da mocidade, dous aliados incondicionais na súa difusión. Tanto é así, que non existe practicamente fogar sen aparello de reprodución e gravación en casete.

O abano de utilizacións profesionais que se fan deste soporte é inmenso. Xornalistas, escritores, historiadores, antropólogos, lingüistas, profesores, estudantes, etc. gravan materiais dos que hoxe, desde o ASG, andamos á cata. Algunhas institucións culturais –O Facho, Ateneo de Ferrol, Aula de Cultura de Caixa Galicia, deron en gravar para os seus propios arquivos de xeito sistemático os seus actos, e daquela posúen hoxe coleccións importantísimas entre as que destaca a de Caixa Galicia de Ferrol que pasa das 1.000 horas de gravación»⁶⁹⁹.

⁶⁹⁸ Curiosamente con material regalo de Hitler e que lle serviu ó mando alemán como tapadeira para contactar cos seus buques e submarinos no Atlántico case ata a fin da guerra. [N. de Vázquez-Monxardín].

1.8.3 El cine gallego

El cine fue otro de los lenguajes adoptados por la alianza contestataria izquierdo-galleguista. En efecto, el medio cinematográfico también jugó su baza en la construcción del edificio identitario gallego, aunque arrastrando importantes deficiencias estructurales:

«En Galicia tivémo-lo *Festival de Cine de Comedia da Coruña* do 3 ó 10 de outono. Naturalmente, non había ningunha película en galego nin tan siquiera de tema galego. Con todo, o cine de temas galegos empeza (disque) a aflorar nas pantallas comerciáis; recordémoslas recentes *adaptacións* de obras de escrituras galegos: Blanco-Amor (“La parranda”, versión de “A esmorga”) do 1977, e mailo recente impacto da adaptación televisiva de “Los gozos y las sombras”⁷⁰⁰. Obras de literatura galega e sobre Galicia, así coma espléndidos exteriores, non lles falta ós realizadores.

Polo mes de xullo deste ano falábase na VIII *Semana de Cine* do Carballiño, da posibilidade de dobraxe de filmes ó idioma galego. A ver se os nosos organismos autónomos da en apoiár estas felices iniciativas. Que tomen exemplo da Generalitat catalana»⁷⁰¹.

Sin embargo el arranque del sector en Galicia, aunque modesto, es un hecho. El Festival de Cine de Orense y otras ediciones análogas, la apertura de cine-clubs en casi todas las localidades de cierto tamaño, el mayor interés en el medio debido la relajación de la censura y subsiguiente acceso a películas antes prohibidas, así como el incremento de la misma producción de filmes y cortometrajes prueban este despegue de la industria cinematográfica gallega, si bien el punto de partida era casi nulo. En concreto el 1 de diciembre de 1977 se promulgó el decreto que suprimía la censura cinematográfica⁷⁰².

⁶⁹⁹ VÁZQUEZ-MONXARDÍN FERNÁNDEZ, Afonso: “Arquivo Sonoro: Para que as palabras non as leve o vento”. En: *A Lingua Galega: Historia e Actualidade*. Actas do I Congreso Internacional (Santiago de Compostela, 16-20 de setembro de 1996). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Instituto da Lingua Galega, 2004, vol. 2, p. 688-689.

⁷⁰⁰ Sobre la novela original de Torrente Ballester. Es cierto que TVE nunca dedicó mucho espacio a la emergencia de una Galicia identitaria, porque ello hubiera ido en contra de sus intereses políticos y seguramente comerciales también (habría redundado en un descenso de la inversión en publicidad y probable caída de los índices de audiencia).

⁷⁰¹ LEMA, Xosé María: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 30 ..., p. 62.

⁷⁰² Real Decreto 3071/1977, de 11 de novembro.

Tras la cancelación, el cine antes prohibido llegó masivamente a Galicia. Ya en el número cero de ANT se informaba de que en los cines gallegos se proyectaba con toda normalidad *El Decamerón* de Boccaccio-Pasolini (1971), *Amarcord* de Fellini (1973), *Elisa vida mía*, de Saura (1977) y filmes equiparables ⁷⁰³. En 1981 se anunciaban en las salas de las principales ciudades gallegas películas como *La caída de los dioses*, de Visconti (1969), *Saló o los 12 días de Sodoma*, de Pasolini (1975), *El graduado*, de Mike Nichols (1967), *Novecento*, de Bertolucci (1976), *Belle de Jour*, de Buñuel (1967), *El expreso de medianoche*, de Alan Parker (1978), o *Zeta*, de Costa-Gavras (1969) ⁷⁰⁴, largometrajes que finalmente y en aluvión imparable se exhibían en las pantallas españolas tras años de prohibición por una férrea censura que había arremetido contra todo cine que estimara de contenido inmoral o disidente ⁷⁰⁵.

La I Semana de Cine de Ourense se celebró en 1973 ⁷⁰⁶. Tuvo el carácter de acto fundacional para el cine gallego, con el que se iniciaba la toma de conciencia y reorientación del sector. En palabras de López Cid, partió:

«... da necesidade de emprego da cinematografía na construción dunha identidade galega acorde cos tempos que se vivían. Partíase dunha premisa moi contundente (...): “o cine galego é a conciencia da súa nada. Xa é algo”» ⁷⁰⁷.

⁷⁰³ Datos de *A Nosa Terra*, n. 0. Vigo, Promocións Culturais Galegas, enero de 1977. Se diría que incluso había una comprensible ansia de este cine antes prohibido, ya que las películas “normales” (del oeste, humor o policíacas) por un tiempo casi desaparecieron de las pantallas.

⁷⁰⁴ La película *Z* tuvo una especial relevancia para muchos españoles reacios al franquismo. De 1969 y sobre un guión de Jorge Semprún, denuncia la dictadura griega a partir de hechos reales (el asesinato del diputado Lambrakis), con música de Mikis Theodorakis. Ganó el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 1969.

⁷⁰⁵ Los títulos proceden de *A Nosa Terra*, n. 144, 26 de febrero al 3 de marzo de 1981, p. 29; n. 146, 11 al 17 de marzo de 1981, p. 19 y n. 151, 22 al 28 de abril de 1981, p. 19 (Vigo, Promocións Culturais Galegas).

⁷⁰⁶ El otro certamen decano en Galicia es el de Villagarcía de Arosa, nacido igualmente en 1973. En los años 80 parece estabilizarse la periódica celebración de festivales de cine gallego, como apunta la existencia de eventos del tipo de las “Xornadas de Cine e Vídeo en Galicia” de Carballiño o el “I Festival de Cine Terra Cha”, ambos en 1984 [este último dato procede de *A Voz de Villalba (Especial Festas)*. Villalba (Lugo), ca. agosto de 1985].

⁷⁰⁷ Citado por FOLGAR de la CALLE, José María: “Do cinema en Galicia ó cinema galego”. En: *Grial*, n. 154. Vigo, Galaxia, abril - junio de 2002, p. 199. La cáustica conclusión también aparece citada en NOGUEIRA, Xosé: *O cine en Galicia*. Vigo, A Nosa Terra, 1997, p. 328.

Sin embargo, y como se ha señalado más arriba, en el cine político sucedió algo muy parecido a lo acontecido en la canción protesta: tras la dictadura menguó a gran velocidad, por falta de público, respaldo e interés:

«A falta de apoio institucional, e a inexistencia de estruturas de produción fixeron esmorecer pouco a pouco cantas iniciativas xurdían: en 1978 morrían as Xornadas de Ourense ante a indiferencia xeral, do mesmo xeito que a “filMOTECA do pobo gallego” (Vigo 1979), ou a distribuidora de cine gallego Rula ... Tampouco se consolidaron os grupos de produción, ante a falta de estímulos e apoio (o grupo de Víctor Rupen ou a productora Nós)»⁷⁰⁸.

He aquí la síntesis de Fernández sobre la trayectoria del cine gallego de orientación identitaria durante la transición:

«Despois de quince anos falando de cine gallego e de producir unha mancha de curtametraxes en 35 mm, a nosa sociedade non comezou a ter conciencia real do tema ata 1989, coa presenza e posterior estrea comercial de *Sempre Xonxa* acompañada de *Continental* e *Urxa*, as outras dúas longametraxes que contribuíron naquel tempo a darlle unha forte presenza mediática. A reflexión vén ó caso por se asumir como incuestionable o feito de que o cine dun país principia a súa andaina real en canto salta ó gran formato e se encarrila no circuíto convencional. “Sólo puede existir el cine gallego cuando exista un público que pueda consumirlo económica y culturalmente, que se sienta identificado con ese cine (...)”, afirmaba o director Antonio F. Simón en 1976.

Foi dous anos antes, hai pois vinteseis, cando o ourensán Eloi Lozano fixo a curtametraxe *Retorno a Tagen Ata* en 35 mm sobre texto de Méndez Ferrín, principiando oficialmente para Galicia a xeira dun cine de seu respondendo ó cativo pero ilusionante proceso que comezara a ferver pouco antes á sombra de filmadores no formato Súper 8 e 16 mm, en cidades como A Coruña e Santiago, tendo como patriarcas recoñecidos a José Ernesto Díaz-Noriega ou Rafael Luca de Tena, e como remate a p rocesos de debate e reflexión cristalizados en 1973 arredor da I Semana de Cine de Ourense.

⁷⁰⁸ GONZÁLEZ, Manuel: “Notas sobre a imaxe en Galicia nesta década (1977-1988)”. En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda da nosa identidade*. Guitiriz, Asociación Cultural Xérmolos, 1991, p. 215.

Arranca a Semana sostendo que “o cine galego é a conciencia da súa nada. Xa é algo”, e remataría, en palabras do seu principal promotor, o xornalista Luís Álvarez Pousa, “cunha cousa en claro: a lingua galega especificaría a autonomía dun cine galego”»⁷⁰⁹.

TABLA I-33. PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS EN GALICIA ENTRE 1974 Y 1982⁷¹⁰

Año	Título	Director
1974	<i>Retorno a Tagen ata</i>	Eloy Lozano
	<i>O documento</i>	Enrique Baixeras
1975	<i>Fendetestas</i>	Antonio Simon
	<i>A tola</i>	Miguel Gato
	<i>Illa</i>	Carlos Piñeiro
1976	<i>O herdeiro</i>	Miguel Gato
	<i>O pai de Migueliño</i>	Miguel Castelo
1977	<i>O cadaleito</i>	Enrique Rodríguez Baixeras
	<i>Por qué marchamos</i>	Equipo 4
	<i>A ponte da vereia vella</i>	Carlos Piñeiro
1979	<i>Circos</i>	Xavier Villaverde
	<i>Malapata</i>	Carlos Piñeiro
1981	<i>Pensión completa</i>	Juan Cuesta
1982	<i>Refrexos</i>	Carlos Amil
	<i>Tacón</i>	Xavier Villaverde

En conjunto el bagaje de películas gallegas en estos años es bastante pobre y su incidencia siquiera en los márgenes de la región, prácticamente nula. Partiendo de Manuel González, en la Tabla I-33 se muestra la relación de producciones cinematográficas en Galicia entre 1974 y 1982, de 16 y 35 mm.

⁷⁰⁹ FERNÁNDEZ, Miguel Anxo: “Un intenso pero escaso século de cine”. En: *Estudios de Comunicación*, n. 0. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, p. 143.

⁷¹⁰ Elaboración propia. Fuente: GONZÁLEZ, Manuel: “Notas sobre a imaxe en Galicia ...”, p. 215.

El documental de música despegaría algo más tarde: en 1983 Xavier Villaverde rodó el video “Rock, rock, rock” en el Palacio de Deportes de A Coruña, con una de las primeras actuaciones filmadas de Sinistro Total. También en 1983 el mismo Xavier Villaverde filmó un video con los grandes éxitos de este mismo grupo ⁷¹¹.

1.8.4 Publicaciones en Galicia

Los medios escritos son otro campo de estudio y fuente de referencias ineludible para conocer el contexto gallego. Como punto de partida hay que hablar de un entorno mayoritario escasamente letrado y reacio a la formación normativa, en el que destaca la escasez de espacios adecuados para estos fines. Por ejemplo, el informe sociológico de 1977 sobre el barrio de Coia en Vigo –un polígono industrial integrado por familias obreras y caracterizado por el desarraigo y el azote del paro- resalta que en la zona no había una sola biblioteca; este trabajo habla del “desierto cultural” de estos barrios. Tampoco existía un centro de socialización común, de hecho la actividad más habitual los domingos era el baile, con un 25 % de preferencia primera, y debía ser en la discoteca, seguida de salir con los amigos o al cine ⁷¹². En el ámbito rural las circunstancias no eran mejores, aunque vamos a encontrar allí una sorprendente proliferación de publicaciones locales que denotan un giro sociológico notable.

De los diversos trabajos divulgados sobre la materia la tesis doctoral de Rosa Cal se centra en las publicaciones de la Galicia rural en estos años precisamente ⁷¹³. Aunque Cal marca el límite de lo urbano en 10.000 habitantes, se refiere fundamentalmente a las publicaciones en todos los núcleos gallegos que no procedían de ninguna de las siete “ciudades” gallegas: Vigo, Pontevedra, Santiago, Orense, Lugo, Coruña y Ferrol. Un dato a tener en cuenta es que durante los años de la transición (1975-1984 en esta autora), en las metrópolis gallegas existían estas cabeceras:

⁷¹¹ *Ibíd.*, p. 217.

⁷¹² *Juventud de Coia ...*, p. 248 y 256-257. Los datos son significativos, pues conducen a que el éxito de las discotecas entre la población joven gallega se debió en parte a esta carencia de otros lugares y actividades donde desarrollar una vida relacional satisfactoria.

⁷¹³ CAL MARTÍNEZ, Rosa: *La prensa alternativa ...*, *op. cit.* En esta importante y extensa tesis, no obstante, Cal incide sobre todo en los factores cuantitativos, sin estudiar al mismo nivel la causalidad.

- Coruña: *La Voz de Galicia* y *El Ideal Gallego*
- Vigo: *Faro de Vigo*
- Orense: *La Región*
- Lugo: *El Progreso*
- Santiago: *El Correo Gallego*
- Pontevedra: *Diario de Pontevedra*
- Ferrol: *Ferrol Diario*, al que sucedieron (también con vida efímera) *El Noroeste de Galicia* y *El Litoral*.

Los diarios gallegos ejercerían un papel variable según el grado de compromiso con el cambio y con las incipientes modificaciones del paradigma político, pero en el caso concreto de *La Voz de Galicia*, Máiz constata un vuelco claro durante la transición a favor del modelo identitario local, practicando regularmente:

«... la dramatización enmarcadora de los acontecimientos, en aras de que no pasasen desapercibidos para la opinión pública en aquellos años ante la falta de transparencia de las negociaciones o al carácter técnico jurídico de los términos del debate. En todo momento la imputación a un sujeto colectivo – “Galicia” - se da por supuesto como realidad autoevidente, a despecho de cualquier otra diferencia interna: “asamblea, lengua y bandera principales escollos de la negociación (preautonómica)”, “Galicia sigue siendo excluida” (de la Comisión de las preautonomías), “Pesimismo general en torno al Estatuto”, “Situación crítica para el Estatuto”, “Revancha contra el estatuto gallego” etc.»⁷¹⁴.

La inculcación de LVG iría dirigida mediante un “omnipresente discurso de *responsabilización moral*”⁷¹⁵ al pueblo gallego en tanto que portador de la responsabilidad de asumir y reificar en una consecución exitosa el proyecto heredado. Éste constituiría el marco interpretativo de las prolongadas y crecientes acusaciones genéricas de abstencionismo, indiferencia y voto derechista desde la mencionada cabecera gallega o ANT, entre otros medios:

⁷¹⁴ MÁIZ SUÁREZ, Ramón; MÁIZ CARRO, Lourdes: “La construcción mediática de la nación ...”, p. 112.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

«En conclusión, el diario *La Voz de Galicia*, mediante un enmarcamiento identitario, de netos perfiles galleguistas, proporcionó a su amplia audiencia, durante los años 1977-1981, un esquema de lectura preinterpretativo de los acontecimientos y problemas que surgieron en el complejo camino hacia la autonomía gallega, contribuyendo, conjuntamente con la apertura de la estructura de oportunidad política de la transición y el trabajo político de los partidos, a generar una identidad colectiva –Galicia como nacionalidad histórica-, antes inexistente como fenómeno de masas y no de meras elites, y a movilizar a la opinión pública en defensa del autogobierno»⁷¹⁶.

El emblemático semanario *A Nosa Terra* reeditará en estos años el capital ideológico del galleguismo histórico, secundado por una legión de publicaciones menores, pero en general había una muy exigua demanda nacionalista o de izquierdas, y a escala regional poco más, dado que prevalecía la prensa regular urbana. El resto (lo que estudia Rosa Cal) eran revistas y boletines locales de difusión generalmente mínima, que sin embargo e insospechadamente resultaron ser numerosísimos, una prueba más del despertar del activismo culturalista en estos años. Sobresalieron por su cantidad las publicaciones pertenecientes a las asociaciones vecinales, las específicamente culturales y las de partidos políticos nacionalistas. Se habrían caracterizado por su corta duración, impresión esporádica y por contener mensajes significativamente dialógicos. Estamos, por tanto, ante una prensa de acción destinada a convocar a los integrantes de las pequeñas comunidades a la participación en las mejoras sociales, para lo cual recurría a la editorialización constante a partir de una ideología que recorre el espectro vanguardista más común entonces; véase, desde el reformismo cristiano a los programas marxista-leninistas y la defensa de las nuevas tendencias estéticas.

En Cal las funciones principales de esta eclosión microrregional de la prensa gallega habrían sido: en primer lugar fomentar el desarrollo individual a través de la corresponsabilidad, colaboración, espíritu crítico y propuesta de soluciones; y en segundo lugar crear sentimiento de comunidad en el barrio o villa. Estas modestas publicaciones habrían constituido una gran fuerza de cohesión y coerción además de ejercer un doble control social: por una parte sobre los mandatarios locales y por otra sobre los propios vecinos, formando una red comunicacional informal pero real y casi

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

siempre desconocida para los grupos de presión que invertían sus esfuerzos y presupuestos en las zonas urbanas. En Galicia supusieron además la revitalización del idioma vernáculo y el empleo de un lenguaje típico en el que destacaron la ironía, el sarcasmo y la sátira, hallándose prácticamente ausentes las formas violentas o desgarradas. Este mismo trabajo aporta un listado alfabético de publicaciones rurales gallegas entre 1975 y 1984, con un total de 292 títulos computables (Tabla y gráfico I-34).

TABLA Y GRÁFICO I-34. DISTRIBUCIÓN DE PUBLICACIONES NO URBANAS. POR PROVINCIAS Y AÑO DE ORIGEN. CIFRAS ABSOLUTAS. GALICIA, 1975-84⁷¹⁷

Año de origen	Coruña	Lugo	Orense	Pontevedra	TOTAL
1975	7	4	1	5	17
1976	6	0	2	3	11
1977	11	2	1	4	18
1978	9	3	1	5	18
1979	18	2	5	8	33
1980	24	5	4	7	40
1981	13	8	3	13	37
1982	10	8	5	14	37
1983	14	6	7	17	44
1984	14	7	2	14	37
TOTAL	126	45	31	90	292

⁷¹⁷ Elaboración propia. Fuente: CAL MARTÍNEZ, Rosa: *La prensa alternativa ...*, p. 195-266 y 293.

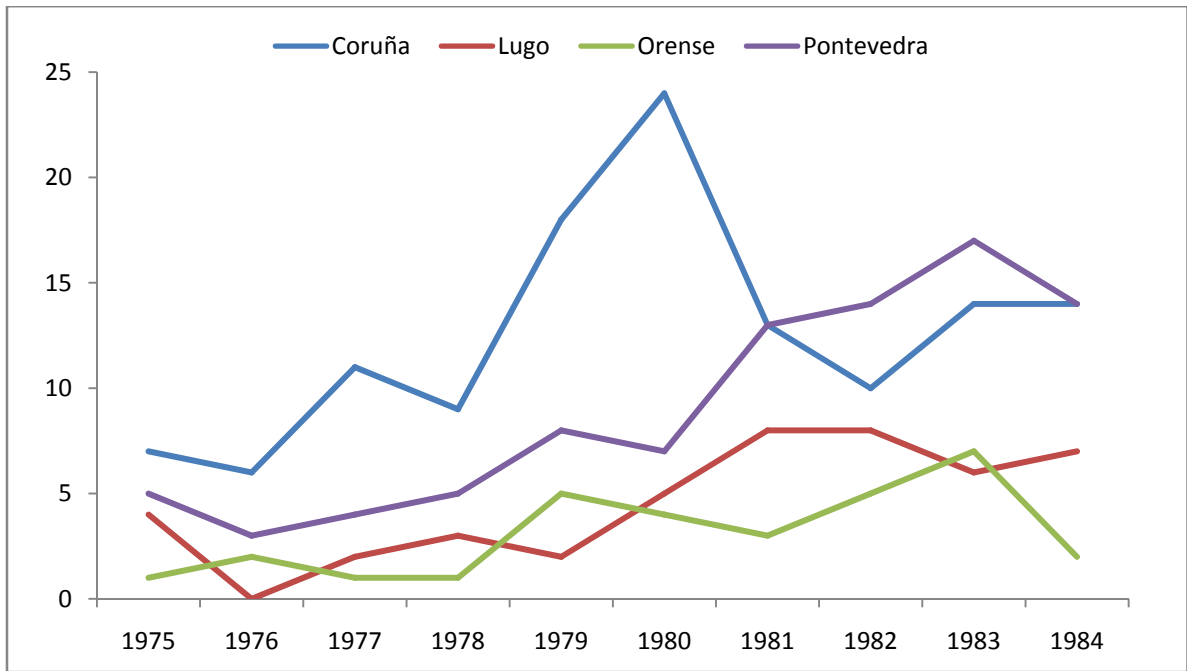
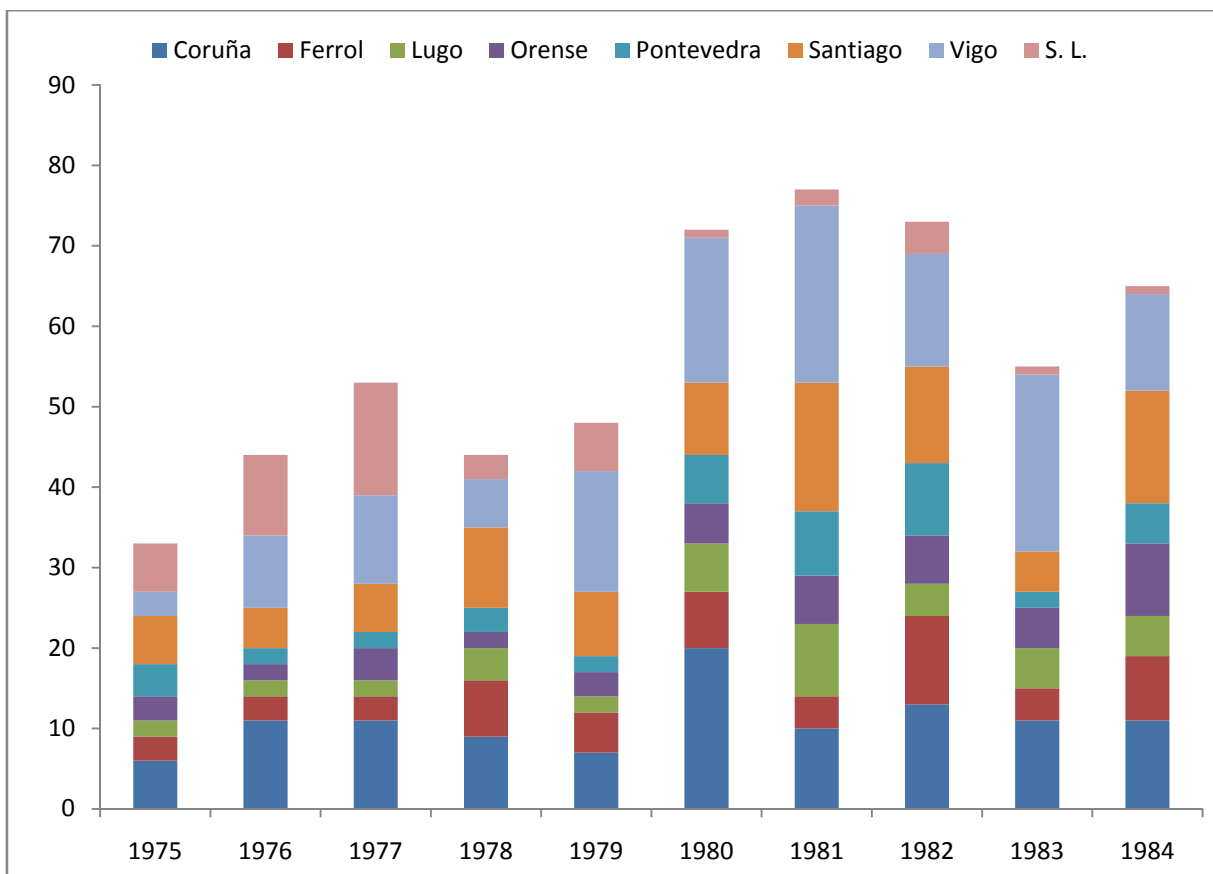


TABLA Y GRÁFICO I-35. DISTRIBUCIÓN DE PUBLICACIONES EN LAS SIETE CIUDADES GALLEGAS, POR AÑO DE ORIGEN. CIFRAS ABSOLUTAS. 1975-84⁷¹⁸

Año de origen	Registro								
	Coruña	Ferrol	Lugo	Orense	Pontevedra	Santiago	Vigo	S. L.	TOTAL
1975	6	3	2	3	4	6	3	6	33
1976	11	3	2	2	2	5	9	10	44
1977	11	3	2	4	2	6	11	14	53
1978	9	7	4	2	3	10	6	3	44
1979	7	5	2	3	2	8	15	6	48
1980	20	7	6	5	6	9	18	1	72
1981	10	4	9	6	8	16	22	2	77
1982	13	11	4	6	9	12	14	4	73
1983	11	4	5	5	2	5	22	1	55
1984	11	8	5	9	5	14	12	1	65
TOTAL	109	55	41	45	43	91	132	48	564

⁷¹⁸ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 307-421 y 457.



En el gráfico I-34 resulta muy clara la brusca ascensión en el cambio de década, seguida de un estancamiento y retroceso parcial a inicios de los 80, debido a la embrionaria saturación del sector, que nunca tuvo en Galicia un mercado boyante. Es interesante el contraste con el listado de publicaciones de las siete principales ciudades gallegas. Hay un total de 565 nacidas en estos años (casi el doble de las no urbanas). En la tabla y gráfico I-35 algunos datos hablan por sí solos, como la progresiva disminución de las publicaciones sin registro legal (que eran un porcentaje considerable al inicio de la transición, por motivos de censura o fiscalidad), o la clara superioridad editora de Coruña, Santiago de Compostela (la capital) y Vigo respecto del resto.

Complementariamente, el estudio de Maure Rivas aporta datos comparativos que ponen en evidencia la penuria editorial gallega respecto del resto de idiomas contemplados por la Constitución. Maure destaca el Real Decreto de 20 de julio de 1979 (1981/79), que incorporaba la lengua gallega al sistema de enseñanza, con lo que se abrió para las empresas editoras gallegas un nuevo y amplio terreno, lo que explica en

parte el aumento que a pesar de todo se produce ⁷¹⁹:

TABLA I-36. PRODUCCIÓN DE LIBROS EN ESPAÑA ENTRE 1970 Y 1985 EN DISTINTAS LENGUAS PENINSULARES, CON SUS RESPECTIVOS PORCENTAJES SOBRE EL TOTAL ⁷²⁰

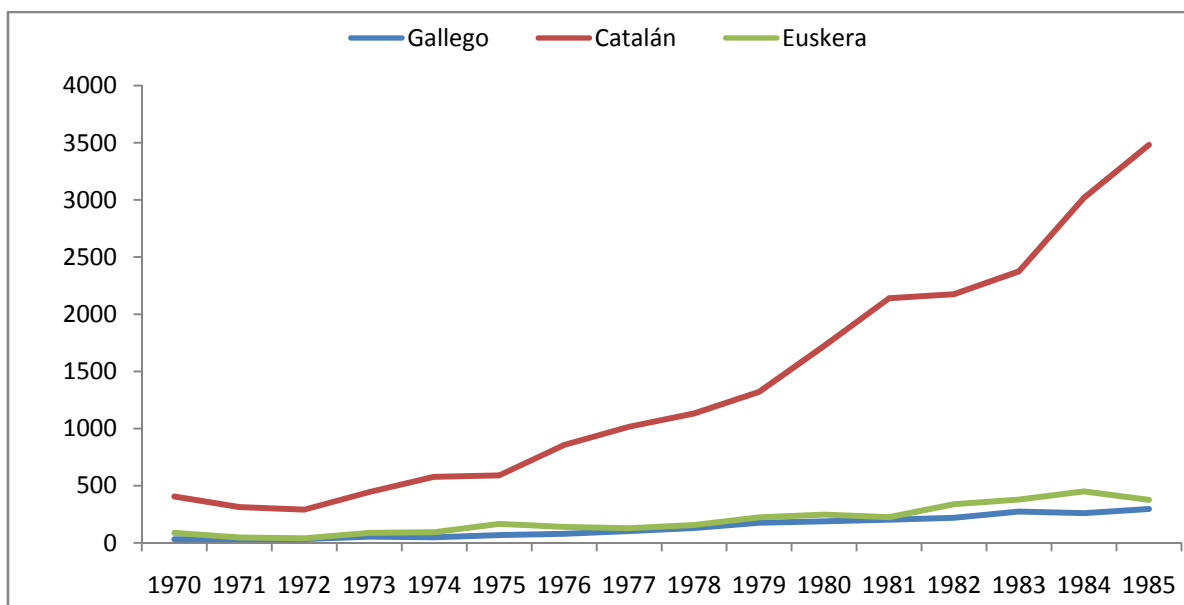
AÑO	Lengua y porcentaje							
	Gallego	% sobre el Total	Catalán	% sobre el Total	Euskera	% sobre el Total	Castellano	% sobre el Total
1970	31	0,24	405	2,96	86	0,63	13.000	95,31
1971	32	0,22	313	2,17	46	0,32	13.873	96,48
1972	32	0,21	290	1,89	39	0,25	14.726	96,67
1973	53	0,24	444	2,05	87	0,41	20.662	95,67
1974	48	0,25	577	3,08	92	0,49	18.003	96,16
1975	68	0,38	590	3,32	165	0,93	16.904	95,35
1976	79	0,36	855	3,90	138	0,63	20.803	95,09
1977	102	0,42	1.015	4,22	128	0,53	22.789	94,18
1978	129	0,52	1.132	4,63	156	0,63	23.030	94,20
1979	175	0,69	1.321	5,26	223	0,88	23.357	93,14
1980	187	0,67	1.722	6,23	247	0,89	25.473	92,19
1981	201	0,68	2.140	7,30	224	0,76	26.721	91,24
1982	218	0,72	2.175	7,21	338	1,12	27.396	90,93
1983	273	0,92	2.375	8,05	379	1,28	26.457	89,73
1984	258	0,83	3.018	9,81	450	1,46	27.026	87,87
1985	295	0,84	3.481	9,98	375	1,07	30.611	88,08
TOTAL	2.181	0,57	21.853	5,77	3.173	0,83	351.262	92,81

⁷¹⁹ MAURE RIVAS, Xulián: *Galicia sen libros. Informe sobre o libro galego. 1986*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1987, p. 16.

⁷²⁰ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 18.

El gráfico I-37, procedente de la tabla anterior, detalla la evolución referida sólo a los libros editados en los tres idiomas periféricos:

GRÁFICO I-37. LIBROS EDITADOS EN GALLEGO, CATALÁN Y VASCO. 1970-1985. CIFRAS ABSOLUTAS ⁷²¹



La tesis doctoral de Fernández Parratt se ha centrado en el estudio del reportaje periodístico de las cabeceras gallegas en las cuatro últimas décadas del siglo XX. Esta autora distingue tres fases bien perfiladas:

«No primeiro período (1960-1970), as reportaxes sobre cuestións referidas a Galicia eran poucas, caracterizábanse principalmente pola súa escasa variedade temática e (...) predominaban as procedentes de grandes axencias de noticias e sobre temas de carácter internacional. As poucas que saían das redaccións galegas servían principalmente como vehículo de expresión para xornalistas desexosos de contar anécdotas e experiencias vividas nas súas viaxes ...» ⁷²².

⁷²¹ Elaboración propia. Fuente: *ibídem*.

⁷²² FERNANDEZ PARRATT, Sonia: *A reportaxe de prensa en Galicia (1960-2000)* [tesis doctoral]. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2001, p. 226.

Sin embargo en la llamada “etapa de transición” se produjo un giro importante:

«Durante a década de 1970-1980 o crecemento cuantitativo xeneralizado das reportaxes manifestouse fundamentalmente nun incremento dos temas que xa eran habituais no período anterior, como a historia -especialmente en La Voz de Galicia-, as viaxes, o interese humano, a sociedade -e de maneira especial a emigración-, os costumes ou as biografías. Pero tamén experimentaron un aumento notable outros menos frecuentes como os sucesos -en La Región e El Progreso- e a cultura -en tódalas cabeceiras-. Isto foi acompañado dun tímido pero significativo incremento xeneralizado dos temas cualificados antes de serios, como o ensino, a sanidade o a economía. Tamén aparecen, anque escasas, as primeiras reportaxes sobre ambiente -en La Voz de Galicia e El Correo Gallego- ou deportes -en La Voz de Galicia-, así como as xudiciais -en La Voz de Galicia- ou as políticas -en La Voz de Galicia e La Región-»⁷²³.

Por último, los años 1981-1990 se habrían caracterizado por la multiplicidad de temas y la consolidación del reportaje en la prensa gallega⁷²⁴. Pérez Pena ha centrado su tesis doctoral en el estudio de la prensa en Galicia durante la transición a la democracia. En este extenso trabajo la principal aportación del medio en aquellos años fue el reconocimiento y formalización para la sociedad gallega de una “oposición”:

«O que fixo aos xornais ter a capacidade de anticipar un xornalismo democrático non radicou no limitado pluralismo que chegaron a desenvolver, nin na asunción dun discurso rupturista que nunca se produciu, senón na nova relación que se estableceu coa sociedade, mediante a cal a prensa se dirixiu a unha oposición cuxa existencia acabou recoñecendo como se tivese lexitimidade, e a oposición comenzou a actuar ante a prensa e para a prensa como se a prensa fose non xa o aparello de lexitimación do franquismo, senón voceiro dunha nova opinión pública»⁷²⁵.

⁷²³ *Ibíd.*, p. 227.

⁷²⁴ *Ibíd.*, p. 228.

⁷²⁵ PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: *Prensa e transición política en Galicia ...*, p. 104.

Una mención aparte merecen los fanzines gallegos ⁷²⁶. Este género de revista se debe a aficionados, no a profesionales, su finalidad no es comercial, trata de temas variados - dentro del *comic*, la información musical, el cine la editorialización y la denuncia social- y hace gala de una abierta desvinculación de toda institución y normas del decoro convencional. En los años 60 y 70 llegaron a cohesionar en América a toda una cultura marginal autodefinida como *underground* en el sentido de prensa alternativa a las tendencias *mainstream*. Su éxito se basa en suprimir toda barrera entre el creador y el lector, y alcanzaron un cénit con al advenimiento de la era punk, de ahí que surja un inesperado aluvión de estas publicaciones a inicios de los años 80 en Galicia. Los primeros fanzines gallegos de cierta entidad habrían sido *Lado Salvaje*, en Coruña, *Valiumdiez*, en Vigo y *Diplodocus*, en Santiago de Compostela (los tres creados en 1982) ⁷²⁷. Sin embargo hubo precedentes, como *Xofre* (Santiago de Compostela, 1979), *Xatrude* (Monforte de Lemos -Lugo-, nace en 1979), *Kinkaya Fina* (Marín - Pontevedra-, desde antes de 1980), *Rosalinda* (Santiago de Compostela, ca. 1980), *Castrellis* (editado por la asociación de vecinos de Castrelos - Vigo, s.d.), *La Barandilla* (La Coruña, 1980, era el recurso de edición de un grupo poético del mismo nombre, ambos pronto desaparecidos), y otras revistas que les sucedieron, como *A Ameixa Cacofónica* (Carballo -Coruña-, nace en 1983), *Atlántico Express* (Lugo, nace en 1983), *El Patito Feo* (Santiago de Compostela, 1984), *Tintiman* (Vigo, 1984) y *La Naval* (Coruña. 1985). En conjunto estas efímeras publicaciones sobresalen por el aire transgresor y subcultural que adoptan desde la primera página; varias de ellas sirvieron de soporte escrito a la trayectoria de los grupos gallegos pertenecientes al movimiento punk de estos años. Dado el carácter normalmente subjetivo y creativo de sus crónicas y diversas secciones, el rasgo más apreciable para nuestro estudio consiste precisamente en su propia existencia y personalidad diferenciada, aunque en ocasiones también aporten datos materiales útiles.

⁷²⁶ “Fanzine” es una contracción de las palabras inglesas “fan” y “magazine”.

⁷²⁷ Datos y estimación procedentes de *La Naval. Revista Atlántica*, n. 1. La Coruña, La Naval, marzo de 1985, p. 42-43.

1.8.5 El impacto del turismo

Dentro de un campo relacionado de variables, el turismo fue sin duda uno de los principales y más visibles motores de cambio económico y cultural sufrido por la sociedad gallega, pues conoció un decisivo despegue en los años 70. Fue muy importante para la introducción y apropiación de estilos musicales de origen exterior la elevada concentración turística que se experimentó en las Rías Bajas, la estacionalidad de la afluencia (marcadamente estival) y que la afluencia -al contrario que en la mayor parte de España- se componía en su mayoría de viajeros españoles:

«... contrariamente a lo que sucede en el caso español, la demanda turística en Galicia procede fundamentalmente de los residentes en España. En el período de tiempo comprendido entre 1976 y 1998, de las pernoctaciones registradas en establecimientos hoteleros aproximadamente el 90 por ciento corresponden a visitantes españoles, si bien en los últimos años del período se observa un ligero incremento de los extranjeros»⁷²⁸.

El dato interesa: a Galicia vinieron sobre todo turistas españoles, y si la influencia directa de los visitantes en hábitos y preferencias en materia de ocio se halla en relación directa con la música que dominaba en los grupos españoles capaces de veranear en la costa -y menos de la proveniente de los grupos extranjeros-, la consecuencia será un ascendiente mayoritariamente hispano. Claro está que los veraneantes nacionales podían tener unas preferencias bastante coincidentes con la moda más internacional, pero con todo el hecho debió mermar la incidencia directa del mundo musical anglosajón dominante entonces en la mayor parte de occidente, y que pasó a depender sobre todo de la venta de discos y de las emisiones radiofónicas, lo que no estaba al alcance de todos los gallegos (sobre todo la posesión de una cadena musical y compra de música grabada). Esto sin duda contribuyó al atraso gallego en la incorporación masiva del pop y rock y a que la afición por esta música fuera pese a todo minoritaria hasta los años 80. En este contexto, la chispa del despegue vanguardista de Vigo a partir de 1980 resulta lógico en la ciudad más abierta al exterior y con más vías de comunicación y

⁷²⁸ REY GRAÑA, Carla; RAMIL DÍAZ, María: “Estructura del mercado turístico gallego”. En: *Revista Galega de Economía*, vol. 9, n. 1. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, p. 305.

personalidad cosmopolita de toda Galicia, ubicada además en un enclave privilegiado de las Rías Bajas. El resto del país permanecía entonces aún sumido en una proporción estimable en la endogamia cultural, el desconocimiento de las novedades y sus correlativos bajos índices de renta y formación académica.

De modo que entre los factores adicionales que contribuyeron a implantar y extender las novedades de la época hay que considerar seriamente el impacto del turismo, cuya popularidad como fórmula de evasión estacional se había ido consolidando progresivamente a lo largo del siglo XX en el mundo occidental -también en España aunque con índices más reducidos para la población local-, y merced al cual se producía un activo proceso de intercambio cultural que, en lo tocante a la música de moda, alcanzó un grado de efectividad sumamente estimable, tanto por las grabaciones que traían directamente los visitantes como por la que se demandaba en los locales de ocio veraniegos. En la década de los 70 se intensifica el número de turistas que viaja a Galicia en vacaciones; son los años del primer auge importante de localidades costeras como Sanxenxo, El Grove, Canido, Bayona, Cangas, Bueu y otras próximas, donde se materializó el veloz e imparable proceso transcultural de adopción y puesta en escena de los estilos musicales dominantes en la juventud occidental y cuanto traían aparejado. La concentración del turismo en estas poblaciones se debió a que las Rías Bajas poseían un mayor atractivo que otras zonas de Galicia, por su microclima templado y por la fama de sus playas. En efecto, el despegue en los años sesenta y setenta del sector de la construcción, hostelería y otros servicios en esta zona fue considerable: a las playas de las citadas localidades costeras del sur gallego iban a desplazarse miles de veraneantes de Madrid y otras ciudades, de dentro y fuera de España. Los mismos gallegos, con el arranque del automóvil privado, las elegirían para el descanso prolongado o para pasar eventualmente una jornada. Las Rías Altas iban a enfrentarse a una difícil competencia por carecer de algunos de los atractivos citados, de ahí que su crecimiento turístico sea comparativamente menor, aunque apreciable también en cifras absolutas. Las discotecas, salas de fiestas, *boites* y clubs de ocio de variada índole, junto con el auge de determinadas prácticas y competiciones deportivas, entre otros atractivos lúdicos, fueron consecuencia de y a la vez propiciaron la llegada intensiva de personas que empezaban a disponer entonces de unas rentas salariales holgadas, y que, por encima de todo, buscaban la diversión, el contraste y el descanso. En semejante y bien conocido caldo de cultivo la música es uno de los principales objetos de la demanda, de manera

que, en última instancia, junto con la decisiva expansión de medios de comunicación como la radio o el sonido grabado y reproducible a voluntad del usuario, fue a través del turismo nacional e internacional como irrumpieron en Galicia de un modo definitivo el pop y el rock anglosajones, los principales géneros musicales de la arrolladora oleada cultural que se había gestado en los años 50 en Estados Unidos e Inglaterra y que en pocos lustros iba a colonizar al mundo entero. El tercer factor a tener en cuenta fue el regreso de los emigrantes que habían trabajado temporalmente en Europa, y que normalmente portaban ideas y costumbres allí adquiridas. De este último grupo se puede decir que los emigrantes que regresaban aportaron no sólo remesas de dinero fundamentales para reactivar la paralizada y débil economía del rural gallego, sino que además inculcaron en sus lugares de origen unas nuevas hechuras mentales:

«Los emigrados a su regreso aportaban mejores niveles de instrucción y formación profesional y difundían sus experiencias humanas y tecnológicas absorbidas en economías más modernas que la suya, que supusieron aportes significativos del laicismo, asociacionismo, cosmopolitismo ideológico, estético y técnico en un mundo por obstinadamente tradicional. (...) la emigración habría, pues, ha generado tanto unos efectos nocivos en la situación demoeconómica, como también unos efectos de retorno controvertidos, pero ciertamente dinamizadores de una realidad que, al menos hasta la década de 1960, contaba con muy limitados factores sinérgicos endógenos independientes de los retornos y de los mecanismos de la emigración»⁷²⁹.

Este conjunto tripartito de influencias explica que la ciudad de Vigo –como acabamos de indicar-, gracias a su privilegiada situación geográfica y otras ventajas, junto con la entrada en escena de las líneas directrices de la gestión consistorial en un momento determinado, fuera la primera en ver nacer grupos de alcance y fama a nivel estatal. Con ellos quedaría definitivamente arrinconada la generación en que Andrés do Barro y Juan Pardo –los más conocidos representantes gallegos de la canción melódica y convencional- así como los grupos Voces Ceibes o Fuxan os Ventos –en calidad de máximos exponentes de la conciencia galleguista a través de la música- englobaban a

⁷²⁹ JUANA LÓPEZ, Jesús de; VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Alejandro: “Población y emigración en Galicia”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia ...*, p. 438-439.

prácticamente todo el espectro estilístico de la música ligera que Galicia era capaz de aportar dentro y fuera de sus límites.

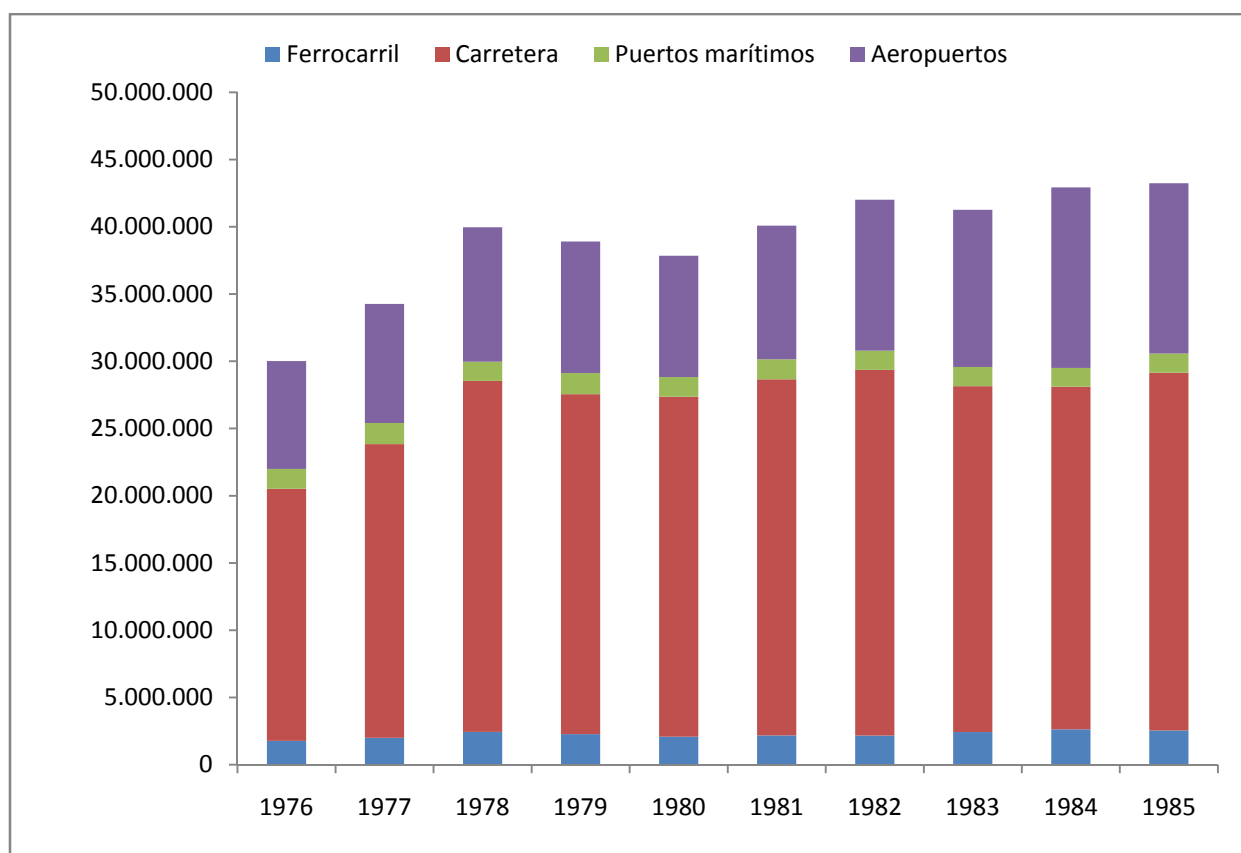
Algunos indicadores de ámbito nacional son válidos para Galicia, reflejando la masiva llegada de viajeros en estos años. En general en la década de 1976-1985 crece el número de visitantes a España por aeropuerto y carretera, y decrece el de los llegados por mar. En el informe *Anuario de estadísticas de Turismo* para 1986 es difícil calcular el aumento en Galicia al no haber más datos que los relativos a los puertos de Villagarcía, Vigo y Coruña, y los tres aeropuertos. Faltan los de acceso por carretera excepto en las aduanas con Portugal. A destacar algunas macrocifras como que en 1986 entraron en España más de 43 millones de extranjeros con pasaporte, altísima cifra que superaba el total de la población española el mismo año. De ellos, aproximadamente 28 millones vinieron por carretera, 14 millones por avión y sólo cerca de 650.000 por mar. La mayor parte procedía de Europa (casi 40 millones) ⁷³⁰.

En la Tabla y gráfico I-38 se observa el espectacular incremento de visitantes a España entre 1976 y 1985. Es especialmente fuerte el crecimiento a finales de los años 70, quizá por la depreciación de la peseta en los mercados internacionales, lo que convertía al país en una ganga para viajar en vacaciones; también pudo influir la nueva imagen de España como país democrático, y que en esos años mejoraron progresivamente las infraestructuras de acceso y la calidad de la oferta hostelera, aparte de que el volumen de negocio internacional con participación de capital español y viajes consiguientes también creció. En cuanto al estancamiento de 1979-80 probablemente se deba a la consecución de una cierta estabilidad, que no descenso, y quizá saturación en algunas áreas concretas. En todo caso el turismo debe considerarse como una vía de penetración transcultural de elevada importancia en la península. Galicia fue una de las regiones que más crecimiento turístico conoció durante la transición, como prueban las altas cifras de entradas en los tres aeropuertos y por mar, además de la frontera de Portugal y de otros indicadores económicos relacionados:

⁷³⁰ Fuente: *Anuario de Estadísticas de Turismo. Año 1986*. Madrid, Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones, 1987, p. 13-17. A pesar de la espectacularidad de estas cifras conviene tener presente que entre los procedentes de Europa se incluye la fuerte corriente de migraciones estacionales por carretera de, por ejemplo, ciudadanos portugueses y marroquíes.

TABLA Y GRÁFICO I-38. VISITANTES EXTRANJEROS EN ESPAÑA, 1976-85, POR MODALIDAD DE ENTRADA. CIFRAS ABSOLUTAS ⁷³¹

Años	Ferrocarril	Carretera	Puertos marítimos	Aeropuertos	TOTAL
1976	1.775.332	18.738.527	1.479.210	8.021.018	30.014.087
1977	2.002.887	21.832.180	1.578.408	8.853.280	34.266.755
1978	2.442.147	26.097.116	1.434.489	9.996.739	39.970.491
1979	2.274.182	25.280.868	1.567.298	9.780.128	38.902.476
1980	2.079.848	25.284.354	1.459.479	9.023.135	38.026.816
1981	2.177.806	26.481.907	1.486.139	9.938.471	40.129.323
1982	2.162.710	27.201.673	1.425.359	11.221.399	42.011.141
1983	2.431.371	25.716.259	1.423.853	11.691.851	41.263.334
1984	2.627.537	25.482.979	1.396.720	13.424.422	42.931.658
1985	2.551.392	26.596.149	1.431.099	12.656.723	43.235.363



⁷³¹ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 435.

1.8.6 Recapitulación

Si efectuamos ahora un balance de los parámetros culturales examinados de la transición en Galicia, en todas las numerosas manifestaciones y actividades que arrancan o se revitalizan en estos momentos se pueden advertir distintos impulsos fundacionales, pero junto con la lucha por unas condiciones de vida mejores y la proclamación de la alteridad gallega, el otro gran denominador común fue el deseo de evasión, tras el discurso monocorde del nacionalcatolicismo y su propensión a coartar las expansiones populares. Este rasgo se halla en relación unívoca con la tensión e incertidumbre que, como se ha señalado más arriba, constituyen factores sociológicos que siempre exigen una vía de escape lúdica. Por supuesto la música ocupó un espacio privilegiado en la redefinición de la cultura gallega, además de ser la fórmula de diversión más universal de la época, lo que se tradujo en su rápido y espontáneo auge gracias a la multiplicación de conciertos, recitales, grabaciones y emisiones en radio y televisión, especialmente en períodos vacacionales. Merced al imparable empuje musical, Galicia en verano se convirtió en una fiesta permanente ⁷³². Así consta en las páginas de *Encrucillada*, incluyendo una cita del escritor Carlos Casares:

«Costa moito resistirse ó tópico porque, de verdade, polo verán Galicia é unha festa. Pero, aparte das xa tradicionais, cada ano medra o número das festas e festivais que se celebran cos máis variados motivos dun lado a outro da nosa terra.

O folklore, a terra, a historia, o mar..., serven de canle á ledicia expresada en creatividade, que racha sombras de longas noites de pedra. Parece como se un pobo que albisca a claridade, cecais sin chegar a entendela de todo, sentise necesidade de espalece-lo sangue, de romper en luz, e xurdise así a festa.

Dende Bandeira a Coristanco; de Brión ó Carballiño; de Anceis a Ortigueira. En Santiago, en Portomarín. Na Capelada ou na Barbanza. En Guitiriz ou Moeche ... As festas “da Empanada”, “do Pemento”, “do Pulpo”, “da Pataca”. “Festa da Música e da Arte”. “Os Domingos Folklóricos”. “O Folión de carros”. O “Festival do Mundo Celta” e mais o Irmandiño”. “As

⁷³² Una panorámica general del ascenso de la música popular gallega desde la transición hasta el cambio de milenio aparece en el número 27 de la revista *Tempos Novos* (*Tempos Novos*, n. 27. Santiago de Compostela, Atlántica de información e comunicación de Galicia, diciembre de 1999).

merendiñas”. Os “Curros” e os “Encontros de Chave”. A “Festa da Froita” ou os “Días da Muiñeira”...

Decíao o Carlos Casares:

“Penso que un dos signos máis claros do cambio que se produciu no país nos últimos cinco ou seis anos é esta explosión de manifestacións populares no terreo da diversión. Indica que sempre os cambios políticos van acompañados de cambios moito máis fondos, que recollen o verdadeiro sentir popular” (La Voz de Galicia, 31-7-82)»⁷³³.

Pérez Pena describe en términos coincidentes el núcleo de la transición gallega, resaltando la especial intensidad del choque en una región anclada en el atraso:

«O fenómeno máis importante da Transición foi o cambio social, o *cambio* como obxecto semiótica xerador de discursos, (...). A transformación, que afectou a todos os ámbitos da sociedade , (economía, hábitos e costumes, discursos, institucións sociais...), foi moito máis traumática en Galicia, que nos anos sesenta aínda mantiña en moitos aspectos unha estrutura social e económica precapitalista ...»⁷³⁴.

Villar-Taboada concluye con estas expresivas palabras la valoración de la efervescencia creativa y asociacionista gallega de estos años:

«... a partir de los setenta y principios de los ochenta se observa un cambio drástico que permite hablar de la inauguración de la época de mayor florecimiento artístico en la historia de la cultura gallega, tanto por el incremento espectacular del volumen de la producción de cada una de las distintas expresiones artísticas como por la abundancia de creadores y disparidad de tendencias que éstos abordan»⁷³⁵.

En resumen, todos estos datos relativos a cine, literatura, pintura y música – representativos de un conjunto muy amplio- revelan cómo la Galicia ilustrada *se instaló*

⁷³³ GUIZÁN, Mariano: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 29 ..., p. 75.

⁷³⁴ PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: *Prensa e transición política en Galicia* ...p. 824.

⁷³⁵ VILLAR-TABOADA, Carlos: “Tradición y actualidad ...”, p. 130.

en la cultura durante la transición, que así se convierte en un momento de verdadera ebullición de la identidad local, lógico en tales circunstancias, impulsado dentro de sus posibilidades por la joven Xunta y plenamente perceptible en la prensa periódica del momento ⁷³⁶. El resultado fue una progresiva emancipación de la cultura gallega respecto de la nacional, fruto del proceso de creciente concienciación identitaria que instituiría como dogmas fijos a los signos tenidos por más representativos del país y por oposición al panhispanismo que presidió la cultura en los tiempos en que Franco gobernó España.

⁷³⁶ También más allá de Galicia esta expansión sería notable, destacando especialmente la faceta musical como embajadora del país gallego; por ejemplo: «O día 18 de abril [de 1982] celebrouse un *festival de música galega* no Palacio Municipal dos Deportes de Barcelona como remate das “Xornadas Galegas-Abril 82 Cataluña amb Galicia”. Ademais de Fuxan *os Ventas*” e “Milladoiro” actuaron a “*Escola de Gaitas Toxos e Xestas*” de Barcelona e o grupo “Nouza”, da mesma Escola, que fai música na liña melódica e instrumental da chamada “música celta”. Por certo, os de Milladoiro, que ademais da actuación en Barcelona recuncan este ano no *Festival folk de Edimburgo* e teñen comprometidas actuacións en Alemania, Holanda e Dinamarca, anuncian que están a preparar, sen présas e moi coidado, un disco grande -o terceiro dos publicados como tal grupo- que podería saír neste ano» (*Encrucillada*, n. 28. Santiago de Compostela, mayo/junio de 1982, p. 86).

Capítulo II

Galleguizar Galicia: el nacionalismo en la música popular gallega

La canción protesta –canción social, canción política- dejó una impronta muy significativa en la preparación y consolidación de la mentalidad cultural de la transición en España y en Galicia; esto justifica que se le dedique un capítulo entero, ya que su radio cronológico de acción pertenece más bien al final de la era franquista. Por otra parte aclaramos que el nacionalismo no es una categoría *musical*, como sí lo son las del folklore y el rock (los dos capítulos siguientes), por lo que se origina una necesaria interferencia entre los parámetros musicales y los contextuales al analizar la producción correspondiente. No obstante, en relación a la música que atendió a la búsqueda de las raíces, la derivada de la conciencia nacionalista posee algunas analogías cardinales, que harán que sus respectivos estudios sean altamente convergentes en el tratamiento y conclusiones.

La terminología concerniente al nacionalismo es hoy por hoy extensa y compleja, existiendo diversas aproximaciones que distinguen entre los conceptos de *nación*, *nacionalismo*, *Estado*, *etnicidad*, *identidad*, *patria* y otros contiguos. Es necesario en este momento señalar la dicotómica delimitación que prevalece hoy en día como separación entre el conjunto de los rasgos materiales de una comunidad –lo que podría entenderse como su *cultura objetiva*- y la apropiación cuando no invención de tales particularidades con un propósito ideológico definido de construcción teórica y finalidad política –el *nacionalismo*. En muchos autores esta escisión se cifra en términos semi-agonales como *etnicidad* y *nacionalismo* respectivamente, cuando un importante problema epistémico es que apenas se deja resquicio alguno entre uno y otro extremo, siendo así que en la práctica los casos de fragmentación e hibridación de planteamientos y acciones son muy comunes. El influyente filósofo y antropólogo Ernest Gellner abordaba la cuestión de este modo:

«La “etnicidad” o “nacionalidad” es simplemente el nombre de la que prevalece cuando muchos de estos límites convergen y se solapan, de forma tal que los límites de la conversación, de la comensalía cómoda, los pasatiempos compartidos, etc., son los mismos, y la comunidad de personas determinada por esos límites se dota de un etnónimo y se cubre de sentimientos poderosos. La etnicidad se vuelve “política” y da lugar al “nacionalismo” cuando el grupo “étnico” definido por estos límites

culturales solapados no se limita a ser intensamente consciente de su propia existencia sino que también está imbuido de la convicción de que el límite étnico debería ser también el límite político»⁷³⁷.

En Hastings una etnia es “un grupo de personas con una identidad y una lengua hablada comunes”⁷³⁸, mientras que “una nación es una comunidad mucho más consciente de sí misma que una etnia”⁷³⁹. Para Beramendi los términos “nación” y “nacionalismo” deben reservarse para la esfera propiamente política, mientras que considera más apropiado para los grupos humanos de formación vertical de índole no política el término “etnicidad”, entendida como “el conjunto de caracteres que configuran una identidad grupal de ese tipo”⁷⁴⁰. El filósofo Javier Sádaba coincidía con los autores citados al definir el nacionalismo como el “esfuerzo por dar viabilidad política a una determinada cultura”⁷⁴¹. En principio resulta útil acogerse a una acotación clara y operativa, como aparece en Martí: el nacionalismo como el conjunto de sentimientos identitarios de una comunidad cuando éste irrumpe en el terreno de la política, siendo la identidad la consciencia de pertenecer a un grupo diferenciado⁷⁴². El que esa “consciencia” parta de una base real y constatable o lo contrario conduciría directamente a uno de los más difíciles dilemas de la materia.

Se emplean asiduamente en esta tesis las expresiones *galleguismo* y *galleguidad*, que para Villar-Taboada significan la “defensa de la identidad cultural galaica”⁷⁴³. La suya es una definición flexible, pero por eso mismo resulta adecuada en muchos casos. De todos modos se podría completar mencionando el papel crucial que juega el factor de la conciencia -individual o colectiva- en su devenir, como veíamos en los testimonios

⁷³⁷ GELLNER, Ernest: *Encuentros con el nacionalismo*. Madrid, Alianza Universidad, 1995, p. 52.

⁷³⁸ HASTINGS, Adrian: *La construcción de las nacionalidades. Etnicidad, religión y nacionalismo*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 13.

⁷³⁹ *Ibíd.*, p. 14.

⁷⁴⁰ BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: “Conciencia étnica e consciencias nacionais en Galicia”. En: PEREIRA-MENAUT, Gerardo (coord.): *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia* [Santiago de Compostela, 16-19 de diciembre de 1996]. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1997, vol. II, p. 281.

⁷⁴¹ SÁDABA, Xabier: “Posnacionalismo na Europa autodeterminada”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 11 [monográfico: Esquerda, Democracia e Nación] ..., p. 48.

⁷⁴² Por ejemplo, en MARTÍ i PÉREZ, Josep: “Música y etnicidad: una introducción a la problemática”, ..., *op. cit.*

⁷⁴³ VILLAR-TABOADA, Carlos: “Tradición y actualidad ...”, p. 133.

citados de Gellner, Hastings o Beramendi, y diferenciando en consecuencia el galleguismo concienciado o construido del conjunto de lo que se podría denominar la ontología de la cultura gallega en su “ajenidad a sí misma” que se localiza en el saber y el hacer populares no específicamente elaborados ni ideológicamente encaminados hacia alguna clase de meta fáctica. En definitiva, nuestra aproximación epistemológica fluctuará, como es inevitable, entre la tarea deconstructiva que exigen varias de las temáticas relativas al nacionalismo gallego que surgen a lo largo de esta tesis, y la defensa -no obstante- de algunas posiciones no radicales que también se localizan en entorno musical (y no musical) galleguista de estos años. No es necesario añadir que estos dos confines casi nunca van a emerger en estado puro, siendo a veces una ardua labor el diferenciarlos, y ello cuando es factible. Entre el nacionalismo gallego más sectario e intratable y la mera satisfacción de sentirse “tan gallego como español” se abre una infinita gradación de posturas ideológicas emparentadas pero reconocibles y con personalidad suficientemente definida. La guerra entre las dos formas de vivencia nacionalista que entresacamos conduce en muchos casos a una cuestión de intereses, que en unos casos son de índole político-empresarial y en otros permanecen en la esfera de la afectividad y la lucha por alcanzar la plenitud personal y colectiva.

2.1 Sobre el nacionalismo en general

Existen pocos temas de actualidad que causen tanta polémica y levanten tan encendidas pasiones -tanto en la comunidad científica como en el ámbito de la política y en la ciudadanía- como el del nacionalismo. Hay un amplio corpus bibliográfico consagrado a su estudio, bien que desde una óptica hegemónica claramente deconstructiva si no directamente despectiva. Al discurso nacionalista se acusa hoy en día de carecer de intelectuales y doctrinas propios de categoría suficiente, de haber conducido a más de un pueblo por el camino del estrago y la autoinmolación, de enajenar y distorsionar el saber histórico forzándolo a encajar en sus aspiraciones políticas, de instalarse en la insolidaridad, de carecer del más mínimo atisbo de objetividad, veracidad o credibilidad, y hasta de ser prácticamente equiparable a lavado de cerebro colectivo y proclividad al fascismo más visceral, todo ello en términos explícitos o bien -la postura más frecuente- desde una redacción menos agresiva pero igualmente demoledora. Son legión los estudiosos que lanzan virulentos ataques desde todos los frentes posibles contra los excesos (y no excesos) correlativos a la doctrina nacionalista, no sólo desde el lenguaje académico: «Wise people live for themselves, but mad people live for the nation. Wise people have written the history of the nation, but mad ones have created it»⁷⁴⁴.

Por ejemplo, celebridades mundiales como Ernest Gellner (una autoridad en la materia, muy severo en sus escritos), Eric Hobsbawm (asimismo muy duro en el tratamiento del nacionalismo, tal vez influido por sus presupuestos neomarxistas y la esperanza de una revolución internacional *proletaria* que el tiempo ha visto una y otra vez frustrada frente a la vigencia del sentimiento de pertenecer a una comunidad *nacional* u otro género de vinculación no *de clase*), Benedict Anderson (autor de una obra muy influyente que equipara nación a comunidad imaginada), Tom Nairn (menos

⁷⁴⁴ Sentencia del músico hindú Sanjiv Gogate en el año 2000. Citado por SCHULTZ, Anna: “The Collision of Genres and Collusion of Participants: Marathi Rastriya Kirtan and the Communication of Hindu Nationalism”. En: *Ethnomusicology*, vol. 52, n. 1. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, invierno de 2008, p. 31.

excluyente en sus análisis que los anteriores), Michael Hechter, Anthony Giddens e igualmente, dentro de España, Marcial Gondar (desde la antropología y para Galicia), Jon Joaristi (especialmente enfrentado al caso vasco), Álvarez Junco (para la españolidad), Caro Baroja y Juan Pablo Fusi, dentro de una extensa lista. Lo curioso es que, pese a que en el seno de este discurso académico se reconocen unas debilidades básicas y secuencias etiológicas y etológicas casi idénticas entre los nacionalismos periféricos y los de las naciones-Estado centralizadas a los que se oponen, resulta inequívoca la tendencia a atacar muy especialmente a los primeros. También llama la atención que la labor deconstructiva de estos y muchos otros especialistas en contra de la teoría nacionalista -o más bien, de sus más comunes y erráticas derivaciones- resultó ser, en las décadas finales del siglo XX, tan necesaria como relativamente sencilla, al pecar ésta asiduamente de sectaria, dogmática, falaz y conducente a graves problemas sociales que podían comprender múltiples formas de violencia y hasta la guerra, en efecto.

Acerca del Estado como supraorganización ajena a los problemas vitales del individuo y del nacionalismo en su peor faceta de cerrazón insolidaria -la que hace prevalecer la institución sobre los más elementales valores humanitarios-, la magnífica escena final de la película *Figures in a Landscape*⁷⁴⁵ -en la que un helicóptero que persigue a dos fugados de la justicia en una cima de los Andes está a punto de capturarlos- constituye una aguda paráfrasis de la cuestión. Los dos convictos (Robert Shaw y Malcolm McDowell), tras largos y penosos avatares, se hallan finalmente en el límite montañoso de un indeterminado país sudamericano y tratan de cruzar la frontera que les aseguraría el asilo político, pero uno de ellos, en un raptó final de orgullo, se enfrenta a los perseguidores. Los soldados que vigilan el puesto fronterizo permanecen impassibles, hieráticos como estatuas de piedra, ante la sangrienta lucha que tiene lugar frente a sus ojos. Al margen de la calidad estética de la película, donde el paisaje es el verdadero protagonista -como bien indica el título original-⁷⁴⁶, sobresale la indeterminación de la nacionalidad de los soldados, lo que añade un matiz aún más universal a la dramática situación. En efecto, los vigilantes no mueven un solo músculo mientras el helicóptero y el fugitivo que decide luchar se disparan, y tampoco recogen el cadáver cuando la

⁷⁴⁵ Joseph Losey, Inglaterra, 1970.

⁷⁴⁶ En España fue traducida como *Caza humana*.

reyerta concluye, dado que están *al otro lado* de la barrera. El segundo fugitivo sólo es aceptado, sin palabras, cuando entrega su arma, un acto simbólico de renuncia a su “yo” aceptando las reglas del “otro” -sus fronteras-, sin el cual nunca habría sido admitido en la nueva comunidad. El doble mojón de piedra en la nieve –límite de la territorialidad- actúa como mudo testigo de la separación entre la vida y la muerte. El helicóptero (omnipresente y anónimo a lo largo de toda la película) no hace intento alguno de capturar o disparar al otro fugitivo desde el momento en que éste traspasa la frontera. En suma, el dilema que expone esta metafórica escena parece denunciar la total inversión de la jerarquía ética de *lo individual* frente a *lo social*, la indiferencia y castración moral ante el sacrificio de vidas humanas en aras de un Estado tan impersonal como inaccesible para sus súbditos, y mucho más para los *extranjeros*, una temática no muy lejana a la que anticipaba genialmente Franz Kafka en *El Castillo* y que Camus retomaría en *El Extranjero*, obra extensamente analizada por Kristeva desde este punto de vista ⁷⁴⁷.

Sin embargo la mecánica deconstrucción del edificio nacionalista resulta insuficiente hoy en día por varias razones, empezando por el importante detalle de que ignora la pujanza que el fenómeno posee en muchas comunidades actuales no sujetas a índices relevantes de precariedad o proclividad al extremismo. En efecto, una vez demostrada la falsedad de todas o la mayoría de las premisas postuladas por el pensamiento nacionalista, éste debería caer en picado tarde o temprano en las sociedades implicadas, pero los hechos demuestran que no es así, su vigor social en la era contemporánea está fuera de toda duda y en absoluto confinado a áreas marginales. En este sentido, una de las mayores paradojas del fenómeno nacionalista como objeto de estudio es la que surge al confrontar la naturaleza periférica y teóricamente emparejada a un menor desarrollo industrial y económico que caracterizaría a ciertos (etno)nacionalismos europeos (Hechter) -entre los que cabría incluir al gallego- con el perfil más común del participante nacionalista de estas mismas comunidades, normalmente poseedor de una formación media-alta y estatus social igualmente desahogado, que hallamos en múltiples indicadores estadísticos fiables. Por otra parte es indudable que las descalificaciones genéricas, específicamente dirigidas en la península a los

⁷⁴⁷ KRISTEVA, Julia: *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1991. Kristeva contempla la extranjería en clave de subjetivismo y estudio del yo interior, profundizando largamente en el crimen del personaje central de Camus.

nacionalismos segregacionistas, no hacen sino reforzar indirectamente a otro nacionalismo: el español. Casuísticas similares se dan en países como Francia, Inglaterra y otras naciones-Estado centralistas. Por lo demás estas corrientes hipercríticas se aferran al caso del extremismo nacionalista para desestimar cualquier pretensión o posible veracidad en esa dirección, y en sus procesos argumentales incurren con excesiva frecuencia en el axiomaticismo y el ejemplo sesgado.

En relación a los casos de España y Galicia la cuestión del nacionalismo tiene una estrecha vinculación, netamente identificable, con las correlativas manifestaciones musicales, dando como resultado un conjunto de géneros dotado de personalidad propia. Al igual que en el primer capítulo, vamos a estructurar el presente partiendo en primer lugar del examen del franquismo como doctrina de contenidos fuertemente etnicitarios, sin cuyo concurso no se puede comprender el notable activismo de los nacionalismos excéntricos que emergen imparables en el tiempo de la transición, merced a la instauración de las libertades cívicas y a la reactivación de mecanismos identitarios soterrados en la etapa anterior. Además la música política que se hizo en Galicia –como en otras áreas peninsulares- cobró su mayor fuerza y sentido precisamente por oposición y referencia directas a la dictadura, jugando entonces un papel propedéutico para la consecución ulterior del régimen democrático y el Estado de las autonomías.

2.1.1 La sinergia de la izquierda y el nacionalismo⁷⁴⁸

Probablemente las dos principales formas contestatarias de la segunda mitad del siglo XX en el mundo occidental hayan sido el socialismo y la contracultura, siendo el nacionalismo una forma emparentada con ambas en la vanguardia intelectual de varias comunidades europeas contemporáneas. Por ello una atención especial merece el análisis de la simbiosis entre el ideario marxista y el nacionalista, omnipresente en estos años y que iba a quedar una y otra vez plasmado en la canción protesta coetánea. Muchos partidos políticos de los años 70 hicieron de esta combinación una bandera ideológica; incluso se respiraba en el ambiente progresista que la galleguidad pasaba

⁷⁴⁸ La identificación entre franquismo y nacionalismo español ya se trató en el capítulo I; aquí procedemos a una extensión de la misma en el contexto analítico del presente capítulo.

obligatoriamente por una mentalidad decididamente de izquierdas ⁷⁴⁹. La causa primera no puede ser más evidente: ambos conjuntos ideológicos se habían visto acosados durante el franquismo y tuvieron, por tanto, un poderoso enemigo común frente al cual con frecuencia hubieron de hermanar esfuerzos para sobrevivir. Sin embargo con la llegada de la democracia pronto se empezaron a dibujar fronteras internas: la libertad dio paso al debate y el debate a una diferencia de criterios tras la que se ocultaba la lucha por el poder. Aún así el aura de rebeldía y heroísmo iba a permanecer como icono referencial y aglutinador de ambas corrientes hasta mucho después de concluida la transición.

Abundando en la cuestión, durante el paso a la democracia se daba por supuesto que cualquier movimiento de índole autonomista y descentralizador, se opondría por principio a todo postulado franquista, de donde resultaba una herejía cualquier complicidad con la ideología de derechas. Lo “políticamente correcto” en la intelectualidad del momento fue la doctrina de inspiración marxista, o al menos populista, siendo el populismo una de las banderas más esgrimidas en aquellos años. Del mismo modo, e invirtiendo la ecuación, se entendía (exigía) que cualquier votante de izquierdas fuera como mínimo simpatizante con los nacionalismos de gallegos, vascos, catalanes y casi cualquier otra región española. Esta singular confluencia en la mentalidad social de la época aún no ha sido estudiada con suficiente profundidad pero lo cierto es que hay claros ejemplos en el siglo XX de estructuras políticas que partiendo de una base ideológica similar se reificaron en sistemas radicalmente distintos -si no opuestos- al citado: por ejemplo, la hoy desaparecida URSS mantuvo una férrea estrategia enemiga de todo localismo, y su *proletkult* (encabezado por Zhdanov) limitó la libertad creativa de los compositores rusos fijando estrictos cánones de *lo popular* y la obligación de componer esencialmente *música rusa*. La URSS procuró además incorporar a su órbita a nuevos países satélites en los que impuso rígidamente los dictados (también “culturales”) de Moscú, tendentes a desdibujar y retraer lo más posible todo rasgo diferencial en aras de la *igualdad de clase*. En un contexto diferente, pensadores como Sabino Arana, Pi i Margall, Murguía, o Alfredo Brañas, fueron representantes protonacionalistas en absoluto partidarios de la revolución socialista que ya en su tiempo tenía consistencia teórica.

⁷⁴⁹ Como se desprende, por ejemplo, de la entrevista de POUSA, Xosé R.: “Antonio Fraguas Fraguas” [entrevista]. En: ANT, n. 19. 2 al 8 de junio de 1978, p. 7.

Ampliando el marco referencial, cabría proponer como causa adicional que la paridad entre marxismo y nacionalismo es consecuencia, a escala mundial y para los tiempos modernos, del colonialismo y la brutalidad de los imperios occidentales hegemónicos en los últimos siglos, que en su política de dominación cultural (además de la explotación económica) pudieron fomentar indirectamente la conciencia identitaria de los pueblos oprimidos, además del rechazo que generó en concreto el nazismo. Sin embargo la mecánica equiparación entre centralismo hispanófilo y opresión pudo ser injusta, como señala Esteban de Vega:

«... la relevancia que los nacionalismos periféricos alcanzaron en la lucha antifranquista y durante la transición permitió establecer explícita o implícitamente una injusta identificación entre, por un lado, nacionalismo español y centralismo autoritario, y por otro, nacionalismos periféricos y democracia»⁷⁵⁰.

Separatismo e izquierdismo irán de la mano a la hora de plantear determinadas exigencias políticas en la España democrática, provocando acaso una fractura interna en los nacionalismos locales:

«La vinculación de los nacionalismos periféricos con la extrema izquierda es un fenómeno reciente y que probablemente se puede fechar en el mayo francés de 1968, y en el desarrollo de las ideologías tercermundistas y de colonialismo interno. Ha sido este nuevo elemento ideológico el que ha venido a dividir profundamente los movimientos autonomistas y nacionalismos de la periferia española, sobre todo en el País Vasco (...)»⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ ESTEBAN DE VEGA, Mariano: “El nacionalismo español, 1878-1936”. En: GUEREÑA, Jean-Louis; MORALES MUÑOZ, Manuel (eds.): *Los nacionalismos en la España contemporánea: ideologías, movimientos y símbolos*. Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación, 2006, p. 86.

⁷⁵¹ *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 517. Efectivamente, tanto en el País Vasco como en Cataluña el ismo nacionalista adoleció de una fractura interna importante, entre un sector entre conservador y neoliberal, y un sector que se escoraba decididamente hacia el marxismo-leninismo. Por otro lado la citada vinculación entre nacionalismo e izquierdismo es anterior a mayo del 68; surge como reacción en contra del imperialismo colonialista occidental, como señala el propio informe. Por ejemplo, contra la política exterior de los Estados Unidos en Hispanoamérica, contra la de Inglaterra en la India, la de Francia en Marruecos o Argel, o contra la de la misma URSS en Hungría y Checoslovaquia.

En un plano estrictamente teórico la comunión entre nacionalismo y socialismo no es en absoluto inevitable, aunque predomina en los nacionalismos periféricos españoles. La adscripción de los posicionamientos ideológicos proclives a la diferencialidad étnicitaria se vio marcada en su más reciente historia por la oposición al franquismo –en tanto que éste fue un decisivo freno para ellos-, de lo que resultó una fundamental (pero no indispensable en términos objetivos) adhesión a los partidos marxistas o anarquistas. Invertiendo el razonamiento, el nacionalismo español –referente implícito esencial y poco estudiado de los anteriores- se vería abocado a una identidad básica con proyectos de corte conservador, lo que tampoco parece condición *sine qua non*. Este complejo equilibrio coyuntural se prolonga hasta la actualidad.

Hobsbawm ha descrito otra interesante y no forzosa equiparación entre el izquierdismo y un movimiento de cierta extensión: la vanguardia artística. En referencia a las “imágenes de la izquierda” señala:

«El socialismo como movimiento de masas y la vanguardia cultural y artística como representante de la “modernidad” y el “progreso” dentro del arte ampliamente reconocida, consciente de sí misma y, a veces, organizada aparte, son, como fenómenos europeos, hijos de los últimos decenios del siglo XIX. (...).

No hay ninguna relación necesaria ni lógica entre los dos fenómenos, toda vez que el supuesto de que lo que es revolucionario en arte tiene que serlo también en la política (o viceversa) se basa en una confusión semántica de los diversos sentidos del término “revolucionario” o de términos análogos. Por otra parte, con frecuencia hay o había un vínculo existencial, ya que tanto los socialistas (marxistas, anarquistas o de otros tipos) como la vanguardia artística y cultural eran extraños, contrarios, a la ortodoxia burguesa, que a su vez era contraria a ellos. También podemos mencionar la juventud y muy a menudo la pobreza relativa de muchos miembros de la, guardia y la bohemia»⁷⁵².

⁷⁵² HOBBSAWM, Eric: *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona, Crítica, 1999, p. 148.

En resumen, la adscripción a una ideología o partido de inspiración socialista acarrea todas estas connotaciones en la España de la transición, siendo el perfil común en tales corrientes el de un ciudadano partidario de los nacionalismos excéntricos, simpatizante y conocedor de las últimas tendencias artísticas y proclive a la secularización si no al anticlericalismo. Como es fácil observar cada uno de estos rasgos es susceptible de ser interpretado como un efecto refractario hacia las políticas de Franco a través de sus contrarias, no una condición inherente de la ideología socialista – salvo quizá la cuestión religiosa. En el capítulo I establecíamos la paridad progresista entre ecología-nacionalismo-vanguardia artística-izquierdismo-laicismo, que va a exhibir un último y sorprendente colofón en ciertos casos, el rock: «Para nosotros la *soul music* y el comunismo significaban dos cosas parecidas, no a nivel ideológico sino a nivel de *feeling*»⁷⁵³. Y es que a pesar del proverbial antagonismo entre el militante comunista-proletario-agitador y el joven hippie-rockero-fumador de marihuana, el rock tuvo en España un aura de izquierdismo innegable, simplemente por ser un participante más de la comunidad de opositores al régimen de Franco.

El marxismo como ideología política se impuso netamente en la intelectualidad española a lo largo de todos los años de la transición, y también en la reducida pero activa élite galleguista. Sin olvidar importantes excepciones, como sucede con el PNV o CiU, por ejemplo, que constituyeron claros casos de enclaves nacionalistas de orientación de centro-derecha⁷⁵⁴, es posible sostener, sin embargo, que en conjunto *la izquierda pactó con el nacionalismo en la España del cambio*, produciéndose una expresiva e intensa comunión entre el ideario socialista y el galleguista para nuestros intereses. Nos hallamos ante un discurso omnipresente en la etapa estudiada, para el que se podrían aducir mil ejemplos, pues basta con hojear los diarios, revistas, noticias, programas de partido, carteles y consignas electorales, letras de canciones y mensajes del cine y otros medios, en un mar de testimonios convergentes. A pesar de la victoria

⁷⁵³ Santiago Auserón, entrevistado por Cristina Tango. En: TANGO, Cristina: *La transición y su doble ...*, p. 139.

⁷⁵⁴ No sin pagar un alto precio político por ello ni sin tener que bajar a la arena del debate sobre las lealtades. En cambio en Galicia no cuajó ninguna agrupación de entidad similar. Al respecto se puede ver por ejemplo el trabajo de PÉREZ VILARIÑO, José: “Introducción”. En: PÉREZ VILARIÑO, José (ed.): *Comportamiento electoral ...*, p. 11-24 (en concreto las páginas 22 y 23), o el de FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: “Hechos diferenciales y particularismo cultural: Cataluña, País Vasco, Galicia”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n. 20. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1998, p. 107-115.

de la derecha en las urnas en la mayoría de los comicios celebrados en Galicia, en las primeras elecciones autonómicas allí celebradas (octubre de 1982), la simbiosis fue muy clara ⁷⁵⁵, al igual que en el discurso desplegado por los partidos galleguistas de las restantes consultas electorales de la transición. Véase en este ejemplo el carácter doctrinal y la integración de izquierdismo y galleguismo, palpables ya en los años 60:

«“A Voz do Pobo” sale a la luz para luchar por los intereses de los obreros, campesinos y marineros-pescadores; de los estudiantes, intelectuales y miembros de profesionales liberales [sic.]; de la juventud; de las mujeres; de los artesanos, pequeños comerciantes e industriales; de todos los sectores antimonopolistas de Galicia. Para defender, con las libertades democráticas y democrático-nacionales para todos los pueblos de España, lo que es un profundo anhelo de la mayoría del pueblo gallego: la democracia, la autonomía nacional y el derecho de autodeterminación de nuestra nacionalidad.

Nacemos para combatir contra el imperialismo y por el socialismo, para difundir las ideas del marxismo-leninismo, del comunismo científico entre los trabajadores y el pueblo, en el seno de nuestra comunidad nacional; para divulgar las realizaciones de la Unión Soviética, de la fraternal Cuba revolucionaria y de los demás países del campo socialista; para enaltecer el combate de los pueblos que, como el Vietnam heroico, luchan contra el imperialismo» ⁷⁵⁶.

Freixanes sintetizaba el problema con claridad; sus palabras se refieren a la trayectoria del nacionalismo gallego durante la dictadura: «La confluencia marxismo-nacionalismo en los años sesenta es, en mi opinión, uno de los hechos más característicos y significativos de nuestro tiempo» ⁷⁵⁷.

También es cierto que el concepto marxista de la lucha de clases encajaba a la perfección, en una lectura superficial, con el recuerdo de la vieja afrenta a Galicia -que en este constructo sería la *clase obrera*, en el sentido de región explotada por un

⁷⁵⁵ Como evidencia PÉREZ VILARIÑO, José: “Las primeras elecciones al parlamento gallego” ..., p. 61.

⁷⁵⁶ “Líneas editoriales”. En: *A Voz do Pobo*, n. 1. Vigo, 30 de agosto de 1969, p. 1. Esta revista fue una de las primeras publicaciones abiertamente comunista -anagrama de la hoz y el martillo incluido- en difundirse en Galicia.

⁷⁵⁷ FREIXANES, Víctor F.: *Doce gallegos* ..., p. 202.

estamento privilegiado y opresor- por parte de Castilla-Madrid- la corona-el gobierno (que representarían la *clase capitalista explotadora*). En concreto la capital, Madrid, es en la metáfora el supremo enemigo, el “otro” socialmente construido y espejo reflexivo de la alteridad propia. Araguas describía los problemas que él y sus correligionarios tenían por vivir una temporada en la capital, citando la “furia que aún provocaba Madrid en sectores periféricos”:

«Se galego podes vivir en Sevilla, Barcelona, Bilbao ou Vitigudino. Non pasa nada. Pero ai de ti se vives á beira do Manzanares. Faite cun paraguas para os epítetos»⁷⁵⁸.

En cualquier caso la dualidad conceptual estaba tan presente en Galicia como en las restantes regiones y después comunidades autónomas, pero sin llegar a persuadir al electorado. Citamos nuevamente a Prada y de Juana:

«En el campo nacionalista, además de la oposición de los intelectuales galleguistas, se opera una profunda fractura como consecuencia de la recepción de los postulados marxistas y de la influencia ejercida por los movimientos de liberación nacional de los países sometidos a dominación colonial». El PSG, «... a pesar de su enorme prestigio entre toda la oposición, no conseguirá traspasar el marcado elitismo en que se movían sus militantes ni abrirse mínimamente a la sociedad gallega»⁷⁵⁹.

Lo curioso es que en la teoría del materialismo dialéctico establecida por Marx y Engels, la orientación segregacionista se dirige más bien a la formación de una conciencia de clase *internacional* en el proletariado, por encima y con independencia de los posibles sentimientos identitarios de índole nacional o de cualquier otro orden. Así obró en consecuencia toda la política interior de la extinta URSS, para terminar en una notable desintegración estatal tras la *perestroika*. El tiempo ha demostrado que en esa decisiva predicción Marx se equivocó: las querencias locales e identitarias -y de signo

⁷⁵⁸ ARAG, p. 102.

⁷⁵⁹ JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: “La transición política ...”, p. 354. Son reveladores los “Diez Principios Mínimos” de la UPG (Unión do Pobo Galego, refundada en julio de 1964) y atribuidos al ideólogo Luis Soto, que mezclaban por igual nacionalismo y socialismo. El lema de esta emblemática coalición nacionalista los resume con claridad: “Por unha Galicia Ceibe e Socialista”.

particular o individual en términos generales- han demostrado poseer un mayor peso social e histórico que la *conciencia internacional de clase* que en la dialéctica marxista estaba destinada a aglutinar a los obreros de todo el mundo como paso previo indispensable para la revolución proletaria ⁷⁶⁰. Como señala Nairn, “la teoría del nacionalismo representa el gran fracaso histórico del marxismo” ⁷⁶¹. Anderson apostilla: «Sería más correcto afirmar que el nacionalismo ha sido una *anomalía* incómoda para la teoría marxista y que, precisamente por esa razón, se ha eludido más que confrontado» ⁷⁶². Recientemente puede que sea la soberanía del consumo la potencia referencial que con más fuerza se impone como elemento de cohesión vertebrador de las estructuras sociales globales, como sugieren Mattelart y Neveu ⁷⁶³. Williams destaca que:

«... el materialismo selectivo (y, puestos a decir, burgués) tampoco ha logrado comprender, y esto de forma todavía más patente, el carácter material de la producción de un orden cultural» ⁷⁶⁴.

En definitiva, la comunión entre marxismo y nacionalismo en la España de la transición probablemente debe más al efecto reactivo contra la dictadura que a cuestiones de coherencia ideológica. Visto a cierta distancia, se podría comprender como un efecto pendular de la dialéctica histórico-generacional, que favoreció la fusión de ambas tendencias en un solo bloque rupturista. El franquismo, pues, sería una causa

⁷⁶⁰ En palabras del propio Marx: «La nacionalidad del trabajador no es francesa ni inglesa ni alemana: es el *trabajo* (...). Su gobierno no es el de Francia ni el de Inglaterra ni el de Alemania: es el *capital*. Su aire nativo no es francés ni inglés ni alemán: es *el aire de la fábrica*» (la cita y la cursiva proceden de GELLNER, Ernest: *Encuentros con el nacionalismo* ..., p. 30). En este sentido es necesario recalcar que la verdadera obsesión de Marx y Engels fue *el capitalismo* como fórmula productiva que anegaría las libertades y sumiría en la miseria y la explotación a los trabajadores del mundo entero, por encima de su nacionalidad y de cualquier otro orden de credo superestructural; el marxismo fue, dentro de esta lógica, un sistema analítico y a la vez propuesta de acción social muy sensible al problema de las desigualdades e injusticias sociales, faceta ésta con frecuencia olvidada tanto por la ciencia que ha incidido más en otras ramificaciones de su doctrina como por los detractores que reaccionaron en su contra. En *El Capital* se lee: «El trabajo forzado de todos en provecho del capital usurpó el tiempo de los juegos de la niñez y reemplazó al trabajo libre, que tenía por objeto el sostenimiento de la familia» (MARX, Carlos; ENGELS, Federico: *El capital*. México, Editora Nacional, 1974, p. 143). Y más adelante: «El capital viene al mundo sudando sangre y cieno por todos sus poros» (*ibíd.*, p. 255).

⁷⁶¹ NAIRN, Tom: “Nationalism: the modern Janus”. En: *New Left Review*, vol. 1, n. 94. Noviembre-diciembre de 1975, p. 3.

⁷⁶² ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas* ..., p. 20.

⁷⁶³ MATTELART, Armand; NEVEU, Érik: *Introducción a los estudios culturales* ..., p. 147.

⁷⁶⁴ WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1997 [original de 1977]. Lo que Williams pone sobre la mesa es que no tiene sentido la tajante escisión de las sociedades humanas en dos grandes planos (infra y super)estructurales, prácticamente independientes salvo por la mecánica oposición del uno respecto del otro.

determinante –por despertar una activa renuencia contra su credo- del mismo proceso de transición y de la agudización de los extremismos separatistas y de las subculturas consiguientes que se generaron ⁷⁶⁵. A este respecto Anderson opina que, en forma del todo inconsciente, el Estado colonial del siglo XIX y las políticas que su mentalidad favoreció:

«... engendraron la gramática de los nacionalismos que, a la postre, surgió para combatirlos. De hecho podríamos llegar hasta decir que el Estado imaginó a sus adversarios locales, como en un ominoso sueño profético, mucho antes de que cobraran auténtica existencia histórica» ⁷⁶⁶.

⁷⁶⁵ De todos modos ya en la segunda república está presente la simbiosis izquierdismo-nacionalismo-agnosticismo, y no se trata de un ejemplo aislado..

⁷⁶⁶ ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas* ..., p. 14-15.

2.2 El nacionalismo hispano-franquista. Incidencia en Galicia

Partiendo de los análisis desarrollados en el capítulo anterior a propósito de la cultura en la etapa franquista, examinamos ahora la faceta identitaria en particular, de tanta relevancia en la expresión musical.

2.2.1 El franquismo, la españolidad y Galicia

La etapa en que Franco gobernó España se caracteriza por una acentuada defensa de la centralidad del Estado, concentrada en la figura del propio mandatario y el gobierno de Madrid. Sin embargo en un lapso temporal muy breve y a raíz del cambio de régimen, al inicio de la transición se va a producir una completa inversión de la imagen del generalísimo, que en numerosos foros públicos y privados pasa de héroe a máximo villano, desempeñando a partir de entonces un papel depositario de todos los males hispanos, especialmente desde las filas de la izquierda y el nacionalismo, y aún en los sectores más moderados prevaleció una ideología pública netamente crítica hacia la dictadura, en parte por convicción y en parte por apuntalar la credibilidad del proceso democrático. En consecuencia el franquismo cayó en desgracia, con toda suerte de propaganda institucional en contra y pese al tenaz contrajuego de algunos grupos de poder, medios informativos concretos y bastantes personas a escala individual. Todo lo relacionado con el anterior jefe de Estado se esgrimió desde su fallecimiento en términos peyorativos, y sus defensores corrieron el peligro de padecer alguna forma de muerte social por tal motivo. Sin embargo los partidarios de Franco no eran pocos ni sus recursos inermes, con lo que la controversia estaba servida y tenía cita diaria en prensa, radio y televisión, agravada por las lacras de la crisis económica, el terrorismo o la delincuencia.

En último término se impondría el cambio como proceso social volitivo, cuando la acumulación gradual de descontento por la excesiva duración del régimen, falta de

libertades, precariedad económica incipiente, tutela ideológica imperativa, negación de los nacionalismos *no españoles*, pleitesía reiterada al caudillo, connivencia declarada de la Iglesia y otras razones de similar índole, devino un efecto histórico pendular proporcional a tales causas. En este sentido es probable que la victoria arrolladora del PSOE en 1982 derivara en buena medida de esta situación reactiva, porque Franco se había convertido a esas alturas en el “otro” para muchos españoles, el epicentro de la opresión que provocaba la afirmación individual del “yo” democrático.

La política regional de la dictadura se describe modernamente en términos de un “folklore rojo y gualda”, lo que en una nación como la española –caracterizada por la diversidad geográfica y cultural- suponía un punto de partida de importantes consecuencias. En efecto, el juego dialéctico entre las identidades de España y sus regiones se convierte en este período y a consecuencia de los procesos mencionados en un campo de estudio de gran interés en el que, sin embargo, falta regularmente el conocimiento de una parte fundamental, porque en las múltiples monografías recientes sobre nacionalismo abundan las dedicadas a los no centrales (vasco, catalán y gallego básicamente), pero apenas las hay sobre el nacionalismo español que así se convierte en el “hecho natural”, el espejo en que se miran sin verlo todas las alteridades locales:

«La primera explicación que puede ofrecerse para esta carencia es, desde luego, el sesgo ideológico, o abiertamente militante, de muchos de los estudios sobre nacionalismos ibéricos. No hablar de España, no utilizar ni siquiera la palabra, significa negar la existencia de una nación que responda a tal nombre y reconocer únicamente la de un Estado español, nombre que por sí solo denuncia el hecho como artificial y opresor. No deja de tener lógica, y sin duda logra el efecto buscado, que no es otro sino ofender a los españolistas; pero es también un tiro que podría salir por la culata, ya que cabe explicar la dedicación de tanto esfuerzo al estudio de los nacionalismos periféricos precisamente por su excepcionalidad, mientras que el español no requiere investigación porque es un hecho “natural”. La concentración de los afanes investigadores en el catalanismo o el galleguismo podría, por el contrario, dar a entender que son éstas las “rarezas” que merecen ser estudiadas»⁷⁶⁷.

⁷⁶⁷ ALVAREZ JUNCO, José: *Mater dolorosa* ..., p. 19-20.

Sobre este particular “olvido” del nacionalismo español la opinión de Douglass debe tenerse en cuenta:

«... in many cases, by studying ethnicity we have tended, perhaps unwittingly, to reify the representations of minority cultures in Spain at the expense of representations of “Spain” itself—which has hardly been investigated»⁷⁶⁸.

Las antagónicas relaciones entre el nacionalismo gallego y español muestran, sin embargo, un notable paralelismo en la segmentación historiográfica, en la construcción de los mitos fundacionales y en los objetivos políticos; además se produce un similar grado de analogía entre la imagen estereotipada de España en Europa y la de Galicia respecto de España, puesto que ambas permanecen en situación de inferioridad frente a la entidad mayor, con el lastre de una correlativa leyenda negra muy difícil de erradicar. Merece subrayarse la continuación de Douglass, apuntando a la posibilidad de una unidad étnica hispana sin menoscabo de la alteridad local. El “yo” y el “otro” podrían tener una relación dialógica en esta perspectiva:

«... there is nothing inherently oppressive in the notion of a “Spanish” identity as an ethnic category, or of an ethnic identity at the level of the nation-state. Moreover, it is possible to conceive of an “ethnic identity” as composed of two or more cultures»⁷⁶⁹.

En relación a Galicia cabe señalar que tras la guerra civil la región se entregó por completo a homenajear al caudillo; a título anecdótico puede mencionarse que en los primeros años 40 hubo varias revistas gallegas de Falange que rendían una pleitesía delirante a Franco desde el título, como la bautizada *¡Galicia, Franco ante el Apóstol!*

⁷⁶⁸ DOUGLASS, Carrie B.: “The 'Fiesta' Cycle of 'Spain'“. En: *Anthropological Quarterly*, vol. 64, n. 3. Washington, Catholic University of America Press, julio de 1991, p. 126.

⁷⁶⁹ *Ibidem*. En su conocido trabajo y partiendo de Freud, Kristeva se sumerge en la interpretación psicológica de la alteridad, planteando la extranjería como una desestructuración del “yo”: «Con la noción freudiana del inconsciente, la involución del extraño en el psiquismo pierde su aspecto patológico e integra en el seno de la presunta unidad de los hombres una alteridad a la vez biológica y simbólica, que se convierte en parte del *mismo*. En adelante el extranjero no es una raza ni una nación. El extranjero no es magnificado como *Volksgeist* secreto y proscrito como perturbador de la urbanidad racionalista. Inquietante, la extranjería está en nosotros: somos nuestros propios extranjeros; estamos divididos» (KRISTEVA, Julia: *Extranjeros para nosotros mismos* ..., p. 220).

El contenido de sus páginas era invariablemente acorde con el encabezamiento, como podemos comprobar en el artículo de Ramón Bermúdez de Castro titulado “¡Galicia por España!”, donde este ingeniero manifestaba:

«... la vibración espiritual de la vieja Compostela en presencia del gallego esclarecido, el férvido entusiasmo que desbordó por sus rúas que prestigian monumentos centenarios, los epinicios que la tierra meiga ofrendó al más ilustre de sus hijos, que este pueblo de rancia y señoril progenie, añade a los gritos encendidos en que compendia sus amores que no mueren: ¡Viva la España inmortal! ¡Arriba España! ¡Viva Franco!»⁷⁷⁰.

De la atonía del galleguismo en los años duros de la dictadura es testigo este pasaje de José María Castroviejo, en réplica a Juan Aparicio:

«Ni el propio Diógenes podría, con su linterna multiplicada por woltios, encontrar hoy en Galicia un separatista. Te lo asegura quien conoce, como gallego, perfectamente a Galicia y sus terrícolas»⁷⁷¹.

Que la represión franquista en Galicia fue igual de real e implacable que en cualquier otra parte de España es innegable y esto no debe confundirse con posturas políticas de un sesgo concreto. Escribía Fernández del Riego, el ilustre letrado gallego, que “no se podía creer el miedo que pasaron” durante la posguerra:

«A miña vida desfixéronma. Tiña aos vinte anos enormes posibilidades e destruíronme por completo. Xa estaba dando clases na universidade e o futuro era magnífico. Inabilitáronme para o ensino e aparte da ameaza de morte, despois non podía traballar no meu»⁷⁷².

⁷⁷⁰ Citado por FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos; RODRÍGUEZ, Carlos Luis: *Franquismo y transición política en Galicia ...*, p. 85.

⁷⁷¹ CASTROVIEJO, José María: “De 'Pueblo' a 'Pueblo'“. En: *El Pueblo Gallego*. Vigo, 27 de junio de 1951, p. 1. Castroviejo fue falangista, como el propio Aparicio.

⁷⁷² CARBALLA, Xan: “Francisco Fernández del Riego: 'O medo que pasamos non se pode crer“ [Entrevista]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 18 [monográfico: As Horas Secuestradas. Vida Cotiá no Franquismo]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, agosto de 1995, p. 29.

En cuanto a la aceptación del franquismo por parte de la sociedad gallega, y a pesar de la crítica dominante en nuestro tiempo, parece más que razonable admitir que la imagen popular del régimen (en Galicia y en amplias zonas de España) alcanzó un alto grado de tolerancia, al menos en las dos primeras décadas que siguieron a la guerra civil y por parte de un número apreciable de agentes sociales hasta hoy. Lo que sucede es que la historiografía reciente es muy remisa a la hora de reconocer el hecho y procura encubrirlo (si no negarlo abiertamente) en aras de inducir una imagen negativa del anterior régimen y enaltecedora del democrático y autonómico. En otras palabras, actualmente se intenta recomponer la figura de una Galicia *asoballada* ⁷⁷³ por el generalísimo y que se habría opuesto de todas las formas posibles a la opresión, lo que no responde a la realidad histórica más frecuente. Carr y Fusi fueron dos de los primeros (y escasos hasta hoy) historiadores de autoridad reconocida en admitir el vigor social del franquismo:

«En primer lugar, el régimen de Franco tuvo mayor apoyo social de lo que deseaban sus oponentes. Ese apoyo se reflejó no tanto en las concentraciones que para aclamar a Franco el régimen organizaba periódicamente, como en la tácita aceptación del sistema franquista por amplios sectores de la sociedad española. No era la retórica grandilocuente y patriótica de Falange lo que esa sociedad aceptaba; ni tampoco era que el pueblo español se sintiera identificado con la democracia orgánica y con los sindicatos verticales. Al contrario, todo ello se veía mayoritariamente con ironía, escepticismo y total indiferencia. La participación electoral, por ejemplo, en elecciones municipales fue siempre ridículamente baja. Lo que fue decisivo fue que el régimen de Franco representó una restauración de valores tradicionales sobre la educación, la familia, la religión y el orden social, que estaban bastante más arraigados en la sociedad española de lo que creyeron los reformistas liberales de los años treinta; y, paralelamente, que el régimen supo beneficiarse del agotamiento de esa sociedad tras tres años de guerra civil, precedidos por varios de intranquilidad política y evidente tensión social» ⁷⁷⁴.

⁷⁷³ Como proclamaba la sección fija de *A Nosa Terra*: “Terra asoballada” (Asoballar en gallego significa avasallar, someter, humillar).

⁷⁷⁴ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia ...*, p. 179.

Villares también admite la realidad del apoyo a Franco en Galicia. Tras describir la dura represión y cerrada campaña de propaganda franquista tras la guerra, este historiador señala que:

«... tamén se produce unha corrente de adhesión entusiasta ao novo réxime, que a orixe galaica do xeneral Franco aínda reforza máis. Agasallado en 1938 coas Torres de Meirás, a presenza estival de Franco en Galicia será unha constante ininterrompida ata o ano da súa morte, en 1975»⁷⁷⁵.

He aquí una vívida descripción en primera persona de una inauguración de un tramo de ferrocarril de Franco en Galicia. La escena recuerda a algunas películas de Berlanga, pero así sucedía realmente en muchos casos, el caudillo “llenaba”:

«A mediados dos cincuenta estreábase a vía férrea Zamora-Ourense-Santiago-A Coruña. O Caudillo, que non paraba a inaugurar pantanos, sempre os maiores de Europa ou case, facía o percorrido inaugural da nova liña férrea. Na ponte de San Xoán da Gova, límite entre as provincias de Pontevedra e A Coruña, congregouse unha multitude para saudar o paso do *Generalísimo*. Viñan grupos de “Educación y Descanso”, da Estrada, de Cuntis, de Caldas; un coro co *traxe típico rexional*, de Vilagarcía. Eu, de vacacións na casa dos meus avós, aproveitei o desprazamento gratuíto en autobús para asistir á grande ocasión, detrás dunha pancarta que dicía: «*La Sociedad de Pesca “Río Ulla” saluda al Primer Pescador de España. (...)*. De pronto polo túnel do lado pontevedrés emerxe unha locomotora. A xente paralizada. O tren atravesa a ponte, afúndese no túnel do lado coruñés. E daquela, amortecido xa o ruído das rodas nos raís, as bandas de música inician o himno nacional, os gaiteros rompen a tocar, as bombas de palenque a estoupar, a xente a berrar “¡Franco, Franco, Franco!”... O Caudillo xa debía estar pasando a estación de Santa Cruz»⁷⁷⁶.

⁷⁷⁵ VILLARES PAZ, Ramón: *Historia de Galicia ...*, p. 421.

⁷⁷⁶ MARTÍNEZ OCA, Xosé Manuel: “Entre a prohibición e a ignorancia”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 18 [monográfico: As Horas Secuestradas. Vida Cotiá no Franquismo]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, agosto de 1995, p. 9-10.

Marcada su historia por la guerra civil y la tensión bipolar entre la dictadura y la entente nacional-izquierdista de la transición, en Galicia la lealtad o pleitesía al primer régimen están bien vivas poco antes de la muerte del caudillo. Por ejemplo, en 1975 y con motivo de la fecha *El Pope* informaba en portada de que en el mes de julio el coro Cantigas da Terra actuó en Madrid y fue recibido por Franco:

«El laureado coro gallego “Cantigas da Terra”, de añeja existencia coruñesa, Medalla de Oro al Mérito Artístico del Ayuntamiento, va a triunfar en Madrid el día de Santiago Apóstol.

Intervendrá en el programa Directísimo, que dirige [José María] Íñigo y será protagonista de excepción en la romería gallega que todos los gallegos de Madrid celebran el día del Apóstol.

En la fotografía, Su Excelencia el Jefe del Estado recibe del presidente, señor Temprano, una placa ofrecida por el coro»⁷⁷⁷.

El caso es que los gallegos –como muchos españoles– tuvieron a su disposición no pocos argumentos para elaborar una crítica acendrada hacia la política de Franco en lo que les concernía, pero su reacción global durante largos años fue de aceptación, sumisión y reverencia cuando no entusiasmo hacia la figura del dictador. Por ejemplo, Franco obtuvo una masiva victoria en el referéndum de 1966 para la mediática aprobación de la Ley Orgánica del Estado⁷⁷⁸, y aunque nadie duda de que la presión propagandística fue entonces absoluta ni de que los resultados hubieran sido seguramente falseados en caso de necesidad, el Sí de la urnas resultó inequívoco⁷⁷⁹. Por convicción, por temor o por lo que fuere, Franco arrasó en aquella consulta, que poseía un indudable carácter de plebiscito personal destinado, no obstante, a teñir con un barniz democrático su mandato cara al exterior. Sin embargo no cabe sino concluir que no hacía falta forzar la pleitesía aduladora y acrítica que se rendía al caudillo en sus visitas al pazo de Meirás (aunque el aparato del régimen siempre estuviera preparado

⁷⁷⁷ Fuente: *El Pope. Portavoz Periodístico Semanal*. Vigo, 18 de julio de 1975, p. 1.

⁷⁷⁸ La Ley Orgánica del Estado (1967) se sumó a las otras siete leyes fundamentales del régimen. Tenía como materia fundamental la separación de cargos de Jefe del Estado y Jefe de Gobierno, aunque eso no impidió que Franco siguiera ostentando ambos hasta prácticamente el fin de sus días, con pequeños incisos en los que concedió respectivamente la jefatura del Estado a Juan Carlos de Borbón y la presidencia del gobierno a Arias Navarro.

⁷⁷⁹ Galicia ya alcanzó entonces una de las abstenciones más altas de toda España, con un 23,15 % (FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos; RODRÍGUEZ, Carlos Luis: *Franquismo y transición política en Galicia ...*, p. 155).

para ello), porque era natural y espontánea en una gran parte de la población gallega hasta, al menos, los años 60. En esta diferenciada aceptación de los gallegos de la personalidad y orientación política del mandatario, en contraste con las apreciables y crecientes reacciones en contra de catalanes y vascos durante el mismo período, pudieron influir varios factores, destacando el hecho de que Galicia quedó inscrita en el bando nacional a los tres días de empezada la guerra y luchó contra el orden republicano del lado de Franco. Por otra parte el galleguismo siempre había sido un ismo minoritario, de muy reducida implantación al carecer de una base social concienciada y con capacidad de lucha ⁷⁸⁰. Tras la guerra los endémicos males del atraso y analfabetismo permitieron una fácil penetración de la propaganda oficial del régimen, dada la falta de formación y capacidad crítica del mayoritario campesinado gallego. A destacar igualmente el fuerte peso del sector eclesiástico: la Iglesia como institución se iba a decantar desde el principio del conflicto (también antes) por el bando nacional. Esa influencia sería altamente potenciada durante el franquismo y pudo resultar determinante en el rural gallego, teniendo en cuenta el espíritu conservador y arcaico temperamento de este amplio contingente de la población. Si a ello sumamos las duras condiciones de subsistencia de la posguerra -cuando el hambre y la miseria estaban generalizadas y el mercado negro y la extorsión hacían su agosto- junto con la presión directa de los caciques ⁷⁸¹, se comprende mejor el clima de ingenuidad, esperanza y sumisión con que el nuevo gobierno de España fue saludado por los gallegos, siendo además Franco ferrolano de nacimiento. Esta marcada propensión hacia la derecha y el continuismo en la población civil sería una constante de los años de la transición, aflorando una y otra vez en mil detalles significativos de la vida cotidiana pero sobre todo en las consultas electorales. En este sentido es ya un lugar común el fracaso electoral de nacionalistas gallegos: los más “ruidosos” ciertamente no triunfaron en las urnas. Algo parecido sucedía con Falange o Fuerza Nueva en toda España, agrupaciones con sobrada capacidad para conseguir titulares y cuyos militantes llenaban de pintadas propagandísticas y doctrinarias ciudades y carreteras, pero a quienes en el momento decisivo los votantes daban la espalda.

⁷⁸⁰ En efecto, en el mapa electoral gallego se echaría de menos una fuerza nacionalista moderada y altamente representativa, del tipo de CIU o el PNV para Cataluña y el País Vasco respectivamente. Sería Alianza Popular (AP, posteriormente PP) el partido político que recaudaría en casi todas las elecciones tras la transición más votos del electorado no extremista, mientras el PSG y el BNG acabarían por convertirse en los principales portavoces de la izquierda gallega.

⁷⁸¹ Funcionaron en muchas localidades gallegas la denuncia a la Guardia Civil y el castigo inmediato.

2.2.2 El folklorismo franquista

Como se anticipaba en el capítulo I el discurso musical del régimen se basó en gran medida en la política de promoción del llamado “nacional-flamenquismo”⁷⁸², siendo especialmente impulsados artistas como Marisol, Joselito, Lola Flores, Juanito Valderrama, Manolo Escobar, Luis Aguilé, Rocío Durcal, y más tarde el pop inocuo políticamente del Dúo Dinámico, los Pekenikes, los Brincos, los Bravos y demás conjuntos, así como cantantes convencionales intermedios del tipo de Julio Iglesias, Raphael⁷⁸³, o Massiel. En la música de los primeros, sobre todo, se localizaba una españolidad teñida de andalucismo que limaba cualquier aspereza política de otro signo. Colmeiro ha localizado en “la copla” la reificación musical de la hispanidad, su síntesis de la cultura musical popular española durante el franquismo y hasta el siglo XXI:

«A particular case in point is that of the *copla* or *canción española*, the hegemonic subgenre of the postwar years, which reflected in many ways the political and ideological agenda of Francoism. The copla was characterized by an idealized and highly stereotyped construction of Spanishness (with its conflation of Spanish, Andalusian, and Gypsy images and sounds) relying on old clichés (romanticized and topical bullfighters, gypsies, fiestas, fiery women, and violent men). This homogenized language of Spanishness had the effect of erasing internal cultural differences, while simultaneously providing a construction of Spanishness that was deliberately different from the rest of the morally decadent Western world. *Coplas* typically reinforced traditional values associated with old Spain (Catholicism, patriotism, and patriarchy), and, as a matter of course, were anathema to Spanish anti-Franco intellectuals and resistance fighters»⁷⁸⁴.

En relación a la diversidad regional ya se ha comentado que la apropiación folklórica del régimen fue notable, terminando por constituir un escaparate propagandístico «... para así servir mejor al régimen, contribuir a forjar un *Imperio* y

⁷⁸² Expresión original del flamencólogo Francisco Almazán.

⁷⁸³ La “ph” derivó de una campaña publicitaria hecha para la casa Philips, pero al cantante le gustó y la adoptó como nombre artístico.

⁷⁸⁴ COLMEIRO, José: “Canciones con historia ...”, p. 32.

glorificar a su Caudillo»⁷⁸⁵. Dado que el franquismo entendió en todo momento el folklore como un lenguaje políticamente inerte –incluso apropiado para restar energía a cualquier contingencia nacionalista periférica-, pecó de no advertir que en un futuro no muy lejano mostraría todo su elevado potencial forjador de lazos y sentimientos étnicos. En todo caso una clave de la política folclórica de la dictadura consistió en la nivelación igualitaria de los respectivos rasgos diferenciales de cada región de España:

«... en 1939 Franco se desplaza sucesivamente a Cataluña (febrero), a Andalucía (abril), al País Valenciano, llamado desde ese momento “Levante” (mayo), a la provincia de León (finales de mayo), a Burgos, al País Vasco y a Galicia en el mes de junio. En septiembre va a Asturias y a Toledo, y de nuevo a Burgos en octubre. La misma escenificación, descrita por la prensa local y nacional, y mostrada en las películas documentales, se reproduce en cada una de aquellas ocasiones: llegada triunfal del Caudillo rodeado de su guardia mora, imposición de condecoraciones, discursos, desfile militar, seguido de un desfile de representantes de agricultores y de artesanos locales con sus herramientas tradicionales, demostración folclórica, ceremonia religiosa. Todo esto funciona, en realidad, como una enorme empresa de uniformización donde todas las capitales de provincia, todas las particularidades regionales o locales se ven equiparadas, muy a pesar suyo, en un único nivel de igualdad: Burgos y Cataluña, Toledo y Asturias, León y el País Vasco, Galicia y Andalucía»⁷⁸⁶.

Este análisis refiere el por qué del aparente apoyo franquista a ciertos rasgos diferenciales, en realidad congregados bajo el signo de categoría única y común a todas las regiones españolas, que así no deberían aspirar a reconocimiento alguno de su alteridad. Es necesario tener en cuenta que el proceso de apropiación descrito no se

⁷⁸⁵ MUÑIZ VELÁZQUEZ, José Antonio: “La Música en el Sistema Propagandístico Franquista”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 3. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1998, p. 343. Otra fuente a tener en cuenta acerca de la canción española y su evolución con los cambios de los años 60 y 70 es el libro de Cantalapiedra (CANTALAPIEDRA, Ricardo: *Música pop y juventud. El mundo de los jóvenes a través de la canción pop*. Madrid, ICCE, 1973).

⁷⁸⁶ BARRACHINA, Marie-Aline: “Idea nacional y nacionalismos bajo el franquismo”. En: GUEREÑA, Jean-Louis; MORALES MUÑOZ, Manuel (eds.): *Los nacionalismos en la España contemporánea: ideologías, movimientos y símbolos*. Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación, 2006, p. 221.

puede considerar un fenómeno nuevo ni anómalo en el panorama del juego de las políticas de la imagen desde el poder, sino otra adopción más de un elemento que construye o refuerza ciertas identidades -en este caso las panhispánicas- y legitima por añadidura la tarea del gobernante. El régimen franquista, pese a su aparente homenaje a la cultura popular de las regiones, en realidad actuaba bajo una inspiración propagandística pues, de entrada, cualquier clase de manifestación que se apartara lo más mínimo de los estrechos márgenes de lo ideológicamente permitido era objeto de una inmediata acción censora. Más allá aún, Kelly opina que el constructo hispanista y folklorista del régimen de Franco fue una forma de promover una imagen asertiva de lo nacional frente a las críticas exteriores⁷⁸⁷. Bröcker ha estudiado un proceso similar en la Alemania nazi respecto de sus iconos folklóricos, y algo parecido sucedió con la Rusia estalinista, entre otros casos, lo que apunta a una posible concomitancia de los regímenes totalitarios en la construcción de su aparato de legitimación y propaganda a través de este recurso. Afirma Bröcker:

«The Third Reich extensively promoted folk customs and folk culture, and particularly folk music and dance, to control the political ideology of the people and for purposes of propaganda»⁷⁸⁸.

La descripción coincide en lo esencial con la política regionalista practicada en España tras la guerra civil. Parece claro que los regímenes totalitarios conocen y emplean con la misma energía que quienes poseen aspiraciones nacionalistas el valor del folklore como arma de propaganda para el adoctrinamiento y sumisión (o inflamación) del pueblo. Y es que, en el fondo, se trata de nacionalismos radicales que sí han fructificado en la consecución de un Estado independiente unificado y se esfuerzan por anular posibles rivales en el ejercicio del poder. En este sentido la apropiación y uso del folklore por parte del franquismo no constituyó un signo de especial singularidad, sino otra adopción más de un elemento que refuerza ciertas identidades, o las construye.

⁷⁸⁷ KELLY, Dorothy: "Selling Spanish 'otherness' since the 1960s". En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies* ..., p. 30.

⁷⁸⁸ BRÖCKER, Marianne: "Folk dance revival in Germany". En: *The World of Music*, vol. 38, n. 3 (Folk Music Revival in Europe). Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 1996, p. 27.

Sin embargo en los años 60 la hasta entonces implacable censura del régimen comenzó a resquebrajarse, síntoma de su creciente incapacidad para controlar el empuje social hacia el cambio. El folklore de las diferentes regiones españolas entraría entonces en una profunda crisis de identidad que alcanzó su plenitud al inicio de la transición al quedar atrapado entre dos fuegos irreconciliables en un primer momento, tras la muerte de Franco e instauración de la democracia: por una parte sería proscrito casi en términos de traición precisamente por haber “colaborado” activamente con el aparato franquista, pervirtiendo y desnaturalizando de ese modo sus raíces y “pureza” (gallega) autóctonas. Y por la otra y pese a todo, el conjunto de saberes, tradiciones, costumbres y eventos populares varios -la materia prima de la que el franquismo se había apropiado- siempre constituye, por definición, el cuerno de la abundancia para la elaboración, en calidad de soporte fundamental, de un ideario etnonacionalista, por lo que renunciar al mismo significaba un precio demasiado elevado para la causa de la galleguidad, que en pocos años hubo de reconsiderar radicalmente su discurso al respecto y modificarlo en consecuencia. Lo paradójico de este panorama es que la labor emprendida por la Sección Femenina ⁷⁸⁹, la política de fomento y apoyos del Ministerio de Información y Turismo, las propias visitas del caudillo a Galicia -generalmente aderezadas con la actuación de uno o más grupos regionales-, así como el potenciar festividades locales varias -una mención aparte merece la celebración anual del 1 de mayo-, pudieron salvar a bastantes cantos, danzas e instrumentos gallegos de un olvido y abandono que generacionalmente llamaba a sus puertas. Aun pecando de incurrir en flagrante ucronía, cabe considerar que si la guerra la hubiera ganado el bando republicano es muy posible que la gaita, por ejemplo, hubiera casi desaparecido del uso en Galicia en las décadas

⁷⁸⁹ La Sección Femenina de Falange durante la transición –más aún en Galicia-, fue, sin embargo, el símbolo del proceso de erosión y resquebrajamiento de un modelo de acción político-cultural: el del franquismo en la posguerra. Acerca de esta rama de Falange y de sus antecesoras -las Misiones Pedagógicas de la etapa republicana- puede consultarse el trabajo de Lizarazu [LIZARAZU DE MESA, Asunción: “Música de tradición oral e ideologías”. En: COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis (ed.): *Actas del Segundo Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* ..., p. 65-81]. Por otra parte esta fracción del único partido tolerado por el régimen de Franco aparece en la presente tesis con frecuencia como símbolo y autor material de una importante labor tanto ideológica como factual en ámbitos que incluían el del folklore. Dado que fundamentalmente precede al periodo que contemplamos no se examina detenidamente, pero insertamos ahora una acotación ilustrativa de Domínguez Ortiz: «Parte integrante de un partido político y agente de legitimación del régimen dictatorial, Sección Femenina tiene en principio como característica fundamental el ser una organización de mujeres dependiente de Falange. Pero a partir de que Franco le encomiende la formación de las mujeres de España, el 27 de julio de 1939, será cuando la organización trascienda al partido y comience el auténtico despegue. El objetivo de la institución será básicamente de orden ideológico» (DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Historia de España*, vol. 12: *El Régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)*. Barcelona, Planeta, 1989, p. 31.

siguientes, aunque con toda probabilidad habría sido redescubierta durante la oleada del resurgir folk de los años 70.

Centrándonos en la esfera cultural de España y Galicia antes de los años del cambio, es necesario establecer un marco histórico que permita comprender la evolución de la vivencia y uso en términos de visibilidad de las tradiciones. Proponemos como punto de partida el siguiente, basado en la apropiación que el régimen franquista ejerció con el folklore regional español en general y gallego en particular. A la vista del desarrollo de la música gallega durante la posguerra, se pueden reconocer tres rasgos importantes en el apoyo abierto o implícito del Estado español hacia el legado folklórico, con frecuencia superpuestos. Queda en el aire la pregunta de que hasta qué punto se debieron a una política deliberada y planificada por el aparato cultural y propagandístico creado por los ideólogos de Franco o si no pudo tratarse, al menos en algunos casos, de simples repercusiones derivadas de la particular concepción y reglamentación de la vida cultural de la España de entonces. A destacar en este análisis el estamento empresarial, ya que el sesgo centralista que iba a adoptar entonces el folklore se mudó en un rentable icono turístico. En principio se observa el siguiente proceso tripartito:

- A) Inicialmente el franquismo se planteó amortiguar y absorber cualquier carga potencialmente identitaria en el marco de las distintas regiones españolas que pudiera conducir a aspiraciones separatistas, ámbito en el que las expresiones del folklore ocupaban un lugar importante. En consecuencia se apresuró a adelantarse a otras iniciativas y monopolizar en la medida de lo posible todas las manifestaciones de color local, controlando así desde la base su debida “corrección” política y lealtad al gobierno central. Dentro de estas directrices ideológicas se debe comprender la raíz y alcance de la labor de la Sección Femenina de Falange, organización que funcionó desde antes de la conclusión de la guerra civil. El Estado español se adueñó así del folklore regional y lo convirtió en un rehén de lo popular y salvaguarda de las identidades en aras del valor supremo de la centralidad.

- B) En segundo lugar, y acentuando la fase anterior, el Estado procedió a asumir ese folklore e insertarlo en el marco del discurso hispanófilo, haciéndolo subsidiario y deudor, por tanto, de un proyecto histórico más amplio y frente al cual su papel se reducía al de mero contribuyente, sin aspiraciones propias. Es entonces cuando se tiñe de rojo y gualda el *vestido* de la gaita gallega ⁷⁹⁰ y cuando los coros y agrupaciones de canto y danza de Galicia son captados para ejercer una labor de festivo regionalismo, en ocasiones gracias a subvenciones directas procedentes de las arcas del Estado. Esta política no sólo no halló resistencia en Galicia, sino que fue básicamente bienvenida, como casi todo lo que procedía del gobierno central, especialmente de su primer mandatario.
- C) Por último, el régimen procedió a reformular ese folklore y devolverlo a su lugar de origen debidamente normalizado, homogeneizado y desprovisto de toda posible carga subversiva. Allí debía ser útil además para fomentar un turismo que años tras año servía para equilibrar una balanza de pagos normalmente deficitaria (junto con las divisas que traían los emigrantes). El resultado es la estampa generalizada de Galicia con los emblemas del marisco, el crucero y la gaita además del traje regional (otra producción de dudosa credibilidad histórica) y la figura ocasional del apóstol Santiago, patrón de España, como principales exponentes.

El ballet Rey de Viana fue quizá la máxima expresión del plegamiento del folklore gallego oficial hacia el régimen. Serantes era muy crítico con la labor de esta agrupación, que consideraba heredera del franquismo cultural:

«Toda a cultura popular da nosa nación anda de porta en porta, nementras que o “Rey de Viana” tén unhas subvencións de varios millóns para un ballet que se autotitula galego». Y añade más abajo: «No proceso de asoballamiento de Galicia, a cultura popular e o folklore non son, por desgracia, unha escepción» ⁷⁹¹.

⁷⁹⁰ La tela que cubre el fuelle del instrumento.

⁷⁹¹ SERANTES, Carlos: “O folklorismo sofisticado de ‘Rey de Viana’”. En: ANT, n. 1. 27 de enero al 2 de febrero de 1978, p. 18. Rodrigo Romaní consideraba a este ballet como el principal símbolo del franquismo galaico (entrevista personal. 15 de agosto de 2007).

Habiendo recibido muchos ataques de esta índole, Xosé Manuel Rey de Viana, director y heredero de sangre del ballet que llevaba su apellido, se defendía en 1978:

«Agora todo o mundo ergue a sua bandeira de galeguismo, pero hai dez, quince, vinte anos ¿quen a erguía? ¿por qué estivemos tanto tempo dormidos?»⁷⁹².

Hubo una fuerte polémica con el ballet Rey de Viana en 1980. Al parecer se negó a participar el 19 de diciembre de 1980 en el Palacio de los Deportes de Coruña en la fiesta institucional para pedir el Sí en el inminente referéndum por el Estatuto de Galicia. En el pleno consistorial celebrado al día siguiente (20 de diciembre de 1980), el diputado Anxel García Seoane –independiente por Oleiros- presentó una moción pidiendo la destitución del director del ballet, Xosé Manuel Rey de Viana. Lo calificaba de sinvergüenza, y pese a que los ataques se concentraban en la gestión -no en faltar al acto por el Sí- la coincidencia resulta bastante sospechosa⁷⁹³.

Una agrupación que también exterioriza con su trayectoria el papel del folklore en estos años es la de los vigueses Airiños do Parque de Castrelos, conjunto que encarna de algún modo el ideal regionalista del régimen. Permaneció unido durante prolongados períodos de tiempo a la Sección Femenina de Falange, tocó para Franco y para los reyes y fue el complemento musical idóneo de múltiples actos oficiales y celebraciones populares⁷⁹⁴. De entrada es un dato significativo que la sociedad nazca en 1943, recién terminada la guerra civil y cuando comenzaba la explotación icónica de la gaita y del folklore en versión turístico-nacional, para reforzar finalmente la españolidad del régimen. En 1978 Airiños do Parque de Castrelos participó por primera vez en el festival intercéltico de Lorient, los días 4 al 14 de agosto, estando también allí presentes los grupos gallegos Coros y Danzas de Vigo, coral Casablanca de Vigo, gaiteiros de Ortigueira y Fuxan os Ventos de Lugo. Los componentes de Airiños recordaban de esa ocasión la gran ignorancia que había en Bretaña para todo lo concerniente a Galicia. Lo

⁷⁹² En: ANT, n. 29. 16 al 23 de septiembre de 1978, p. 7.

⁷⁹³ En: ANT, n. 139. 9 al 14 de enero de 1981, p. 3-4.

⁷⁹⁴ La intensa actividad de este grupo –salpicada por continuos viajes y actuaciones- confirma en principio la demanda que de esta música era impulsada por el aparato de propaganda franquista, con la siempre activa intervención de la Sección Femenina.

mismo sucedía en el resto de los llamados *países celtas*, para cuyos representantes Galicia resultó ser una perfecta desconocida: al parecer, al paso de los gaiteros y bailarines gallegos, parte del público gritaba “olé”, marcando un paso de baile flamenco. El colmo del desconocimiento fue la bandera gallega que ondeaba en los edificios donde se celebraban las actuaciones: el color azul fuerte con la franja blanca y una cruz roja, más parecida a la bandera de Lorena que a la de Santiago ⁷⁹⁵.

Las implicaciones políticas y consecuencias inmediatas estaban a la orden del día. Por ejemplo, produce sorpresa comprobar que para ser un miembro del grupo Airiños de Castrelos era necesario tener el carnet de Falange ⁷⁹⁶. A este respecto se quejaba el gaitero gallego por excelencia en aquel momento -Ricardo Portela- del “oficialismo” en los concursos de gaita de la época franquista, cuando “si levabas ciertos brazaletes tiñas vantaxe” ⁷⁹⁷. Portela añade el dato de que en las actuaciones los gaiteros eran anunciados sin nombre siquiera -frente al “gran conjunto internacional” con “chaquetas de reflexos”-, que estos músicos comían con la comitiva organizadora mientras los gaiteros buscaban un árbol para sentarse y tomar el bocadillo, y que a él le decían que fuera tocando mientras “arranxan os micrófonos” ⁷⁹⁸. “O Xestal”, el músico y humorista gallego opinaba que durante el franquismo, el folklore era aceptado y tolerado, pero “no fondo despreciábano aínda que o utilizaran” ⁷⁹⁹.

Tanto la dictadura como el régimen autonómico habrían llevado a cabo una adopción sesgada y partidista del patrimonio cultural gallego, lo que forzaría los correspondientes procesos de selección de materiales propicios. Costa Vázquez cree a este respecto que el

⁷⁹⁵ *Grupo de Gaitas “Airiños do Parque de Castrelos” 1943-1993*. Vigo, Concello de Vigo, Asociación de Veciños de Castrelos, 1993, p. 146. Airiños regresó a Lorient en 1981 acompañando al conjunto Coros y Danzas del Ministerio de Cultura en Vigo, junto con el grupo Novos Ventos (gaiteros de Beluso, Pontevedra), la coral Ruada de Orense, Xocaloma y Milladoiro. Airiños repetiría actuación en Lorient en 1982, 1984 y 1985, gracias al acuerdo de hermanamiento entre la localidad francesa y Vigo, de modo que siempre hubiera un grupo vigués en el festival (*ibíd.*, p. 149).

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, p. 33.

⁷⁹⁷ V. M.; C. X.: “Ricardo Portela, gaitero”. En: ANT, n. 243. 5 de abril de 1984, p. 20.

⁷⁹⁸ *Ibíd.*

⁷⁹⁹ POUSA, Xosé R.: “O Xestal” [entrevista]. En: ANT, n. 20. 9 al 15 de junio de 1978, p. 7. O Xestal fue considerado un fascista en el cénit de la era de Voces Ceibes, por ser supuestamente un ridiculizador de Galicia.

franquismo, al igual que el posterior movimiento de raíces, pecaron de reductivismo en su apropiación del folklore musical gallego:

«... la restricción del conjunto de músicas capaces de expresar la etnicidad gallega a un pequeño grupo de géneros que responden a los rasgos caracterizadores del discurso del folklorismo conservador, no hace justicia a la realidad de las músicas populares en este período»⁸⁰⁰.

⁸⁰⁰ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “Las rumbas olvidadas ...”, *op. cit.*

2.3 El nacionalismo gallego en el relato no específicamente musical

Como el título de este epígrafe indica vamos a comenzar por examinar el campo de acción del nacionalismo gallego en sus diversos presupuestos y territorios expresivos correspondientes, reservando para más adelante el estudio de su incidencia en el ámbito específicamente musical. Este paso es necesario para captar en toda su extensión la naturaleza y relevancia fenomenológica que adquiere en esta fase de la historia reciente.

2.3.1 El nacionalismo gallego como galicentrismo

La historiografía gallega actual ha trazado una triple articulación de la trayectoria evolutiva del pensamiento y actividad del galleguismo histórico, véase *provincialismo*, *regionalismo* y *nacionalismo*, estando cada uno de estos estadios moldeado conforme a los presupuestos teóricos y aspiraciones de las minorías cultas que los crearon ⁸⁰¹. En relación a la materia que nos ocupa, la posguerra es una fase que posee una relación causal directa con el devenir del galleguismo durante la transición, pese a que éste quedó totalmente desarticulado dentro de los límites estatales a partir de 1939. Efectivamente, el nacionalismo gallego se extinguió tras la guerra a escala peninsular y en los años cincuenta renació muy debilitado: Castelao había fallecido en el exilio sin dejar un sucesor de carisma equiparable mientras que Otero Pedrayo, García Sabell, Piñeiro, Calero Carballo, Paz Andrade, Fernández del Riego y otros plausibles relevos sobrevivían intelectualmente en precario dentro de España, a la vez que un desconocido Vicente Risco abjuraba de todo su pasado y se entregaba a escribir columnas de encendida pleitesía al caudillo cada vez que éste visitaba Galicia ⁸⁰². Sixirei cree que fue en el exterior donde pervivió y se activó la cultura disidente gallega, que habría

⁸⁰¹ Esta triple partición puede examinarse, entre otros autores, en BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *O nacionalismo galego ...*, *op. cit.*

⁸⁰² La defección del histórico Risco hizo mucho daño en las filas del nacionalismo gallego. Una muestra de la radical mutación que se produce tras la guerra civil en el discurso de este cardinal ideólogo de la identidad gallega puede verse en su bucolista e inocuo artículo acerca de la gaita publicado en *La Región*, 23 de junio de 1963, y reproducido por *La Comarca del Eo* (RISCO, Vicente: “Las gaiterías del Eo”. En: *La Comarca del Eo*, n. 4610. Ribadeo, 4 de agosto de 1974, p. 5).

conocido su “segunda edad de oro” en la diáspora, especialmente en Buenos Aires ⁸⁰³. Este autor resume la fase del exilio en los siguientes términos:

«As iniciativas culturais que mantiveran viva a Cultura Galega e que se desenvolverán no marco americano, foron cedendo paso a outras nadas na Terra. Os anos Sesenta representan un agromar vagantío pero efectivo da Cultura Galega en Galicia. A este feito non é alleo o nacemento de organizacións políticas de carácter nacionalista, a multiplicación de Asociacións Culturais en moitas vilas do país e o rexurdir dun sindicalismo de oposición así coma dos vellos partidos democráticos que resucitan as siglas históricas, ou crean outras novas. Galicia foi, en moitos aspectos, a remolque dos acontecementos de Cataluña ou do País Vasco, pero noutros resultou bastante orixinal. Mesmo inesperadamente orixinal. Por exemplo na definición ideolóxica que ían tomando os grupos nacionalistas que estaban a xermolar. En realidade esta definición resultaba nun fracaso parcial dos proxectos piñeiristas e unha parte importante da mocidade universitaria de Santiago, foise decantando, na súa loita contra o franquismo, cara posicionamentos achegados ao marxismo. Fracasou o plan de crear grupos políticos aliñados coas ideoloxías dominantes en Europa: Democracia Cristiá e Social-Democracia. Pero non fracasou a penetración do galeguismo entre os mozos, só que un galeguismo mais radicalizado e definitivamente nacionalista, alonxado do ideal-typus defendido polos galaxiáns dende os Cincuenta. Ao final semellaba que Castelao volvía polos seus foros» ⁸⁰⁴.

La muerte del dictador hizo aflorar tanto las lealtades como el odio acumulado. Una muestra de rechazo visceral hacia la figura de Franco aparece en *Galicia emigrante*, publicación de la Unión do Povo Galego (UPG) que al fallecer el caudillo colocó como pie de foto del cadáver embalsamado, en grandes caracteres: “A besta, ó fin morta!” ⁸⁰⁵. En el extremo contrario, algunos miembros de la alta burguesía gallega publicaron una reseña íntegramente elogiosa del caudillo en aquel momento ⁸⁰⁶. La suya fue una de las

⁸⁰³ SIXIREI PAREDES, Carlos: *Galeguidade e cultura no exterior*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, p. 163.

⁸⁰⁴ *Ibíd.*, p. 243-244.

⁸⁰⁵ *Galicia emigrante*, n. 11. Unión do Povo Galego, diciembre de 1975, p. 4.

⁸⁰⁶ Por ejemplo: “Adiós a Franco”. En: *Boletín Social del Círculo Mercantil*, n. 1. Vigo, Círculo Cultural, Mercantil e Industrial, 1975, p. 1.

escasas voces dentro de la región en tomar ese partido, aunque también varias formaciones que medraron al amparo del franquismo hicieron lo propio, como se ve en la nota laudatoria en mayúsculas del presidente de la agrupación Toxos e Froles con tal motivo ⁸⁰⁷.

Volviendo al movimiento galleguista, llegado el momento del cambio las insuficiencias acumuladas en las décadas anteriores iba a pasar una elevada factura. Para Pérez Vilariño la nacionalidad gallega a lo largo de la transición:

«... aparece fundamentalmente como una conciencia colectiva deprimida, retraída y prepolítica, que presenta un grado de complejidad más reducido que el del aparato político de ámbito estatal» ⁸⁰⁸. «Para comprender la diferencia entre Galicia y las otras dos nacionalidades históricas resulta imprescindible tener presente que, mientras los países vasco y catalanes se encuentran ya en el umbral de la sociedad post-industrial, por lo que están experimentando -como las sociedades más avanzadas del mundo- la crisis de sus viejas estructuras industriales, en Galicia todavía no sea generalizado la revolución industrial» ⁸⁰⁹.

Una comunidad preindustrial era aún Galicia en parte durante el franquismo, lo que encaja con la explicación de Gellner que vamos a analizar. Este autor separa -quizá en exceso- la diferenciación cultural de las comunidades atrasadas -normalmente no conflictiva para el Estado, caso de esta “Galicia preindustrial”- de la etnicidad política militante, siendo el criterio separador el grado de desarrollo industrial:

«Es posible plantear la siguiente hipótesis sobre las civilizaciones preindustriales: están muy profusamente dotadas con diferencias culturales y por tanto (potencialmente o de hecho) étnicas, pero sin embargo los nacionalismos *políticos* son algo raro. La exigencia de que la unidad política sea culturalmente homogénea y al revés, que cada cultura posea su propia unidad política (y preferiblemente no más de una) cuya extensión coincida con la de la cultura, es rara vez afirmada y aún más rara vez puesta en

⁸⁰⁷ RODRÍGUEZ DE LOS RÍOS, Juan J.: *Real coro Toxos e Froles ...*, vol. II, p. 474.

⁸⁰⁸ PÉREZ VILARIÑO, José: “Introducción”..., p. 21.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

práctica. Por el contrario, en tales condiciones, la diferenciación cultural (y por tanto “étnica”) de las diversas capas de la población, incluyendo a los gobernantes, es altamente funcional, pocas veces resistida y a menudo calurosamente aprobada. La diferenciación cultural constituye una forma de exteriorización o manifestación visible de diversos papeles y jerarquías estables, y por eso atenúa la ambigüedad y la fricción. Los sistemas de roles y jerarquías resultan confirmados y fortalecidos por los matices culturales. Las diferencias en el habla, el vestido, los modales y la apariencia son indicadores de los derechos y deberes de sus poseedores»⁸¹⁰.

Más adelante, en la misma obra, Gellner completa las ideas anteriores:

«Éste es, pues, nuestro escenario general de la transición entre las sociedades preindustriales no nacionalistas y las sociedades industriales nacionalistas; en las primeras, una copiosa riqueza de diferencias culturales, a menudo intersecantes, no dan lugar a una turbulencia política. Al contrario, tienden a garantizar y sostener las estructuras sociales y políticas existentes. Pero la estandarización de las actividades productivas bajo la condiciones de la producción industrial genera un conjunto de unidades políticas internamente homogéneas, externamente diferenciadas, que son tanto culturales como políticas. La unidad política (el Estado) es protectora de la cultura y la cultura es el simbolismo y legitimación del Estado»⁸¹¹.

La baza más importante del nacionalismo gallego en la etapa transicional iba a ser la de la persuasión a partir de los rasgos identitarios diacríticos -cultura, lengua, historia o folklore. Nada nuevo desde un ismo de esta índole, pero aquí se produce con unas connotaciones populistas que no se dan en los precedentes seculares gallegos; en los años del paso a la autonomía se difunde con vehemencia en numerosas revistas locales el discurso de la Galicia sometida a Madrid y de los mártires galleguistas caídos por la causa, se relanza con energía amplificada la vieja teoría céltica, se publica la obra de muchos poetas e intelectuales gallegos proscritos por la censura franquista y se instituye el icono oficial del dictador como principal causa de los problemas regionales -se apunta al caciquismo como legado directo suyo-, entre otras consignas políticas. Sin

⁸¹⁰ GELLNER, Ernest: *Encuentros con el nacionalismo* ..., p. 52.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 60.

embargo la población gallega no se mostró especialmente receptiva ante este notorio despliegue de acciones y argumentos. En una valoración estimativa aproximada se puede establecer que en aquellos momentos las ciudades se dividían entre algunos sectores vinculados a la enseñanza, el funcionariado, el entorno universitario y ciertos grupos de obreros y burgueses que enarbolaron la bandera del nacionalismo gallego -no sin fuertes disensiones internas e inexperiencia política en un marco novedosamente democrático-, mientras que otros -una amplia mayoría- permanecieron ideológicamente indiferentes, si no hostiles, a la beligerancia de los anteriores. En cuanto al medio rural no hay que vacilar en certificar la aplastante superioridad de quienes se mantuvieron en la secular línea conservadora y favorable desde la guerra civil a la figura de Franco, tratándose de una población que en plenos años 70 no siempre disponía de luz ni agua corriente, que carecía habitualmente de teléfono y automóvil, que trabajaba y subsistía en una economía primaria semi-autárquica no muy lejos del estadio neolítico y que permanecía bajo mínimos en materia educativa, entre otras características de su empobrecido y arcaico entorno vital. De hecho en la Galicia en la transición todavía existían apreciables índices de analfabetismo, por lo que todos los denodados intentos por concienciar ideológicamente a la población caían sin remedio en el vacío.

La penetración del nacionalismo gallego en los años 60 tuvo por escenario principal la universidad de Santiago, la única que había en Galicia en aquel momento ⁸¹². Personalidades destacadas en su promoción fueron los poetas e intelectuales Alonso Montero, Manuel María, Ramón Piñeiro, Méndez Ferrín, Carballo Calero, Celso E. Ferreiro y otros de un variado conjunto intergeneracional. El sindicato ADE (Asociación de Estudiantes) jugó un papel también importante en el entorno universitario, al igual que diversos grupos neocristianos y una extensa gama de organizaciones de inspiración marxista-leninista. El grupo Voces Ceibes se convertiría en un activo portavoz popular de estas corrientes contestatarias, siendo el brazo musical de un vasto ismo creativo que se sumerge en las vanguardias estéticas del momento tiñendo su quehacer simultáneamente con los colores de la bandera gallega.

⁸¹² La creación de las dos nuevas universidades gallegas (son tres en la actualidad) ensancharía la base del espacio ideológico aludido pero más tarde, porque el campus de Coruña se funda en 1985 y el de Vigo en 1990.

La juventud fue, en efecto, el grupo de edad más proclive a la revolución social que en otros países estaba pugnando por abrirse paso en relación directa con el ismo contracultural, aunque rara vez pasaría del estadio de la tentativa. En Galicia nunca representó una amenaza real contra el orden establecido porque, como ya se ha apuntado más arriba, en el espacio intersocial del nacionalismo gallego faltaron fuerzas numéricas, medios y cohesión, dado que en realidad eran pocos los militantes comprometidos –jóvenes en su mayoría-, y rara vez consiguieron los recursos apropiados ni el necesario grado de unidad entre ellos, aunque sin duda su presencia como fuerza desestabilizadora se dejó sentir:

«Os xoves na cultura galega aparecen por arriba, como a crista dun iceberg de magnitude desproporcionado coa masa que agacha. Deixáronse ver por primeira vez encerrados nas aulas universitarias de Santiago no 68. Parecían algo porque estaban xuntos. Daquela apenas facían outra cousa máis que ruído. A pesar de que as taxas de escolarización universitaria eran mínimas en Galicia, a súa presenza obrigou de súpeto a falar de masificación estudiantil»⁸¹³.

Las fechas del 17 de mayo (de las letras gallegas) y del 25 de julio (de la patria gallega) ayudaron a ensanchar el espectro reivindicativo gallego, permitiendo además una activa participación de la música, la poesía y la proclamación e intercambio de lemas y proyectos de signo identitario. En 1978 ANT dedicó un número especial al Día das Letras Galegas, que incluía un “Manifiesto da universidade galega” y otro firmado por trece agrupaciones culturales gallegas y compuesto por cinco puntos; en el primero de estos puntos se afirma textualmente:

«Galicia posee unha cultura viva e actuante que se manifesta decote atraveso de múltiples formas, unha das cales, o idioma, é falado pola inmensa mayoría do pobo galego. A Administración non só esquence este feito, senón que actúa imponiendo o dominio do español na vía oficial e favorecendo o seu uso no contesto social. En consecuencia, o dereito fundamental do noso

⁸¹³ PÉREZ VILARIÑO, José: “A aparición dos xoves na cultura galega”. En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda ...*, p. 56.

pobo ao seu libre desenvolvemento cultural atópase en contradición coa política da devandita Administración»⁸¹⁴.

En efecto, estas ocasións eran idóneas para elaborar manifestos que servían de plataforma ideolóxica do galleguismo e de portadores e emisarios da conciencia étnica. Solían pecar de excesiva contundencia asertiva, intransigencia dialóxica e un marcado gallego-centrismo. Veamos por exemplo o emitido por o Frente Cultural Galego con o título de “No día das letras galegas”, que foi elaborado para esta celebración o 17 de maio de 1974:

«En Galicia hai dúas culturas: a galega e a castelán. A cultura galega é a propia da NACIÓN GALEGA, cun idioma propio: o galego. E unha cultura popular, -xa que ten as súas raíces nas clases populares, pois as outras clases sociais de Galicia adoutaron, por vontade propia ou por imposición, a cultura castelán. A cultura galega é unha resultante histórica; do noso sentir e actuar, forma de ser, en resúmen dunha comunidade diferenciada: A NACIÓN GALEGA.

A cultura castelán é a cultura allea que nos impon o Estado Español. A cultura galega atópase oprimida polo Estado Español, que trata de reprimida e anular por medio da súa maquinaria colonialista. No territorio galego coexisten en premanente loita as dúas culturas: a do Pobo Galego e máis a cultura que o Estado Español nos impon, pra anular a nosa diferenciación NACIONAL»⁸¹⁵.

La fiesta de la patria gallega es el 25 de julio; la fecha fue fijada por las *Irmandades da Fala* el mismo día que la del patrón de España, y desde su instauración en los años 20 siempre tuvo una repercusión especial en Santiago de Compostela. Durante la transición se hizo costumbre una celebración paralela: en la plaza del Obradoiro, frente a la fachada catedralicia del mismo nombre, tenía lugar el acto oficial refrendado por las autoridades locales y nacionales. Entretanto en la plaza de la Quintana, al otro extremo de la catedral, se concentraban la disidencia y las reivindicaciones, siendo normal que

⁸¹⁴ En: ANT, n. 16. 12 al 18 de mayo de 1978, p. 10.

⁸¹⁵ Procedencia: no ha sido posible esclarecerla, la hoja permanecía suelta en una revista de la biblioteca Penzol de Vigo consultada el 11 de agosto de 2006.

acabasen en tumulto e intervenciones policiales. De 1968 data la que pudo ser primera acción visible de un grupo galleguista hasta esa fecha:

«El culto al Apóstol cuenta desde 1920 con una réplica laica, el Día de Galicia, establecido por las Irmandades da Fala con el objetivo de promover la construcción de la identidad nacional. La festividad que crearon los patriarcas galleguistas permaneció hibernada hasta 1967, bajo los regímenes dictatoriales de Primo de Rivera y Franco, pero recuperó el pulso a partir de 1968 en celebraciones clandestinas. Aquel año, la Unión do Povo Galego (UPG) y la Asociación Democrática de Estudiantes Galegos, con el apoyo del Frente de Liberación Popular, situaron en el paseo da Ferradura, en la Alameda de Compostela, una pancarta reivindicativa, con el lema “¡Viva Galicia ceibe y socialista!”. Siete años después la Asamblea Nacional Popular Galega (ANPG) invocaba la “patria asoballada” en pleno ocaso del franquismo»⁸¹⁶.

Sería en 1978 cuando Antonio Rosón, presidente de la Xunta preautonómica, concedió rango institucional a lo que Castelao consideraba la “fiesta étnica” del 25 de julio. Sin embargo, a pesar de estos avances en el camino del reconocimiento de los rasgos autóctonos de Galicia, al nacionalismo autoconvencido la Constitución española de 1978 le resultaba insuficiente; de ahí que se produjera una curiosa confluencia sinérgica entre el sector reaccionario y el rupturismo en contra del nuevo orden político. Por ejemplo, el historiador Xosé R. Barreiro, discípulo de Bouza Brey, afirmaba en una entrevista de 1978 que:

«... en Galicia, polo menos durante moitos séculos, podemos falar claramente dunha situación de dependencia económica total e podemos falar de colonialismo con todas as consecuencias que conleva este término». Y también: «... a Constitución é un acontecemento importante, pero para miña forma de pensar non favorece o que Galicia necesita»⁸¹⁷.

⁸¹⁶ LVG, 25 de julio de 2006, p. 4.

⁸¹⁷ CELEIRO, Lois; GALOCHA, Antón L.: “Xosé R. Barreiro: ... porque Galicia era unha inmensa lagoa?”. En: ANT, n. 36. 3 al 9 de noviembre de 1978, p. 7.

Más expeditivo fue Beiras en un artículo de 1985:

«A reforma e a Constitución foron a UCI que non resucitou ao tirano pero salvou in extremis aos seus cans de presa. A democracia, e o poder formal nela, nacen así secuestrados. Seguen secuestrados aínda, por máis que xa pareza gostarlles esa situación: son os fillos de Franco»⁸¹⁸.

El portavoz del Bloque-PSG, Claudio López Garrido, en la sesión de investidura de Fernández Albor como presidente de la Xunta de Galicia, el 21 de enero de 1982, lanzó a la cámara esta profecía nacionalista, muy citada: «Xunto á tumba da Autonomía estarán vostedes e xunto ao berce da soberanía nacional estaremos nós»⁸¹⁹. ANT, el portavoz por escrito del nacionalismo gallego, en un titular de 1978 dejaba clara su postura ante la Constitución, aprovechando la alta abstención registrada: “Galicia non a aprobou”. Se refería al referéndum celebrado el 6 de diciembre de 1978. Lo cierto es que la izquierda rupturista preconizó la abstención, apuntándose de esta manera el no-voto de amplios sectores de población gallega que pudieron abstenerse por variados motivos. En esa misma página, una columna anónima afirmaba que:

«O voto Sí é na súa inmensa maioría síntoma de ignorancia, da manipulación, do irracionalismo, do dereitismo e, na súa minoría, dunha conciencia consciente da esquerda sucursalista non galega (...). A Constitución queda aprobada por España pero non refrendada realmente por un pobo mal informado e manipulado, e aínda moito menos refrendada polo pobo galego, que está xa demostrado non deixarse guiar como un borrego ...»⁸²⁰.

Es alrededor de este discurso donde se articula el nacionalismo gallego que participa plenamente de las connotaciones ideacionales sesgadas y privativas de los intereses particulares de ciertos grupos más frecuentemente reconocidas en esta clase de movimientos; véase por ejemplo la estructuración ficticia de pasado y presente, la concienciación dogmático-victimista y el discurso etnocéntrico, es decir, el

⁸¹⁸ BEIRAS, Xosé Manuel: “Constitucion española e nacionalismo galego: unha vision socialista”. En: *Ensaio*, n. 1. La Coruña, Agrupación Cultural Alexandre Bóveda, octubre de 1985.

⁸¹⁹ “A sesión de investidura”. En: ANT, n. 172. 14 al 20 de enero de 1982, p. 7.

⁸²⁰ “Galicia non a aprobou”. En: ANT, n. 45. 12 al 18 de enero de 1979, p. 5.

galicentrismo en conjunto. Los escritores gallegos epítomes de estos rasgos se mueven generalmente entre la exaltación y el pesimismo. En el primer caso no ahorran adjetivos para celebrar y elogiar a la tierra madre, a su historia, gentes, tradiciones, paisaje, mares y ríos. En el segundo, el pesimismo transita en sus obras en dos grandes direcciones: una de ellas -exógena- la del secular olvido y explotación de la corona española/Madrid/Castilla hacia Galicia, y la otra -endógena- la de la incapacidad de los propios gallegos para afrontar y superar sus males endémicos.

En 1982 nuevamente ANT se preguntaba “¿cómo?” activar el nacionalismo gallego; su interpelación refleja el desconcierto de la izquierda, tras sucesivos y serios fracasos electorales. También se observa que en 1982 el discurso contestatario y victimista, seguía vivo en estos grupos, si no recrudescido. El siguiente documento aparecía firmado por un grupo de unos 20 allegados al nacionalismo gallego:

«O carácter colonial de Galiza.

Galiza é unha nación integrada nun Estado plurinacional, o Estado Español, sometida a unha opresión de carácter colonial por parte das clases dominantes do Estado. A nosa dependencia cinguese efectivamente a unha explotación económica así como á opresión cultural e á carencia de Soberanía Política, os demais aspectos típicamente coloniais están ausentes no nosó caso. Isto, xunto co contexto en que nos situamos, histórica, cultural e xeopolíticamente, coa formación social galega, coa evolución concreta do noso povo, alónxanos de calquera modelo colonial clásico ou terceiromundista e, xa que logo, dos seus esquemas de organización e de acción política populares para a liberación nacional»⁸²¹.

La no consecución de un voto significativo acabaría por frenar en seco a los fragmentados partidos nacionalistas gallegos del inicio de la transición, pese a la activa y decidida actuación del movimiento asociacionista.

⁸²¹ “O avance do nacionalismo galego: ¿cómo? Unha proposta para un debate necesario”. En: ANT, n. 175. 5 al 11 de febrero de 1982, p. 14.

2.3.2 El movimiento asociacionista y la “resistencia cultural” de Galicia

En el primer capítulo examinamos la imparable fiebre culturalista que se propagó por toda España a partir del paso a la democracia. En Galicia fueron fundamentales para este cometido las asociaciones culturales que en número creciente afloraron en toda la región entonces. Su dinamismo a veces produce una impresión de frenesí, como si estas entidades se hubieran lanzado a una carrera sin freno por huir del pasado y recuperar a marchas forzadas el tiempo perdido. El resultado es un amplio y estimable conjunto de actividades y producciones de gran interés para tomar el pulso de la Galicia microlocal. El escritor Marino Dónega rendía este homenaje a su filantrópica labor:

«Elas posibilitaron o encontro da identidade soterrada do seu pobo. Alumearon e potenciaron a conciencia histórica galega, facéndoa clara, coherente e reflexiva»⁸²².

Es indudable que en el transcurso de la *resistencia cultural* resultó fundamental la contribución paciente de agrupaciones varias que, camufladas en mayor o medida bajo denominaciones y estatutos “culturales”, ejercieron una activa labor de captación y promoción de valores identitarios gallegos, incluyendo el apoyo a la canción protesta y la organización de recitales semi-clandestinos. Su auge coincide con el de la era de los cantautores, conociendo paralelamente un declive pronunciado con la instauración de las libertades públicas y finalización del primer y esencial giro democrático. Entre las más señeras del tardofranquismo destacan por su condición de pioneras O Galo (Santiago) y O Facho (Coruña), ambas fundadas a principios de los años 60. Asimismo cabe mencionar a O Eixo y Cantigas e Agarimos (Santiago de Compostela), Xérmolos (Guitiriz –Lugo-), Auriense (Orense), Adro de Valladares (Vigo), Sementeira (Vivero), Valle-Inclán (Lugo) o Froito Novo (Melide –Coruña-), la Asociación Cultural de Vigo, Lumieira (Carballo –Coruña-) o Alexandre Bóveda (Coruña), dentro de una amplia relación. Manuel Caamaño ha resumido en varias etapas la trayectoria de estas asociaciones. Tras la guerra aún pasó un tiempo antes de que aflorasen las primeras tentativas:

⁸²² DÓNEGA, Marino: “As asociacións culturais galegas”. En: LVG, 31 de diciembre de 1977, p. 31.

«Dentro de toda caste de medias represivas, os membros ou simpatizantes do vello Partido Galeguista e das Mocidades Galeguistas que lograron salva-la vida, víronse condenados ó silencio absoluto. As duras medidas que seguen á victoria dos fascistas, e que se manifestara de xeito especialmente agudo nese galeguismo supervivinte, fixo que por moitos anos desaparecera o máis pequeno testemuño público expresivo da personalidade diferenciada de Galicia. Soamente os exiliados alén do Atlántico, principalmente en Buenos Aires, Montevideo e México, representaban un verme de luz que alumaba, sobre todo, cando polos medios máis diversos e insospeitados, facían chegar aquí o seu alento e as súas publicacións.

(...) A fundación de “Galaxia” no ano 1950, en Vigo, representa a presenza de gran parte do galeguismo exiliado no interior, tentando coa súa actividade que a identidade cultural de Galicia se fixese presente en sectores universitarios e culturais. (...).

As minorías universitarias que en Compostela se xuntan arredor de Ramón Piñeiro e de Carlos Maside van creando un fermento que dará orixe á formación dunhas plataformas asociativas de carácter cultural, que resultan inéditas na historia do galeguismo ...»⁸²³.

En los años 50 habrían sido pioneros de la resistencia cultural gallega el diario compostelano *La Noche* (aparecido en 1955), al grupo Brais Pinto de Madrid y el denominado Mocidade Galega, de Barcelona. Poco después se fundan las primeras entidades en suelo gallego:

«No 1961, ó comeza-lo ano, enceta a súa andaina a Agrupación Cultural “O Galo” en Compostela, e, a partir do abrente que simboliza o galo emblemático, a década dos sesenta resulta decisiva na creación e consolidación das plataformas asociativas, maiormente nos núcleos urbanos⁸²⁴. Logo de “O Galo”, nace “O Facho”, en A Coruña, no 1963, e tres anos

⁸²³ CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel: “Unha historia inacabada (Os grupos culturais das xeracións galegas de postguerra)”. En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RÓDRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda ...*, p. 45. Un trabajo complementario de interés, del mismo autor y que abunda en esta temática, es el titulado [CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel]: *Sobre Galicia como responsabilidade. Escritos y discursos: 1970-1986*. Sada (Coruña), Edición do Castro, 1988; la relación de asociaciones, grupos y actividades que contiene es realmente amplia, puede usarse como referencia para localizar datos pormenorizados.

⁸²⁴ La asociación O Galo cuenta en la actualidad con una página web donde se pueden consultar diversos datos y una relación de actividades realizadas desde 1961: <http://www.acogalo.org/actividades.htm>. Consulta el 24 de enero de 2007.

despois a Asociación Cultural de Vigo, no 1968 “Amigos da Cultura”, en Pontevedra, e “Auriense”, en Ourense, e no 1969 “Abrente”, en Ribadavia.

Proseguirá nos setenta o fenómeno asociativo, dentro dunha verdadeira fervenza creadora, adentrándose notablemente nas vilas, amais de seguir espallándose polas cidades: “Francisco Lanza”, en Ribadeo, “Sementeira”, en Viveiro, Club Cultural “Valle Inclán”, en Lugo, “Os Cigurros”, en A Rúa, “Avantar”, en O Carballiño, “Os Cabaceiros”, en Maceda, “Alfonso Eans”, en Negreira, “Lumieira”, en Carballo, “O Eixo”, en Santiago, “Castelao”, en Monforte, “Medulio”, en Ferrol, “Alexandre Bóveda”, en A Coruña, “Terra de Melide”, en Melide, “Xérmolos”, en Guitiriz, “Ateneo”, de Moaña ...

A actividade que se levou adiante na etapa dos quince anos que van desde o nacemento de “O Galo” ata a morte de Franco (XI-1975), pode calificarse nos resultados de fecunda e alentadora cara ó futuro. Coa súa incidencia lógrase unha dinamización e concienciación da vida social galega como non tiña ocorrido nunca, e se ben foi nas cidades onde comezaron a crearse estes grupos culturais, a súa chegada ás vilas e núcleos rurais viría ben axiña»⁸²⁵.

Suele considerarse que el epicentro de la trayectoria de esta forma soterrada de oposición al régimen basada en defender *lo gallego* a través de promover publicaciones, abrir foros, impulsar el idioma, recuperar la memoria histórica y la gestión de otras actividades correlativas dentro de cuyo discurso se eludía el enfrentamiento directo con el Estado español, fue la editorial Galaxia. Fundada en 1950⁸²⁶, inauguró la era de la célebre *resistencia cultural*, una forma de oposición indirecta y por momentos en los márgenes de la clandestinidad. Pese a su carácter camuflado, la finalidad era precisamente constituir una presencia pública visible en representación de todos los gallegos disidentes con el régimen político entonces imperante. Galaxia fue una resolución práctica a la vista de la creciente desgaleguización del país, e incidió especialmente en el apoyo al idioma nativo como vehículo de mantenimiento y promoción de la identidad local. En 1980 se editó un volumen que recogía diversos testimonios de quienes participaron en el proyecto original⁸²⁷; el texto de presentación

⁸²⁵ CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel: “Unha historia inacabada ...”, p. 45.

⁸²⁶ El 15 de julio de 1950, en el Hotel Compostela de Santiago.

⁸²⁷ *Galicia 1950-1980. Trinta anos de cultura. Publicación conmemorativa do trinta aniversario da editorial Galaxia*. Vigo, Galaxia, 1981.

justificaba la actitud adoptada en términos de que «... non había outro camiño que o cultural»⁸²⁸, y añadía:

«Certamente, os investigadores que no futuro estuden esta época da nosa historia comprobarán que as verdadeiras datas de partida son os anos 43 e 50, cos que se corresponden a reorganización clandestina do galeguismo político e a reorganización pública do galeguismo cultural, unha e maila outra íntimamente vencelladas. A evolución de ámbalas duas, cos naturais e inevitables procesos diversificadores e innovadores, daría lugar polos anos 60 e 70 a novas datas significativas»⁸²⁹.

Ramón Piñeiro, uno de los históricos de la izquierda gallega y padre intelectual del proyecto Galaxia⁸³⁰, valoraba la experiencia en función de un ajuste previo muy exacto para evitar que la censura ejerciera el veto:

«Todo esto tiña nos anos 50 o valor dunha clave galeguista moi calculada e medida para que fose permitida pola censura, pero ao mesmo tempo con unha mensaxe afirmativa que captarían os lectores sensibles a súa identidade galega»⁸³¹.

Por su parte otro ideólogo histórico, Carballo Calero, opinaba que la cultura gallega se refugió durante el franquismo en el *reino da saudade*⁸³². Para Ramón Lugrís –asimismo un destacado integrante del proyecto Galaxia- era absolutamente necesario superar el nacionalismo, e integrar a Galicia en Europa, espacio multinacional del que dependería el futuro de la identidad gallega⁸³³.

⁸²⁸ “Presentación”. En: *Galicia 1950-1980. Trinta anos de cultura ...*, p. 3. Este texto probablemente fue redactado por Ramón Piñeiro.

⁸²⁹ *Ibidem*.

⁸³⁰ De hecho a la estrategia de Galaxia también se la ha llamado *piñeirismo*, por ser Ramón Piñeiro su principal valedor: «... Estratexia consistente na superación dos límites dun partido nacionalista mediante a “galeguización” dos diferentes partidos que puideran xurdir en Galicia» (VILLARES PAZ, Ramón: *Historia de Galicia ...*, p. 439).

⁸³¹ PIÑEIRO LÓPEZ, Ramón: “A revista 'Grial': un legado cultural para o mundo”. En: *Galicia 1950-1980. Trinta anos de cultura ...*, p. 4.

⁸³² CARBALLO CALERO, Ricardo: “Galiza fora de sí. A vida da nosa cultura fora do país (1950-1980)”. En: *Galicia 1950-1980. Trinta anos de cultura ...*, p. 6.

⁸³³ Citado por FERNÁNDEZ, Carlos: “A Xeración Galaxia: entre o Romanticismo e a Ilustración”. En: GONDAR PORTASANY, Marcial (coord.): *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego*.

De todos modos tanto Galaxia como algunos autores y obras concretos de esta reacción deliberada actuaron en clara minoría sobre el conjunto de la Galicia letrada - mucho más aún sobre el total de la población gallega. Como en el caso del *rexurdimento* decimonónico, de la *xeración nós* o del partido galeguista, con todo lo importante que fueron como ismos testimoniales y pilares del futuro edificio de la galleguidad, estamos hablando de agentes sociales de exiguo volumen. Y por eso mismo, hay que subrayar la importancia tanto como simbólica como material de estas iniciativas de refuerzo identitario:

«Yo, al menos en aquel entonces, ignoraba eso de la “resistencia cultural” aunque de hecho participaba activamente en ella. Galaxia influyó en todos los jóvenes de mi generación a través de sus publicaciones, que comprábamos con dificultad por lo caras que resultaban en aquella época y que coleccionábamos con pasión»⁸³⁴.

Respecto de las asociaciones que se habrían inspirado en el ejemplo de Galaxia, O Facho fue una de las pioneras. En sus dos memorias publicadas hay datos relevantes⁸³⁵, destacando la sobreabundancia de actividad y el rango de algunos participantes, dado que en la agrupación dieron conferencias personalidades tan destacadas del saber en Galicia como García Sabell, Paz-Andrade, Fernández del Riego, Ramón Piñeiro y diversos profesores y catedráticos universitarios. También se impartían cursos de enseñanza del idioma vernáculo, había concursos de cuentos en gallego, se promovían recitales y exposiciones y se impulsaba la participación de la masa social. En todo este quehacer destaca el espíritu didáctico y concienciador, siendo los ejes nucleares de su discurso siempre próximos a la afirmación de la alteridad gallega.

Una de las asociaciones más carismáticas de la transición gallega fue la fundada en Guitiriz (Lugo) con el nombre de Xérmolos (gérmenes, semillas). Además de editar su propia revista⁸³⁶ en 1991 publicó una amplia recopilación de diversos trabajos en torno

Antropoloxía [Santiago de Compostela, 14-17 de diciembre de 1998]. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1999, vol. I, p. 75.

⁸³⁴ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

⁸³⁵ *Memoria 1963-1969*. La Coruña, Agrupación Cultural O Facho, 1970; *Memoria 1970-1975*. La Coruña, Agrupación Cultural O Facho, 1977.

⁸³⁶ *Xérmolos*. Guitiriz, Asociación Cultural de Guitiriz, Asociación Xuvenil Xérmolos, desde 197-.

a la asociación, con un título bien expresivo ⁸³⁷. Se trata de un amplio volumen, con numerosas colaboraciones que recogen las impresiones de sus autores sobre los últimos doce años de la agrupación lucense. Es un caso relativamente excepcional, por hallarnos ante una localidad no demasiado populosa y en el interior de una de las dos provincias “pobres” de Galicia. Xérmolos logró, sin embargo, aglutinar a una apreciable cantidad de personas, inquietudes y eventos desde su fundación en 1977, en pleno inicio del declive postransicional ⁸³⁸. Su existencia y contrastado dinamismo permanecen como testigos de la vitalidad cultural de la Galicia menos conocida. Uno de sus logros más visible y perdurable fue la creación del Festival de Pardiñas (desde 1980), por cuyas sucesivas ediciones pasaron grupos y cantantes tan conocidos como Milladoiro, Fuxan os Ventos, Amancio Prada y Os Resentidos ⁸³⁹. Auriense fue la más importante asociación de la capital orensana y decana en la provincia:

«... amparándose en la Ley de Asociaciones de 1964, surgieron durante estos años [1960-1978] una serie de agrupaciones culturales que tenían como principal objetivo la recuperación de la cultura gallega y la demanda de libertades democráticas (...). Entre ellas destacó la Asociación Cultural Auriense, fundada el 11 de noviembre de 1967, en la que se reunían antiguos galleguistas y jóvenes estudiantes de la Escuela de Magisterio para promover conferencias, excursiones, concursos literarios y de dibujo, exposiciones de cultura popular, fiestas tradicionales, grupos de baile regional y escuelas de gaiteros, entre otras actividades. Con la Auriense colaboraron en aquellos años destacados miembros de la cultura local, como Ramón Otero Pedrayo, Xesús Ferro Couselo, Xaquín Lorenzo, Eduardo Blanco Amor, Xosé Lois González Vázquez o Bieito Fernández Álvarez, mientras en sus salas pronunciaban conferencias Xosé Manuel Beiras Torrado, Camilo Nogueira, Xosé Luis Méndez Ferrín, Carlos Casares o Francisco Rodríguez, con palabras cargadas de libertad y nacionalismo. En el resto de la provincia de Ourense nacieron otras asociaciones culturales con los mismo objetivos, como “Abrente” en Ribadavia, “Os Cigurros” en A Rúa, “O Testeiro” en

⁸³⁷ BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda ...*, *op. cit.*

⁸³⁸ La asociación fue fundada el 13 de febrero de 1977, con la colaboración del grupo musical Fuxan os Ventos, que ejecutó para la ocasión su espectáculo *Galicia canta ó neno*.

⁸³⁹ La imagen del cartel anunciador del I Festival de Pardiñas se ofrece en el apéndice “Iconografía complementaria”, Imagen IC-24.

Irixo, “Avantar” en Carballiño, “Os Cabaceiros” en Maceda, o “Solpor” en Celanova»⁸⁴⁰.

Respecto de la politización basal de estas asociaciones –su “política nacionalista”- Caamaño pone al descubierto la fuerte deuda que tenían contraída con determinados partidos e ideologías. En su trabajo queda a la luz el hecho de que las tan enaltecidas agrupaciones de los años de la “resistencia cultural” estaban en realidad muy politizadas y completamente dominadas por la disciplina de un determinado partido, lo que de hecho aflora en varias revistas del momento y en el discurso general que exhibían:

«Na experiencia vivida por quen está a riscar estas liñas, o control da meirande parte das agrupacións por formacións políticas de corrente unitarista, que coidaban que o partido ou organización única (como unha especie de reprodución do vello Partido Galeguista, que hexemonizou no seu tempo todo o nacionalismo) era o que se precisaba, fíxose presente. E unha caste de sectarismo, onde privaron os vetos, as consignas, os calificativos carentes de rigor e, en suma, a falla de realismo, levan ós traballos das agrupacións, aínda realizándoos con entusiasmo certo e xenerosidade sen conto, a seren esterilizantes ou cando menos pouco eficaces. (...).

As poucas, moi poucas, das agrupacións que foron capaces de evita-lo caer na arameira controladora, seguiron a rota que emprenderan hai anos e, anque sen teren atopado os métodos de traballo máis acaídos á situación postfranquista, cousa, por outra banda, nada doada, seguen a facer un labor serio e concienciador»⁸⁴¹.

También se detecta una estrecha relación entre asociaciones como O Galo, O Facho y otras similares con el entorno de ANT y otros órganos de la disidencia gallega. Por estas razones se puede concluir que las asociaciones ejercieron a veces el papel encubierto de verdaderos partidos políticos de oposición al régimen:

⁸⁴⁰ SOMOZA MEDINA, José: *El desarrollo urbano en Ourense: 1895-2000* [tesis doctoral]. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 349.

⁸⁴¹ CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel: *Sobre Galicia como responsabilidade ...*, p. 52.

«También los intelectuales, los movimientos culturales y las asociaciones de vecinos jugaron un gran papel en la lucha por la democracia, en la creación de espacios de libertad, en la defensa del idioma y en la recuperación de las tradiciones populares. La aparición de grupos como *Voces Ceibes* y el auge de la llamada música popular, con un fuerte sentido de compromiso con la lengua y con el pueblo, junto con el empeño de poetas y escritores, convirtieron la canción y la palabra en otras armas contra la Dictadura. Contribuyendo a crear una conciencia propia, rescataron *lo popular* de la marginación, criticando el estereotipo costumbrista manejado por el Poder, y recuperaron su potencial como vehículo de expresión de la identidad de un pueblo»⁸⁴².

De la orientación ideológica y propósito final de no pocas de estas asociaciones es fiel reflejo este pasaje de Manuel Beiras en una arenga, en torno a 1985, destinada a la juventud gallega:

«Convertir cada zona, en cada localidade, aínda en cada taller ou centro de estudo, en activas “células” expansivas de galeguidade e de ensalzamento da nosa cultura, da nosa historia, dos valores políticos en que hanse asentado»⁸⁴³.

Uno de los principales ideólogos del grupo Galaxia, Ramón Piñeiro, subrayaba la vocación de captar a las futuras generaciones, mediante la “batalla cultural”:

«... esta batalla cultural, destinada a despertar la conciencia gallega en las nuevas generaciones y a hacer presente dentro y fuera del país la existencia afirmativa de la personalidad de Galicia como pueblo, necesitábamos un órgano legal. Así nació “Galaxia”, que permitió la organización legal de ese esfuerzo»⁸⁴⁴.

⁸⁴² RICO BOQUETE, Eduardo: “El franquismo en Galicia”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia ...*, p. 350.

⁸⁴³ BEIRAS, Xosé Manuel: “As mocedades galeguistas hoxe. Unha bandeira e un mesmo fin”. En: *Olláparo. Revista da sociedade cultural ‘Chirlateira’*, n. 5. Cedeira, Sociedade Cultural Chirlateira, [s.d.], p. 1.

⁸⁴⁴ En: FREIXANES, Víctor F.: *Doce gallegos ...*, p. 134.

En conjunto la labor ejercida por las agrupaciones y todo el movimiento de la “resistencia cultural” se inscribe en un marco agonal de lucha por el poder y, por tanto, mediatizado por intereses de orden político, porque aunque en ocasiones la acción se limitaba a cumplir una labor de cohesión y gestión de los problemas vecinales y de inmuebles y propiedades comunes, otras veces encubría actividades variadas de resistencia a la dictadura. De ahí el significado simbólico que poseen para el galleguismo:

«As agrupacións culturais continuaron a ser transmisores de consignas políticas, simples firmantes de cartas de solidaridade con todas as loitas. Baixo o nome de cultura popular veiculizábanse alternativas políticas, como se os partidos seguisen na clandestinidade. De xeito semellante ás esceas eróticas que aparecían en todas as películas, tamén os mitines e os panfletos tiñan que asulagar calquer actividade, até extremos de que sómentes se podían comprender na saída dunha etapa de forte represión.

Pero quen asumía ese xeito de “cultura” tamén militaba no partido correspondente e así chegou o día en que as agrupacións culturais, con raras excepcións, víronse reducidas ao lugar onde os, militantes dos partidos artellaban as comparsas para o antroido, para os malos ou para todo aquilo onde cabía a consabida “moraleja”.

Daquí ao esmorecemento actual só vai un camiño de laios, abandonos e verborrea.

(...)

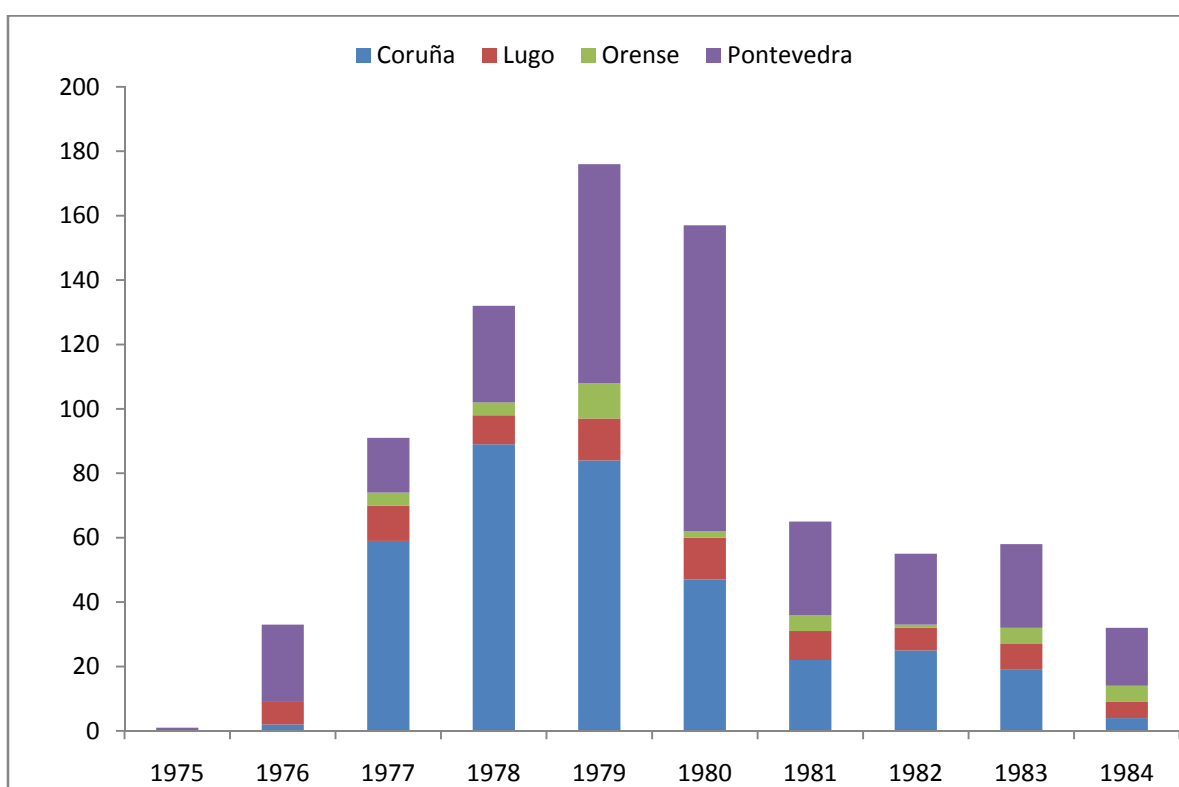
Na música, no teatro, na literatura e en todos os demais eidos trátase como sempre, de galeguizar Galiza; promocioando as relacións co exterior, desde a óptica do respeto e o enriquecemento mutuos»⁸⁴⁵.

El asociacionismo no se limitó en modo alguno a señeras entidades urbanas. Como demuestra Rosa Cal el fenómeno conoció una amplia prolongación en el medio rural, en forma de innumerables agrupaciones de variada índole y denominación pero fundamentalmente orientadas hacia la reactivación del pensamiento galleguista, la redefinición del espacio social de las áreas rurales y la acción visible. Partiendo de esta fuente hemos elaborado el cuadro de las asociaciones de vecinos legalizadas entre 1975

⁸⁴⁵ VEIGA TABOADA, Manuel: “A instrumentalización das agrupacións culturais”. En: ANT, n. 182. 26 de marzo al 6 de abril de 1982, p. 14.

TABLA Y GRÁFICO II-1. ASOCIACIONES DE VECINOS LEGALIZADAS. GALICIA, PROVINCIAS Y TOTAL, 1975 - 1984 ⁸⁴⁶

	Coruña	Lugo	Orense	Pontevedra	TOTAL
1975	0	0	0	1	1
1976	2	7	0	24	33
1977	59	11	4	17	91
1978	89	9	4	30	132
1979	84	13	11	68	176
1980	47	13	2	95	157
1981	22	9	5	29	65
1982	25	7	1	22	55
1983	19	8	5	26	58
1984	4	5	5	18	32
TOTAL	351	82	37	330	800



⁸⁴⁶ Elaboración propia. Fuente: CAL MARTÍNEZ, Rosa: *La prensa alternativa ...*, p. 555. Una relación de las asociaciones culturales registradas en 1983 en toda Galicia puede hallarse en SEOANE, Xavier: "Cultura. El colectivo gallego se pregunta si dará el salto de la normalización". En: *Anuario La Voz de Galicia. 1984*. La Coruña, La Voz de Galicia, 1983, p. 123-127.

y 1984 en Galicia, en el que se comprueba cómo muchas se dieron de alta al comienzo de la transición (Tabla y gráfico II-1). Se aprecian al final de la etapa comprendida claros síntomas de saturación o simple estabilización.

La paralización del ismo asociacionista sobrevino tras la muerte de Franco e instauración de las libertades. Es evidente que O Facho, O Galo y las restantes entidades gallegas que emergieron a su estela jugaron un papel aglutinante y gestor en el proceso de reificación, consolidación y divulgación de la cultura local. Con la democracia estas instituciones conocen un acentuado declive, al pasar al despacho oficial lo que antes eran arriesgadas y semiclandestinas iniciativas. Su labor, sencillamente, deja de ser necesaria al hacerse cargo la Consellería de Cultura de la Xunta, los ayuntamientos y otras corporaciones amparadas por el poder público, del patrimonio cultural gallego y su promoción. En efecto, tras la eclosión de los primeros años de existencia, en plena transición sobrevino el desencanto y Galicia se instaló en la falta de inquietudes e iniciativas. Por ejemplo, la sociedad Francisco Lanza de Ribadeo (Lugo) fue despojada de su sede ya en 1979. En Negreira (Coruña) la apatía también pasó factura: la asociación Afonso Eáns de esta localidad es un modelo representativo válido del gradual declive que invade al sector. En una compungida editorial de su revista en 1981, firmada por su junta directiva, se habla de un momento de dificultad cultural, de una “situación xeral de desencanto na sociedade” y de “desilusión colectiva”. La asociación se estaba quedando sin gente, ni interés ni inquietudes, como afirma la misma editorial, que alude además a un problema generalizado de estas agrupaciones gallegas en aquellos momentos, tras la “explosión de sociedades culturales desde el singular año de 1975”⁸⁴⁷. En Valladares (Vigo) sucedió algo parecido por las mismas fechas⁸⁴⁸, y las asociaciones de esta índole de localidades como Cuntis (Pontevedra) y muchas otras vieron mermado si no extinto su quehacer por falta de personas dispuestas a proseguirlo. Lo mismo sucedía en los centros gallegos de fuera de Galicia, como en la Casa da Cultura bilbaína⁸⁴⁹. Súbitamente los “guerrilleros de la cultura” se encontraron sin una causa clara por la que luchar:

⁸⁴⁷ “Un momento difícil pra cultura popular” [Editorial]. En: *Boletín Afonso Eans*, n. 4. Melide, Centro de Estudos Melidenses - Museo Terra de Melide, invierno de 1981, p. 2-3.

⁸⁴⁸ El caso del CCAR de Valladares se examina por separado en el siguiente capítulo.

⁸⁴⁹ *Cultura. Voceiro do Departamento de Cultura*, n. 1. Bilbao, Casa de Galicia, noviembre de 1981, p. 3.

«Logo da desaparición do dictador o panorama no tocante ás liberdades cambia de xeito notable. E, asemade, cambia aquel panorama creado por aquela caste de guerrilleiros da cultura -como os definiu nunha ocasión Víctor Freixanes-, xa que coa chegada da nova situación política a actividade tan fecunda e intelixentemente levada a cabo nos duros tempos dictatoriais esmorece agudamente, e só algunhas, moi poucas, seguiron a face-lo labor que se tiñan fixado cando a súa creación. A chegada da situación reformista, coa aprobación da Constitución de 1977, que representou a tronzadura dos ferrollos franquistas, a chegada dos dereitos de expresión, reunión e manifestación, parece como se deixara a aqueles grupos tan activos e loitadores sen folgos»⁸⁵⁰.

Lo que estaba sucediendo es que la institucionalización del discurso galleguista tenía una contrapartida importante en la merma de motivación y entrega en quienes antes habían luchado contra la dictadura. Un anónimo periodista de ANT se quejaba en la celebración del 25 de julio de 1982, día de la patria gallega, tanto de la pérdida de presión popular galleguista como de la involución de la clase política local tras la consecución del proceso autonómico. En la fotografía que acompaña al texto se ve que los presentes en la manifestación son escasísimos; la fiebre política bajaba a toda velocidad:

«Están lónxe aqueles tempos nos que o “25 de Xullo” era unha data de afirmación-reivindicación. Hoxe as posicións políticas están suficientemente claras. Aqueles autonomistas que chamaron a congregarse no ano 78 na Praza do Obradoiro, agora impiden por todos os medios que van desde as coaccións, a contrainformación, a calumnia, até a toma literal pola policía da cidade de Santiago, que os nacionalistas se manifesten polo casco vello da cidade, convertindo a Capital de Galiza, nun coto de reacción antigalego»⁸⁵¹.

El 6 de marzo de 1982 se constituyó, pese a todo, la Federación de Asociacións Culturais Galegas, con el ánimo de promover la cultura gallega bajo criterios de unificación de esfuerzos y coordinación de actividades, abriendo una etapa de

⁸⁵⁰ CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel: “Unha historia inacabada ...”, p. 45-46.

⁸⁵¹ “A celebración do Día da Patria Galega”. En: ANT, n. 199. 30 de julio al 5 de agosto de 1982, p. 7.

oficialidad que, paradójicamente, restó más que sumó vigor al movimiento asociacionista gallego, dado que la tarea que había desarrollado en los años anteriores pertenecía ya a otro contexto histórico. En la década de los 80 hay, efectivamente, un cierto apagón cultural y de tensión luchadora que sobreviene con la estabilización de la democracia y el inicio del gobierno autónomo, y que, evidentemente, no se detecta sólo en la música protesta sino que afectó a casi todas las agrupaciones y actividades que habían dependido en las dos últimas décadas de su oposición al franquismo como sustento anímico.

Por último cabe analizar que la transición estimuló en gran medida la vinculación grupal, “democratizó” las relaciones vecinales y hasta puede que determinadas formas de asociacionismo estuvieran inspiradas, además de en la revancha debida a una larga prohibición, por una suerte de reproducción del modelo dialógico propio del juego democrático, con sus reglas y sus cámaras de representantes, sin olvidar el lado práctico del asunto, dado que conllevaron acciones comunitarias más eficaces, acuerdos consensuados y una probable mejora de la vida y autoestima comunitarias. En torno a 1985 el escritor Carlos Casares rendía justicia a la labor realizada durante tan importantes años por estas agrupaciones, y a las dificultades de motivación que tuvieron que afrontar en el nuevo periplo político y social:

«Ser galeguista deixou de ser un número contable para seconvertir nunha masa difícil de calcular. Nunha empresa onde somos tantos e nunha situación histórica na que os conflitos diminuíron ata os niveles baixos que son característicos das democracias, o galeguismo perdeu a tensión heroica do romanticismo idealista.

Revistas como Olláparo, por exemplo, pertencen a esta nova situación. O seu heroísmo é o da normalidade. Os seus enemigos xa non son os monstros da dictadura (...) senón os ángeles grises de a diario. Loitar contra o seu rostro anónimo e frío é una tarefa que demanda xenerosidade, vontade e paciencia»⁸⁵².

⁸⁵² CASARES, Carlos: “Limiar”. En: *Olláparo. Revista da sociedade cultural ‘Chirlateira’*, n. 2. Cedeira, Sociedade Cultural Chirlateira, [s.d., s.p.].

2.3.3 Las revistas locales y los diarios ⁸⁵³

Si las asociaciones autodefinidas como “culturales” fueron importantes para la emancipación y consolidación de la identidad gallega, las publicaciones periódicas que con frecuencia fundaban aquéllas constituyeron su portavoz público más asiduo, además de una fuente inapreciable para el observador por la gran cantidad de microinformación de estos años que contienen. Conformaron el espacio de la “construcción mediática de la nación” que establece Máiz precisamente para estos años a partir del análisis de LVG ⁸⁵⁴.

Comenzando por los datos objetivables, tal y como veíamos en el capítulo anterior a grandes rasgos se detecta en este terreno comunicativo una clara ascensión del número de publicaciones en idioma gallego y enfocadas hacia la propia Galicia, pues los del cambio fueron años muy importantes para la *creación* y difusión de una cultura *gallega*. En cuanto a los materiales, el formato, tipo de papel e impresión, hasta el propio título, año y lugar de edición de cada una de estas revistas constituye una referencia útil y reveladora del sustrato en que se gestaban, así como de los medios de que dispusieron y finalidad que las alentaba. Las de los años 70 con gran frecuencia están llenas de erratas gramaticales, tachones sin enmendar y deficiencias varias de este orden, prueba de su precariedad y escasez de recursos económicos. Para su elaboración fue crucial la irrupción de la fotocopia: varias de las publicaciones examinadas de esos años no son sino copias a granel de un original, a falta de mejores opciones de edición ⁸⁵⁵. Este avance sería útil no sólo para los estudiantes y el entorno empresarial, sino para posibilitar una alternativa tangible de difusión del saber y la información. Además cualquiera podía acceder a la fotocopia, por lo que los problemas de depósito legal (véase: alta, impuestos y –especialmente en ciertos casos- censura) quedaban

⁸⁵³ En el primer capítulo de esta tesis ya se examinó el conjunto de las publicaciones periódicas gallegas en estos años, pero desde una perspectiva historiográfica general; ahora se retoma la cuestión dirigiéndola hacia las connotaciones y orientación procedentes del pensamiento nacionalista. Como complemento adicional de ambos análisis puede consultarse la Tabla AC-1 de la sección de Apéndices de esta tesis.

⁸⁵⁴ MÁIZ SUÁREZ, Ramón; MÁIZ CARRO, Lourdes: “La construcción mediática de la nación ...”, *op. cit.*

⁸⁵⁵ Por ejemplo el *Boletín Afonso Eans* de Negreira (Coruña), o el de la *Asociación de Veciños San Xoan-Berton* (Ferrol), y hay muchas más de similar formato. Otro dato a tener en cuenta es que la periodicidad de muchas de estas publicaciones era irregular, no faltando los casos de desapariciones prolongadas hasta que volvían a editarse.

solventados. En revistas como *Bonaval* (Santiago de Compostela, 1979), centrada en vanguardias del arte culto, se observa otro estilo que nace con el cambio de década, caracterizado por una notable mejoría de calidad y presentación –hasta en el formato y tipo de papel- y siendo el avance consecuencia del apoyo oficial y las subvenciones pero también de una tendencia al alza en las posibilidades económicas y formativas de toda la sociedad gallega. Otro ejemplo es *Luzes de Galiza* (Sada, primer número en noviembre de 1985). Esta revista trataba de arte culto, y se observa en sus páginas un semidesconocido talante refinado y cosmopolita. Es evidente que a estas alturas no hallamos ante otra generación de las revistas gallegas. Santos Gayoso ha estudiado en profundidad las publicaciones gallegas de estos años; a partir de su trabajo hemos elaborado una relación estadística que recoge varios indicadores relevantes (Tabla y gráfico II-2).

En la extensa relación establecida por Santos destaca la diversificación temática que se produce una vez concluida la transición, cuando la atención que se había agolpado inicialmente en el campo de la política cede en favor del interés hacia otras materias, destacando la relativa al ocio y formas populares de expresión. El tirón de la vaga categoría “General/cultural” es espectacular en el cambio de década, mientras que la de “Música” conoce un mínimo ascenso desde la nada en los mismos años. También es palpable la efímera existencia de muchas de estas pequeñas publicaciones, que desaparecen tras lanzar uno o dos números. En bastantes de ellas se aprecia una incipiente conciencia feminista (como en *Festa da palabra silenciada*⁸⁵⁶), abunda el victimismo, el mundo de la emigración es otra de las constantes temáticas, se consagra bastante espacio al arte gallego -poesía, teatro, cine, literatura y música- y globalmente nos hallamos ante una eclosión impresa imparable, por oposición dialéctica al franquismo, por la debilidad creciente de la censura, por la extensión del proceso de secularización y, en última instancia, por el apoyo oficial desde 1978 y más aún desde 1981.

⁸⁵⁶ *Festa da palabra silenciada. Publicación Galega de Mulleres*. Vigo, FIGA, desde 1983. Cronológicamente es la primera publicación gallega centrada en la problemática del género.

TABLA Y GRÁFICO II-2. PRENSA GALLEGA DE NUEVA EDICIÓN, POR AÑOS Y MATERIAS. CIFRAS ABSOLUTAS, 1970-85⁸⁵⁷

Año	Número de nuevas publicaciones	Materia principal							
		Política	Local	General / cultural	Técnica	Música	Educ.	Ocio	Deporte
1970	1		1						
1971	1				1				
1972	5	2		2	1				
1973	12	8			3			1	
1974	11	10					1		
1975	12	8	2	2					
1976	11	9	1	1					
1977	19	8	4	2	3		2		
1978	14	3	1	3	3		2	2	
1979	12	1	2	5	4				
1980	10	2 ⁸⁵⁸	1	7					
1981	15		5	3	5 ⁸⁵⁹		2		
1982	16	1 ⁸⁶⁰	1	7	4	2	1		
1983	16	3	1	6	4	1		1	
1984	33	4	6	12 ⁸⁶¹	7		1	2	1
1985	23		4	6	8		2	2	1
TOTAL	211	59	28	56	43	3	11	8	2

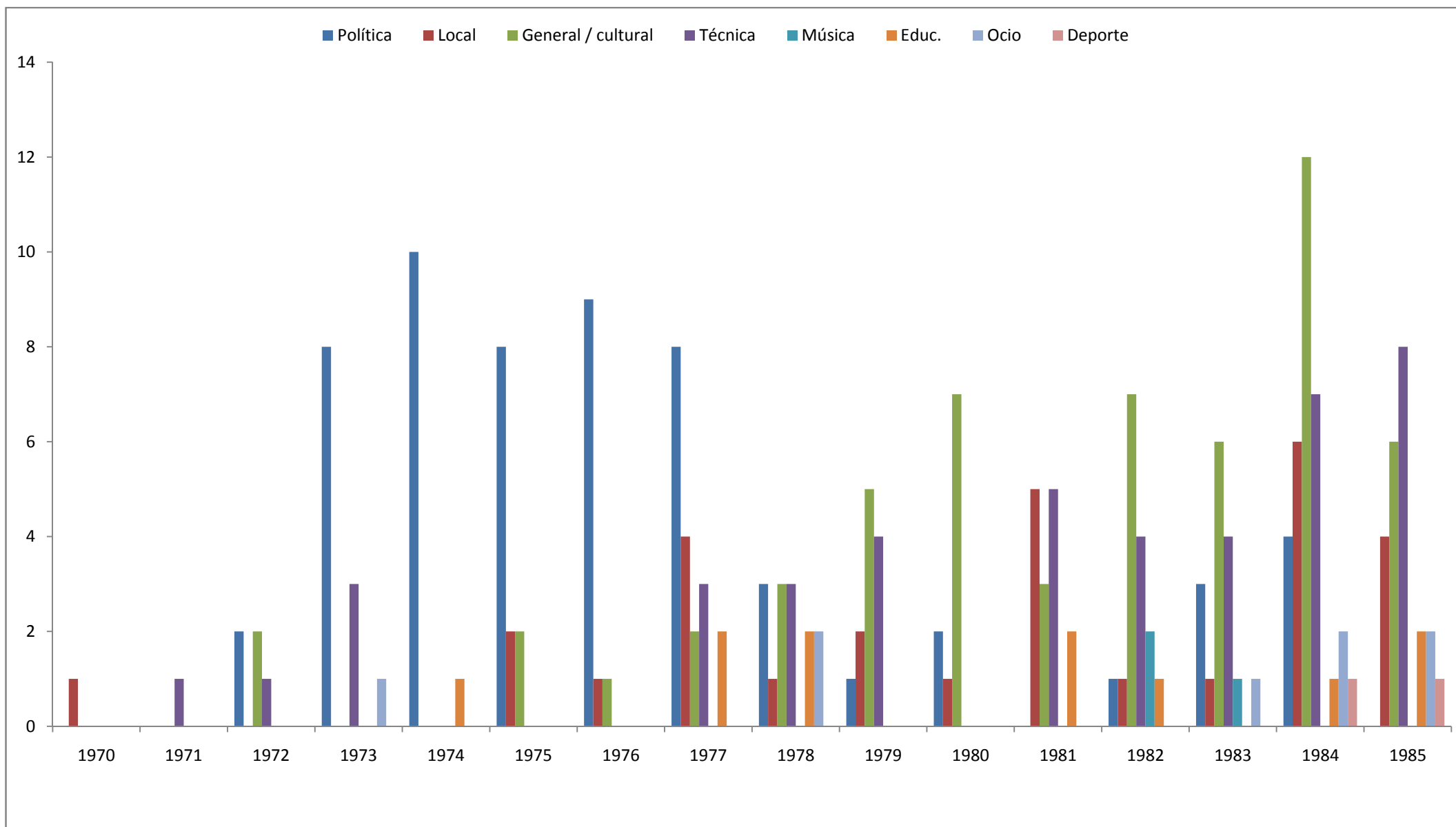
⁸⁵⁷ Elaboración propia. Fuente: SANTOS GAYOSO, Enrique: *Historia de la prensa gallega. 1800-1993*. Sada, Edición do Castro, 1995, [vol. 2, Galicia Emigrante, Publicaciones gallegas de 1970 a 1985, p. 192-265]. Una vez más remitimos a los análisis del capítulo I de las publicaciones en Galicia en estos años, singularmente a las cifras de la tesis de Rosa Cal.

⁸⁵⁸ Son dos publicaciones de Alianza Popular, que rompían una serie ininterrumpida de revistas políticas de inspiración marxista-leninista.

⁸⁵⁹ Entre ellas la primera revista ecologista en Galicia: *C.E.N.* (Colectivo Ecologista de Narón).

⁸⁶⁰ De centro.

⁸⁶¹ Destacando la segunda revista gallega de carácter y contenidos expresamente feministas: *Andaina*, sucesora de *Festa da palabra silenciada* (nacida en 1983).



En efecto, en el plano ideológico y dada su calidad de portavoces del ismo galleguista, las revistas locales asumen la vanguardia filosófica que en estos momentos se erige como representación canónica de la disidencia y la alteridad. Por este motivo en sus páginas se tratan con una orientación muy perfilada no solamente la actualidad política, avances autonomistas y cuestiones etnogenéticas, sino la ecología, la cultura –desde la culturología- y ciertas formas de laicismo y libertad sexual derivadas de la secularización global de estos años. No les faltó materia prima editorial, porque el tiempo en que alcanzan un mayor relieve se caracterizó por el ritmo convulso de aceleración y dramatismo que se detecta en algunas transformaciones sociales de envergadura, dado que los años 70 fueron esencialmente dinámicos y beligerantes también en Galicia, empezando por los conflictos en los astilleros ⁸⁶², siguiendo por la ecología ⁸⁶³ y completándose a lo largo de toda la etapa con el rupturismo político propugnado por algunos sectores. Galicia emergió entonces de su proverbial apatía en gran medida gracias a la militancia y el compromiso de los agentes sociales que promovieron el asociacionismo, logrando en algunos casos contados -sobre todo en las acciones emprendidas contra el Estatuto (1977 y 1979)- una movilización integral de la ciudadanía gallega.

La conflictividad se acompañó en la prensa que estamos observando de un repertorio progresista que adoptó los tópicos temáticos más en boga entonces, siendo el medioambiental uno de los más recurrentes. En este contexto, la ecología pasó a ser una reedición actualizada de la añeja y telúrica defensa de la pureza de Galicia como tierra madre. La preocupación queda reflejada en las polémicas que acompañaron a las mareas negras y otros vertidos contaminantes ⁸⁶⁴, tala de árboles, proyecto de central nuclear en Xove (Lugo), construcción de la autopista del Atlántico y polución debida a Elnosa, entre otras. *A Nosa Terra* dedicó en 1997 un monográfico a revisar estas controvertidas promociones y las protestas que engendraron ⁸⁶⁵; en sus páginas sigue prevaleciendo el discurso victimario y galicéntrico. En este caso la ecología se redefine asumiendo una importante semiología contestataria, alzándose como uno de los emblemas -el de la

⁸⁶² Antes del cambio destacan los acaecidos en 1972, en un marco de altos índices de desempleo.

⁸⁶³ Sobre todo en la segunda mitad de la década citada.

⁸⁶⁴ Como los ocasionados por los siniestros en las costas gallegas del Erkowit (1969), Polycomander (1970), Urquiola (1976), Andros Patria (1978) y más tarde el del superpetrolero Exxon Valdez (1989).

⁸⁶⁵ *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 23 [monográfico: Na Defensa da Terra. Xove, As Encrobas, Baldaio, Autopistas ... Crónica do Nacionalismo na Transición] ..., *op. cit.*

pureza de la tierra- de las aspiraciones galleguistas y saludando las paralizaciones de obras y rescisión de concesiones amenazadoras del medio ambiente como triunfos del nacionalismo gallego.

Ciertamente hubo varios casos de protesta contra una plausible agresión medioambiental ⁸⁶⁶ con resultado de “victoria del pueblo”, que defendió con tenacidad su posición, bien es cierto que con el decidido apoyo de los partidos galleguistas – sumergidos en sus particulares luchas intestinas y divisiones fratricidas, pero uniéndose en definitiva ante casos de tanta resonancia ⁸⁶⁷. También hay que tener en cuenta en este punto que quizá las autoridades civiles y grupos empresariales que gestionaron cada proyecto pudieron entrever en un momento determinado que la rentabilidad prevista se podía esfumar ante el coste del problema social planteado, cuando pudo influir el relativo vacío de poder que se genera a finales de los años 70 al tener lugar la crisis definitiva de la UCD, activándose el populismo en toda España. Coincide en Galicia con el *Estatuto do aldraxe* y una sensibilidad especial hacia imposiciones no deseadas. Y probablemente (aunque ANT no alude a esta hipótesis) el precedente tan negativo y con saldos mortales de Lemóniz también operó como amenaza potencial para justificar el retroceso ⁸⁶⁸. Sin embargo los comunistas que participaron codo con codo y brazo en alto con los campesinos para defender los derechos de éstos, serían inapelablemente apeados de toda aspiración en las sucesivas elecciones gallegas, confirmando así que se hacía necesaria una doble interpretación para entender la naturaleza de las citadas protestas populares.

En sus primeros tiempos de andadura, en las revistas locales gallegas a la música se dedicaba bastante menos espacio que a la narrativa política, la persuasión editorial o al

⁸⁶⁶ Como sucedió en los muy divulgados casos de Xove, As Encrobas y Baldaio.

⁸⁶⁷ De todos modos, pese a las simpatías que despertaban en ocasiones, las manifestaciones, marchas y actos diversos de apoyo a estos contenciosos rara vez superaron cifras de participación ciudadana apenas testimoniales. ANT tiende a exagerar la magnitud de aquellos alzamientos populares contra el gobierno central y en sus páginas llega a ser secundario que éste se hallara encabezado por Franco o por el rey y Suárez.

⁸⁶⁸ La central nuclear de Lemóniz comenzó a construirse en 1972 y aunque el grupo I (de los dos de que constaba el proyecto) estaba terminado y únicamente le faltaba la carga de combustible, fue paralizado por el gobierno español en 1984. ETA hizo suya la causa antinuclear -que suscitaba un activo apoyo popular- y entró en la lucha contra la construcción de la central en un viraje estratégico muy significativo. Su irrupción produjo una fractura en el seno del movimiento ecologista vasco, una parte del cual se fue desmovilizando progresivamente mientras que otra se radicalizó, adoptando posturas de apoyo a los atentados de la organización terrorista.

mundo de la educación y el idioma. Destacaba en las artes el interés por las “logocráticas” -dominadas por la palabra- como teatro, poesía y literatura. Esto pudo ser una consecuencia del “silencio” impuesto por el franquismo, por el deseo de expresarse, de “hablar” y proclamar en pensamientos definidos la nueva idea de Galicia. La música en general quedó en estos momentos –inicios de la década de los 70- algo fuera de juego; tampoco los cantautores recibían excesiva atención. A cuestiones musicales se solía dedicar alguna columna o página ocasionales al final de ciertos números. La parquedad también era herencia en buena medida de la sequía musical de largos siglos de la historia de España y Galicia, de modo que la música seguía ocupando un lugar inferior en el escalafón de las actividades culturales por pura inercia, y es que antes de 1975 un músico en Galicia era bien un destacado intérprete de la esfera culta –privilegio reservado a una absoluta minoría- bien un animador de fiestas próximo a la condición de mendigo, sin apenas puntos de transición entre estos dos extremos. Frente a un poblado abanico de revistas de teatro, poesía, incluso artes plásticas, es sorprendente y revelador que no hubiera prácticamente una sola consagrada por entero a la música ⁸⁶⁹.

A pesar del dato, con la transición se diría que sobrevino un aumento considerable de atención a la música. Muchas revistas, casi todas, dedicaron a cuestiones musicales - antes o después- una sección fija, algún monográfico o un espacio mayor en un número determinado. Esta tendencia no ha dejado de consolidarse desde los años del cambio: hoy en día los mismos diarios salpican numerosas páginas (sobre todo en verano) con noticias, anuncios y valoraciones de índole musical. En cuanto a los contenidos específicos, de la música pop y rock apenas se hablaba antes de 1980, en parte porque estos estilos se conocían escasamente y no había suficiente demanda de esa información, pero asimismo porque en un momento histórico saturado de nacionalismo, en la mentalidad de estas revistas el rock no dejaba de ser una música “de fuera”, invasora, “de los yanquis”, un ariete del “imperialismo cultural”. Un detalle añadido revelador es que de muchos recitales y conciertos no se informaba y, lógicamente, de ellos no ha quedado huella alguna registrada (ni el anuncio ni la crítica), porque

⁸⁶⁹ La primera revista gallega dedicada en exclusiva a la música de la que tenemos constancia es *GVL* (*GVL* [*guitarra, vihuela, laúde*]. *Voceiro da Agrupación Guitarrística Galega*. Vigo, Agrupación Guitarrística Galega, se edita entre 1982 y 1984).

carecían de autorización ⁸⁷⁰. También eran normales las columnas sin firma y los seudónimos, por idénticos motivos. Otro dato es que si nos atenemos a las crónicas de la época se cantaba el himno gallego para cerrar cualquier acto, mitin, congreso o celebración, tanto los clandestinos como los legales. Entre las personalidades musicales concretas una de las que aparecen más asiduamente es la del músico portugués José Afonso.

En el plano de la batalla ideológica, las publicaciones de orientación comunista afloraron con rapidez en los años 70 ⁸⁷¹. Son una fuente importante para tomar el pulso a la minoría marxista gallega, pues con frecuencia practicaban el género del manifiesto, o declaración abierta de intenciones. Abunda en éste la fogosidad en la denuncia de la represión policial, pero en cambio no existen o apenas los asesinatos de organizaciones como ETA y GRAPO, ante los cuales el tono más habitual es de ambigüedad si no de apoyo encubierto; incluso las revistas más moderadas parecen ignorar el problema terrorista.

Llama la atención la escasez de prensa hispanófila, o tal vez este sector se conformaba con la influencia en ciertos diarios de tirada nacional y el control de algunos otros regionales. Desde luego da la impresión de que carecían de iniciativas de origen popular, y esto es un dato a tener en cuenta: aunque en las elecciones los nacionalistas gallegos no obtuvieran buenos resultados, fueron muy activos socialmente, a diferencia de ese amplio electorado conservador que no se comprometía exteriormente con ninguna opción política, pero que luego votaba a los partidos de centro o derecha ⁸⁷². Veamos un caso concreto: el *Boletín Social del Círculo Mercantil* representó a esta entidad fundada en 1891 y cuya composición procedía en buen grado de la alta burguesía viguesa; en sus frecuentes celebraciones se excluía cualquier referencia al galleguismo y se contrataba a artistas conocidos (véase del medio televisivo), tales

⁸⁷⁰ Hay una carta al director de *Alento* que refleja con claridad esta cuestión (DÍAZ, Eduardo: “Recitais”. En: *Alento. Órgao da Xuventú Comunista Galega*, n. 2, Año 3, abril de 1977, p. 2.). Se reproduce más abajo.

⁸⁷¹ A raíz de la legalización del PCE en abril de 1977, en pocos meses pudieron inscribirse en la ventanilla del Ministerio muchos partidos y agrupaciones hasta entonces prohibidos.

⁸⁷² Ciertamente entre los grupos militantes se detecta una ansiedad compulsiva por manifestar y activar sus creencias, lo que apenas sucede en los gallegos ajenos a la causa local.

como Massiel o los Tres Sudamericanos para las navidades de 1976-77⁸⁷³. Este entorno personifica otra cara de la Galicia del cambio en relación a la música popular, inclinándose por estilos musicales convencionales que borraban toda semiología identitaria de signo local y rechazando casi por igual la gaita que el rock –este último percibido como una amenaza social⁸⁷⁴. Su música fue la canción latina/española o la de las estrellas de televisión, mediante orquestas de baile y con organización ocasional de recitales de música culta; el caso vigués encarna a todo un importante e influyente sector poblacional de las capitales gallegas esencialmente proclive al continuismo.

También es sintomático el énfasis puesto por las publicaciones locales gallegas en el mundo de la enseñanza, reacción en gran medida natural porque la izquierda gallega se nutría en buena medida de profesores, maestros y funcionarios, cuyo nivel de formación y capacidad crítica estaban claramente por encima de la media regional. El resto de la población, además de la inmensa mayoría campesina –atrasada y en absoluto contestataria- eran comerciantes, obreros, pescadores, artesanos y una burguesía que recuerda por momentos a la retratada en *La Regenta* de Clarín. La atención hacia la enseñanza es absoluta estos años y en relación directa se halla la preocupación por el idioma, epicentro de la alteridad gallega. En este sentido es curioso que de los innumerables exordios elogiosos personalizados, en el campo literario apenas se diga una palabra sobre Camilo José Cela⁸⁷⁵ o Torrente Ballester, célebres escritores gallegos que optaron por el castellano para el grueso de su obra. Algo parecido sucede con Valle-Inclán o Pardo Bazán, mucho menos recordados que otros literatos de inferior talla, siendo el uso preferente de este idioma el primer motivo de su muerte cultural en estos medios. A esta cuestión se unió en los literatos citados la divergencia con principios no negociables para el galleguismo más radical. Por el contrario, en las revistas que se ocupan de “cultura” en la Galicia de la transición, hay infinitas *lembrazas* (recuerdos) de Castelao, Rosalía, Murguía, Pondal, Curros, Villar Ponte, Blanco Amor, Ramón Cabanillas, Bóveda o Celso Emilio Ferreiro. Estos autores se van a convertir ahora en una forma de reificación antropomórfica de la galleguidad, en iconos visibles de los que

⁸⁷³ *Boletín Social del Círculo Mercantil*, n. 2. Vigo, Círculo Cultural, Mercantil e Industrial, noviembre de 1976, p. 12-13.

⁸⁷⁴ Hay algún tibio acercamiento al rock en fiestas del Círculo como las de fin de año, pero dentro de unos márgenes firmemente delimitados.

⁸⁷⁵ Abucheado por los estudiantes compostelanos en su investidura como doctor *honoris causa* el 28 de enero de 1980, como veíamos en el capítulo I.

se extrae el máximo partido didáctico posible. Es curioso, sin embargo, comprobar cómo el propio Castela probablemente hubiera rechazado todo el culto que se le rindió a título póstumo, pues se puede constatar que en los últimos años de su vida se opuso con energía al proceso de mitificación que ya le cercaba; al parecer nada le molestaba tanto como una actitud reverencial: «A mí que no me llamen patriarca, que se empatriarquen ellos», llegó a decir, según el testimonio del escritor Eduardo Blanco Amor⁸⁷⁶.

Una conclusión genérica es que los años 1975-78 fueron los del primer gran apogeo del nuevo discurso nacionalista gallego en los medios escritos. Militancia y compromiso habrían sido los rasgos más significativos de publicaciones como *Irmandiño*, *Voceiro do Frente Cultural Galego*⁸⁷⁷, *Ceibe*⁸⁷⁸, *Galicia Obreira*⁸⁷⁹, *Galicia en Loita*⁸⁸⁰ y muchas otras. Las más importantes en esta categoría fueron *Man Común*, *Chan*, *A Nosa Terra* y *Teima*, permaneciendo *Grial* a una cierta distancia del compromiso inmediato. *Chan*⁸⁸¹ ostenta el rango de ser una de las revistas decanas de la nueva era del galleguismo; de vida breve y publicada en Madrid, dependió de su creador, Raimundo García Domínguez, “Borobó”. Más incisivas fueron *Teima*⁸⁸² y *Man Común*⁸⁸³, ediciones que se sitúan en la línea marxista-galleguista de *A Nosa Terra* aunque su perfil editorial incurre con menos frecuencia e intensidad en el ardor nacionalista. *Teima* fue, no obstante, una de las voces de signo identitario más importantes de toda Galicia en los años de la transición. *Man Común* sería su sucesora natural, incorporando a su plantilla varias firmas que habían pertenecido a la anterior; respecto de *Teima* se advierte el paso del tiempo, porque el periodismo gallego evolucionó en este breve lapso hacia un lenguaje mucho más desinhibido, secularizado, abierto, agresivo y cosmopolita. En el área musical la metamorfosis fue notable; por ejemplo, en *Man Común* se hablaba con toda normalidad al comenzar el decenio de los 80 de Eric

⁸⁷⁶ Dato procedente de LVG, 22 de febrero de 1975, p. 12.

⁸⁷⁷ Santiago de Compostela, Movimento de Estudantes Cristiáns Galegos, 1973-1978.

⁸⁷⁸ *Ceibe*. *Boletín da AN-PG* (Asamblea Nacional Popular Galega). ANPG, 1976-1981.

⁸⁷⁹ *Galicia obreira*. La Coruña, P.T., 1977.

⁸⁸⁰ *Galicia en Loita*. *Voceiro da Organización Galega do Movimento Comunista de España*. Santiago de Compostela, M.C., desde 1974.

⁸⁸¹ *Chan*. *La Revista de los Gallegos*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra [1969-1971].

⁸⁸² *Teima*. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións [1976-1977].

⁸⁸³ *Man Común*. La Coruña, Edicións do Rueiro [1980-1981].

Clapton, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Neil Young, Leonard Cohen, Eric Burdon, John Mayall, The Cure, Paul Weller y otras celebridades del rock internacional; es decir, sin limitarse a los socorridos tópicos acerca de Elvis Presley, los Beatles y poco más.

A Nosa Terra es una publicación emblemática para el galleguismo ⁸⁸⁴, constituyendo éste su razón de ser. En la etapa de la transición sus editoriales y contenidos exponen con mayor amplitud y energía lo que publicaciones afines apuntaban o sugerían. Por ejemplo, estableció una regular conexión empática con los nacionalismos vasco y catalán ⁸⁸⁵ -referentes de primer orden para su homólogo gallego-, apoyando ocasionalmente al canario, andaluz, bretón y otros. No suscribía los atentados de ETA, pero tampoco los condenaba taxativamente, señalando entre líneas al problema de la no concesión de la autodeterminación vasca como causa. En relación a la construcción de la autopista del Atlántico, a la central nuclear de Xove, a la lucha contra el caciquismo, a la defensa del idioma vernáculo, a la enseñanza de sesgo local, a la figura de Castelao o a la promoción de manifestaciones, acciones sindicales y propaganda nacionalista, *A Nosa Terra* se significó siempre sin dobleces desde la perspectiva del nacionalismo, el ecologismo, el izquierdismo y el laicismo. La sección de Música la firmó en muchos números Xoán M. Carreira; respecto de la música tradicional gallega, ANT se posicionó en su discreta defensa y oposición correlativa al rock, prestando más atención generalmente a la música culta.

La revista *Grial* fue el principal cauce expresivo escrito del movimiento conocido como “resistencia cultural”. Fundada por la editorial Galaxia, hubo un primer intento de publicarla en 1950 pero la censura denegó el permiso pertinente. Finalmente el primer número vio la luz en Vigo en 1963, aprovechando el centenario de la aparición de los *Cantares Gallegos* de Rosalía; desde entonces se convirtió en el símbolo visible de una forma encriptada de oposición al franquismo, llegando a constituir todo un molde de acción que sería muy imitado por las múltiples asociaciones y grupos locales que en Galicia brotaron en los años 60 y 70, como se señalaba más arriba. En la presentación de ese número inicial –probablemente redactada por Otero Pedrayo- se afirmaba que

⁸⁸⁴ Sobre esta nueva época de *A Nosa Terra* puede consultarse el artículo de CARBALLO, Francisco: “Un periódico do século XX”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: Decenario. 1977-1988] ..., p. 4.

⁸⁸⁵ A través de una sección fija: “Países catalás y de Euskadi”.

«En 1863, Rosalía abre con ese libro o camiño da diñificación cultural da nosa língua»⁸⁸⁶. Hay quien afirma que *Grial* fue la heredera directa de *Nós*⁸⁸⁷, pero en el origen –al menos- produce una impresión de ser un proyecto más intelectual y algo menos politizado que ésta, o tal vez sencillamente sus editores no deseaban problemas con el régimen. *Grial* estuvo orientada preferentemente hacia las esferas de la literatura, la historia, el arte, la antropología y la filosofía. Prevalece en sus colaboraciones el tono académico, aunque se percibe también un galleguismo muy filtrado. Con una tirada trimestral, contó con firmas gallegas de mucho prestigio. Durante bastantes años se limitó únicamente al texto, generalmente en castellano - desde 1970 habrá cada vez más artículos en gallego-, sin imágenes ni adornos. Para Ramón Villares la acción del grupo Galaxia y de la UPG representó dos polos de vivencia diferentes del problema de la identidad gallega:

«Para o grupo Galaxia, reconstruir Galicia estribaba na preservación da súa identidade cultural e na permeabilidade política e social desta identidade. Para os partidos nacionalistas, especialmente para a UPG, Galicia non só estaba oprimida de forma imperialista, senón que contiña no seu seo inimigos de clase irreductibles para unha construción dunha nova nación “liberada”. E a súa “libertade política”, como se dicía nun texto de *Terra e Tempo* de 1966, “non será nada -ou apenas nada- sen a liberación social dos seus traballadores”»⁸⁸⁸.

En torno al cambio de década se produce una avalancha de información relativa al ocio, que comentamos en el capítulo IV. Aquí se puede mencionar la germinación de gacetas informativas como *GT* y *C. Revista de Información Comercial y Ocio*, *GTC*, la *Guía del Tiempo Libre* y *GTL*, todas ellas publicadas en Vigo desde 1980. Con menor intensidad también hay publicaciones equivalentes en las demás ciudades gallegas. En esta generación editorial se difumina por completo la adscripción a cualquier color político, ya que se dirige a un público que no está interesado en esos problemas y que busca medios de evasión prácticamente universales.

⁸⁸⁶ En: *Grial*, n. 1. Vigo, Galaxia, julio - septiembre de 1963, p. 1.

⁸⁸⁷ La célebre publicación de la generación galleguista del mismo nombre que germinó en Galicia en los años anteriores a la guerra civil. Fue editada en gallego entre 1920 y 1936, siendo Vicente Risco su principal impulsor.

⁸⁸⁸ VILLARES PAZ, Ramón: “A xénese dunha anomalía” ..., p. 24.

En cuanto a los diarios gallegos, en el planteamiento ya se han comentado las razones de la elección de *La Voz de Galicia* (LVG) como fuente diaria de referencia. Para Pérez Pena esta cabecera y *El Ideal Gallego* fueron quizá las más comprometidas en la tarea de informar difundiendo con veracidad eventos y opiniones también procedentes del entorno nacionalista gallego. Al consolidarse el régimen autonómico el resto de diarios siguió su estela con rapidez, no faltando la impresión de actuar interesadamente en ese momento, dado que además la Xunta comenzó pronto su política de apoyo económico a los medios gallegos:

«... ao longo dos anos oitenta, os xornais obtiveron un importante apoio económico da administración autonómica. Aínda que nun primeiro momento as cabeceiras galegas recibiron con frialdade e escepticismo a autonomía, agás excepcións como *La Voz de Galicia* ou *El Ideal Gallego*, a medida que a Xunta se foi consolidando como institución todos os xornais aceptárona con ilusión. Con todo, para moitos autores esta *conversión rexionalista* da prensa galega respondeu tan só a intereses económicos, á expectativa de obter grandes beneficios materiais da autonomía»⁸⁸⁹.

En el mismo trabajo Pérez Pena concluye en tono crítico la valoración del papel de la prensa gallega en el proceso identitario autonómico, remitiendo de nuevo a un problema de *intereses*:

«... durante a Transición a prensa galega só contribuíu ao proceso de construción identitaria de Galicia en momentos moi determinados e en función dun cálculo estratéxico de intereses, e que estas achegas só foron claras nalgunhas cabeceiras, como *La Voz de Galicia* ou *El Ideal Gallego*. Porén, a inercia do cambio político, a presión de certos actores sociais e mesmo o esforzo particular de moitos xornalistas comprometidos acabaron forzando aos medios a aceptar os novos discursos e realidades e a reflectilos nas súas páxinas, o que foi determinante para a consolidación destas mudanzas e para a aceptación xeral da democracia, a autonomía e a identidade colectiva galega»⁸⁹⁰.

⁸⁸⁹ PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: “O papel da prensa galega ...”, *op. cit.*

⁸⁹⁰ *Ibidem.*

En el terreno de la información musical diaria, la sección semanal de LVG -La Voz Joven-, alcanzó en los años de consolidación un volumen de dos a cuatro páginas en la edición de los viernes (el día mágico para la expansión juvenil), bajo la coordinación de Nonito Pereira y concentrada sobre todo en temas de música popular aunque también informaba de ediciones discográficas de música clásica ⁸⁹¹. Allí se localizaba toda clase de novedades, noticias, discos, conciertos, rumores, opiniones, polémicas, cartas de lectores y listas de éxitos. La información comprendía estilos tales como el rock, pop, *blues*, jazz, *country*, folk, samba, salsa, *reggae*, *funky*, *heavy*, punk y *new wave*, por ejemplo. El marco de cobertura abarcaba desde las novedades internacionales hasta todo lo que acontecía en España y sobre todo en Galicia. Cronológicamente se podían encontrar reseñas tanto de clásicos ya fallecidos (Elvis Presley, Buddy Holly, Billie Holiday o Louis Armstrong) como de la actualidad entonces más reciente. La sección incluía artículos de opinión, y eran frecuentes las columnas divulgativas/didácticas, explicando, por ejemplo, los fundamentos del *blues* o del *reggae*. Por lo demás, La Voz Joven se redactó casi íntegra en castellano, al igual que el resto del diario. La línea editorial se puede inscribir en los márgenes de un galleguismo moderado, a favor de la música y los intérpretes locales pero sin demasiadas concesiones al nacionalismo más presionante. Aunque dedicó proporcionalmente más espacio al ámbito coruñés (como el resto del diario), cubrió con suficiente amplitud la actualidad de la música popular de toda Galicia ⁸⁹². En torno a 1981 se detecta en la sección un notable *crescendo* informativo, como consecuencia del apogeo de festivales, concursos, grabación de discos, interés extrarregional y locuacidad y optimismo informativo que siguió al giro institucional favorable a todos estos eventos tras aprobarse el Estatuto de Galicia. Pero no fue el único momento de ascenso del pulso musical gallego a través de este medio. Hay tres hitos muy relevantes en este sentido que vienen a confirmar nuestra hipótesis de las otras tantas principales corrientes de la música popular gallega durante la transición: el más antiguo en torno al desarrollo de la canción protesta (débil pero claro; arranca a finales de los años 60); el segundo corresponde al brote de la *música celta* (Milladoiro, Doa o Emilio Cao, sobre 1978-1980); y el tercero y quizá más masivo alrededor de 1981-82, con los concursos de rock de Coruña y el nacimiento del punk

⁸⁹¹ Hay que constatar la evolución creciente del formato y espacio, ya que si en 1975 no ocupaba más que una sola página, con el auge de la música celta y, posteriormente, del rock y festivales correlativos, aumentó hasta tres o cuatro páginas en cada aparición semanal.

⁸⁹² La excepción serían los movimientos punk de Vigo y Coruña, que fueron ignorados en gran medida por este medio al igual que por la mayoría de sus iguales, como forma de rechazo periodístico-moral.

vigués. En el año 1982 no sólo proliferaron en estas páginas los eventos de orden céltico y rock (este último sobre todo), sino que se abrió un mayor margen para la polémica, se ocuparon más páginas del diario, se incluyeron portadas discográficas y se multiplicaron las noticias musicales en una proporción asombrosa respecto de años anteriores. La música avanzaba y ocupaba en aquellos momentos un lugar preponderante en la sociedad gallega.

2.3.4 El idioma ⁸⁹³

El idioma acaparó una gran atención en la arena política durante los agitados años de la transición en Galicia. Fundamentalmente se produjo un desajuste entre la marginalidad y retroceso real de la lengua en muchos espacios y el decidido apoyo etnicitario que provino del galleguismo y finalmente de las instituciones. Núñez Seixas ha resumido con claridad la paradoja nuclear de la cuestión del idioma en Galicia:

«La relación entre el idioma “que hablan los gallegos” y el nacionalismo gallego se ha caracterizado desde los orígenes de este movimiento en el siglo XIX por su peculiar arritmia evolutiva. Por un lado, Galicia sigue siendo la Comunidad Autónoma del Estado español en la que, aparentemente y según las encuestas, con mayor fuerza y vigorosidad se conserva el conocimiento y comprensión del idioma propio (entre 80 y 90% según las estimaciones) ⁸⁹⁴. Sin embargo, la situación sociolingüística a largo plazo presenta síntomas inquietantes, debido a la constatada pérdida intergeneracional de hablantes

⁸⁹³ Para un estudio del recorrido histórico del idioma gallego en las edades moderna y contemporánea es válida la síntesis de GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Manuel: “La recuperación del gallego”. En: *Revista de Filología Románica*, n. 3. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1985, p. 101-119.

⁸⁹⁴ En 1976 un 83'68 % de los gallegos usaba su propio idioma en las conversaciones domésticas, siendo para el 55'97 % la única lengua empleada, y sólo el 15'62 % utilizaba exclusivamente el castellano. En el uso del idioma nativo Galicia superaba claramente a Cataluña y País Vasco (Datos procedentes de PÉREZ VILARIÑO, José: “Actitudes políticas en Galicia ...”, *op. cit.*). El perfil del gallegoparlante es en este estudio bastante reconocible: nivel de estudios nulo o primario, residencia en villa o aldea, edad media avanzada, rentas bajas e indicadores análogos. Muchos de estos campesinos no sabían leer ni escribir y estaban convencidos de que hablaban incorrectamente el que era su idioma natal.

de gallego como primera lengua o familiar, que en las generaciones menores de 30 años en los medios urbanos pierde la primacía frente al castellano»⁸⁹⁵.

Cualquier visitante de una urbe gallega podría recordar cómo tradicionalmente en estos espacios casi nadie hablaba el idioma nativo, que quedaba confinado a los núcleos de población más aislados y reducidos, donde los paisanos lo usaban hasta con vergüenza si había un extraño delante. En la tesis de Arias-González el distinto nivel económico y social resulta determinante para el uso del idioma gallego: «The socioeconomic status of Galicia has directly affected the position of the Galician language. Galician is rarely used by upper-class Galicians»⁸⁹⁶. Fue en los 70 y 80 cuando se produjo una fuerte concienciación al respecto. Sobre este particular llaman la atención las declaraciones en *A Nosa Terra* de Pucho Boedo, el popular cantante de los Tamara, revelando que la verdadera causa del no uso del gallego en la canción durante el franquismo pudo estribar más en la propia vergüenza de los músicos que en la represión debida a la censura: «Cantar ou falar en galego, incluso dentro de Galiza, era una vergoña, a xente tiña un complexo de inferioridade tremendo»⁸⁹⁷.

En la comunidad gallega la fase de primera incorporación del gallego como lengua oficial corresponde esencialmente al cuatrienio 1979-1983, es decir, desde la aprobación del primer Decreto de Bilingüismo⁸⁹⁸ hasta la promulgación de la Ley de Normalización Lingüística de 1983⁸⁹⁹. Contra el Decreto de Bilingüismo se convocó en Galicia una semana de lucha, del 20 al 25 de octubre de 1980, por entender que era insuficiente para las aspiraciones de la comunidad gallega en esta materia. Concluyó con un festival en el pabellón polideportivo Obradoiro de Santiago en el que destacó la presencia del cantautor Suso Vaamonde, sobre quien pesaba en aquel momento una petición del fiscal de seis años y un día de cárcel por un delito de “injurias a la patria”⁹⁰⁰. Tocaron el grupo Fuxan os Ventos, algunos miembros de Milladoiro y los gaiteros

⁸⁹⁵ NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: “Idioma y nacionalismo en Galicia en el siglo XX: Un desencuentro histórico y algunos dilemas en el futuro”. En: *Revista de Antropología Social*, n. 6. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1997, p. 165-166.

⁸⁹⁶ ARIAS-GONZÁLEZ, Pedro: *Linguistic and cultural crisis ...*, p. 148.

⁸⁹⁷ PRIETO, A.: “Entrevista a Pucho Boedo”. En: *ANT*, n. 225. 23 al 29 de junio de 1983, p. 19.

⁸⁹⁸ Real Decreto 1981/1979, de 20 de julio.

⁸⁹⁹ Ley 3/1983, de 15 de junio.

⁹⁰⁰ El contencioso se analiza más abajo, en este mismo capítulo.

de Froito Novo, porque “a gaita tamén fala galego”. Al escenario subió igualmente la banda de Meza, formada por 33 músicos, para “interpretar música galega”; los presentadores, Francisco Arrizado y M^a Pilar García Negro dijeron al público que “A nosa música é algo fundamental para preservar as nosas señas de identidade”⁹⁰¹.

El Estatuto de Autonomía de Galicia, aprobado por Ley Orgánica del 6 de abril de 1981, institucionalizaría como lengua oficial el gallego, de acuerdo con lo previsto en el artículo tercero de la Constitución de 1978 y otros. Su artículo cinco reconocía no sólo la cooficialidad del gallego y el castellano sino que también definía al primero como el propio de la comunidad. Los efectos de la normalización del gallego se dejaron sentir pronto:

«... tal vez como parte de un resurgir del sentimiento de etnicidad, patente en numerosos lugares del mundo, estamos asistiendo a un aumento progresivo de los usos públicos y formales del gallego. Su mayor utilización en ámbitos reservados, hasta hace poco, al castellano, su asunción por la mayor parte de las fuerzas políticas y sindicales, su presencia -aunque todavía escasa- en los medios de comunicación de masas, su implantación -aunque sólo sea como asignatura- en la escuela, su mayor presencia en el ámbito editorial y discográfico, etc., han comenzado a erosionar la exclusiva identificación del gallego con la ruralidad, la incultura y la pobreza. Todo ello, a su vez, actúa como un freno en la desgalleguización de las familias»⁹⁰².

El músico Dionisio Aboal sostenía que con la implantación de la autonomía el idioma recibió un fuerte respaldo y se normalizó, porque hasta entonces pecaba de una excesiva variedad léxica; la acción combinada de los grupos nacionalistas y la Xunta posibilitó una mayor homogeneidad, cuidado y reglamentación. Antes había “varias Galicias”, en la expresión de Aboal, para quien los orensanos o lucenses eran “los de fuera” (sic.), es

⁹⁰¹ Información y citas de IGLESIAS, Bieito: “A lingua, a palabra que aluma e que rebela”. En: ANT, n. 130. 31 de octubre al 6 de noviembre de 1980, p. 10-11. El conglomerado estilístico que subió al escenario se corresponde con el del espacio cultural que el nacionalismo gallego deseaba incorporar a sus filas. Al decir de las crónicas en el recital hubo mucho ambiente, el Obradoiro estuvo abarrotado de gente.

⁹⁰² FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Mauro Andrés: “Mantenimiento y cambio de lengua en Galicia: el ritmo de la desgalleguización en los últimos cincuenta años”. En: *Verba*, n. 10. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, p. 108.

decir, individuos tan ajenos cultural y étnicamente como los castellanos o los asturianos, dado que su concepto de cercanía –en el sentido de “comunidad”- se ceñía al entorno pontevedrés ⁹⁰³.

No obstante el paso del tiempo acotaría un espacio para la lengua gallega inferior al que todas estas medidas y propósitos anhelaban, porque lo cierto es que retrocedió en el uso real a la par que se multiplicaban los esfuerzos educativos y las ediciones monolingües. Por ejemplo, en 1984 un socio del centro cultural artístico recreativo de Valladares se quejaba del problema reconociendo que la juventud de la comarca «... non está interesada polo idioma galego» ⁹⁰⁴. Acerca de la desigual fortuna de los dos idiomas en Galicia, dice Gascón en su tesis doctoral:

«Partimos en este trabajo de la consideración del bilingüismo social en el caso que nos ocupa, como un eufemismo encubridor de una disimetría en las prácticas lingüísticas en gallego y castellano» ⁹⁰⁵.

Más abajo la misma autora remite el problema a una percepción peyorativa dominante en el medio rural:

«Esta valoración negativa del gallego, o en todo caso su percepción por parte de las y los hablantes, está relacionada con la asociación de la lengua con el medio rural a partir de lo que el sentido común define como la separación entre rural y urbano y los estilos de vida diferentes en ambos medios» ⁹⁰⁶.

Sin embargo Gascón subraya la importancia de la institucionalización del idioma como elemento vertebrador de la identidad nacional:

⁹⁰³ Entrevista personal. 8 de agosto de 2007.

⁹⁰⁴ *Adro de Valladares*, n. 5. Vigo, C.C.A.R. Valladares, julio de 1984 [s.p.].

⁹⁰⁵ GASCÓN NAVARRO, Delia Lucía: *La utilización de la lengua en la configuración de la identidad en Galicia, (discursos ideológicos)* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Departamento de Antropología Social, 2001, p. 9.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 133.

«Los períodos históricos en los que el nacionalismo, tanto estatal como periférico, logran una mayor implantación coincide con los procesos de explicitación de las codificaciones y normalizaciones lingüísticas instrumentalizadas en la elaboración de la unidad nacional y con los procesos de construcción de la memoria histórica, adquiriendo o reafirmando en ellos las lenguas su potencia simbólica»⁹⁰⁷.

A principios del siglo XXI el idioma gallego está en franco peligro de retroceso generalizado, habiendo franqueado en las últimas décadas el paso de un uso popular muy amplio (al menos en el medio rural) y rechazo oficial (durante siglos), a justamente todo lo contrario tras la transición, cuando pervive cada vez más gracias al apoyo oficial de la Xunta y de algunas élites, pero reduciendo su presencia en la calle y en los pueblos. En efecto, pese a los denodados esfuerzos de la Xunta y la intelectualidad galleguista, el idioma nativo prosigue su acentuado declive, como constata O'Rourke⁹⁰⁸, quien valora de este modo a los distintos grupos idiomáticos gallegos emergentes tras la consolidación de la democracia y el Estado autonómico:

«As is frequently documented in the literature on language maintenance and shift, numerical strength alone does not guarantee language survival. Who speaks the language is ultimately far more important than how many speak it. A socio-demographic breakdown of Galician speakers provides a more revealing picture of the Galician sociolinguistic context. In general, Galician speakers come from lower socio-economic backgrounds, are poorly educated and live in rural areas. Spanish speakers, in contrast, although numerically weaker, are socially and economically dominant»⁹⁰⁹.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 307.

⁹⁰⁸ O'ROURKE, Bernadette: "Conflicting values in contemporary Galicia: attitudes to 'O Galego' since autonomy". En: *International Journal of Iberian Studies*, vol. 13, n. 1. Loughborough, Loughborough University, 2003, p. 33-48.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 47.

2.3.5 La emigración

Otro grave problema gallego instrumentalizado por el nacionalismo sería el de la emigración. En última instancia es incuestionable la existencia de las dos Galicias, como señala Villanueva aunque en referencia a la composición culta:

«El gran tema del nacionalismo gallego, tanto por razones de contenidos como por el propio discurso de sus protagonistas, hay que plantearlo en dos frentes: desde la propia realidad gallega, y desde la otra orilla de la emigración»⁹¹⁰.

Aunque suele inscribirse mecánicamente la emigración gallega en el contexto latinoamericano, la que se produjo en dirección a Europa occidental fue bastante más cuantiosa en la segunda mitad del siglo XX⁹¹¹. Puede que el censo no recogiera la enorme cantidad de gallegos que se desplazaba a Francia, Suiza o Alemania, pues muchos lo hacían de forma estacional y evitando en ocasiones la tramitación del permiso legal pertinente, pero el volumen fue realmente alto. Es frecuente escuchar que no sólo ayudaban a equilibrar el déficit de la balanza de pagos con sus divisas, sino que disfrazaban el problema del desempleo. Volvían conduciendo un BMW o vehículo similar que causaba sensación en su localidad natal, un lujo al que podían acceder gracias a sus tarjetas de residentes en el extranjero (quienes disponían de ellas), y se les dejaba regresar en el coche cruzando la frontera sin problemas aduaneros. A través de estos emigrantes el régimen alimentaba silenciosamente la llegada de unas divisas que venían muy bien a las arcas del Estado. En materia musical, los centros de gallegos en el exterior eran objeto de visitas ocasionales de orquestas, grupos de danza y gaiteros, siempre recibidos con gran expectación. De ahí las giras de los Tamara, por ejemplo, a amplias áreas de Europa central e Inglaterra en los años 60 y 70. El efecto contrario, de importación de música europea al regresar estas personas, da la impresión de que pudo ser bastante exiguo, pues los emigrantes eran obreros escasamente cualificados,

⁹¹⁰ VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos: “José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 8, 2004 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/villanueva.htm>. Consulta el 19 de octubre de 2006].

⁹¹¹ La Europa más desarrollada fue el destino laboral de muchos campesinos españoles en estas décadas, muy por delante del continente americano, como pudimos comprobar personalmente en varias localidades gallegas durante la transición.

formaban subculturas semimarginales allá donde se desplazaron, no solían invertir en discos ni conciertos fuera de unos límites muy modestos y sus propios gustos y expectativas musicales quedaban lejos de la moda más palpitante para la juventud de aquellos países. No obstante y como hemos indicado en el capítulo I estos grupos constituyeron un vehículo de transculturación significativo.

En síntesis, el factor emigración tuvo una importancia vital para muchas familias que lo padecieron -entre las que no faltan las de Moxenas, Ricardo Portela o Antón Corral, por citar nombres conocidos de la música tradicional en Galicia y plenamente activos en los años 70 y 80- además de su incidencia como fuerza productora y como causa del efecto de la nostalgia o del discurso galleguista que nace a su estela, entre otras circunstancias adicionales, pero en relación al objeto de estudio de esta tesis constituye un grupo relativamente secundario. Sin embargo la diáspora transnacional gallega está presente en numerosas letras de las canciones protesta de Voces Ceibes y otros cantantes afines, hasta el punto de que se convierte en un motivo literario recurrente, muchas veces tomado en préstamo de célebres poetas gallegos anteriores que escribieron en los años de mayor dureza del fenómeno ⁹¹².

2.3.6 Otros rasgos del nacionalismo gallego

A lo largo de la transición también se fundaron diversos foros y premios destinados a promover y hacerse eco del auge cultural del momento bajo la signo de la identidad. En este contexto se instituyen en 1978 los Premios da Crítica de Galicia, a cargo de la fundación del mismo nombre y que, desde entonces, regulan oficialmente y bajo auspicio y patrocinio directos de la Xunta los reconocimientos a diversos méritos locales en varios apartados ⁹¹³. Las listas de galardonados incluyen desde su primera

⁹¹² Sobre la instrumentalización de la figura del emigrante en el marco de la galleguidad, se puede consultar el libro de NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *O inmigrante imaxinario: estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002.

⁹¹³ El actual presidente de la Fundación, Xosé González Martínez, nos atendió amablemente ante una consulta en septiembre de 2006 y nos proporcionó varias publicaciones de utilidad para este trabajo. La que mencionamos en primer lugar contiene la lista de estos premios desde su creación (en 1978) hasta el año 2006.

edición la categoría de Música. En la Tabla II-3 figuran los ganadores en esta categoría desde la primera edición hasta el año 1985: obsérvese el oportuno reparto de tendencias estéticas entre los premiados, quienes abarcan la mayor parte del espectro global de la música gallega, salvo las significativas y nada casuales ausencias de músico o grupo alguno provenientes del rock o de la canción de autor -géneros en apariencia proscritos del concurso y hasta el mismo año 2006.

TABLA II-3. PREMIOS DA CRÍTICA GALEGA, CATEGORÍA DE MÚSICA. 1978-1985⁹¹⁴

Año	Premio de Música
1978	A Roda, Milladoiro y María Uriz
1979	Rogelio Groba
1980	Xuventudes Musicales
1981	Xoán Trillo
1982	Carlos Villanueva
1983	Daniel Quintas
1984	Nemesio García Carril
1985	Dorothe Schubarth y Antón Santamarina

El talante de estos premios es marcadamente galleguista, con tendencia a acentuar el rasgo con el tiempo. Como muestra he aquí un pasaje del laureado Xesús Alonso Montero (nombrado *galego egrexio* en 2005) sobre las dificultades para combatir la represión durante la dictadura. Sus palabras condensan el discurso historicista paradigmático acerca de la ubicación de Galicia en el franquismo:

«Había que cuestionar ou desenmascarar o discurso oficial, aquela lousa monolítica e monocorde que, formulada polos administradores da Vitoria do 39, abafaba ou alienaba a millóns de españois. Emitir, daquela, minúsculos signos críticos era moi arriscado mesmo cando era posible.

⁹¹⁴ Elaboración propia. Fuente: *En louva do galego egrexio. 2005*. Vigo, Fundación Premios da Crítica Galicia, 2006, p. 17-19.

Daquela, exercer o oficio de intelectual minimamente crítico era unha forma de vivir á intemperie, e así foi en 1950, en 1955, en 1960... É certo que a Ditadura, aquel penedo compacto do principio, co paso do tempo foi amosando leves regandixas ou fendas que nós aproveitamos para que a nosa voz, sempre baixa e prudente, introducira algún ruído na monotonía e na mendacidade do discurso oficial; tamén é certo que o paso do tempo non sempre implicou novas fendas. Lémbrese, miñas donas e meus señores, un ano especialmente fatídico, o 1964, ano no que nós, a Xeración do 50, tiña unha conciencia crítica e un compromiso político máis fundamentados e definidos. É o ano, o 1964, no que os *goebels* do Réxime, potenciados desde os despachos do Ministerio de Información e Turismo, que era un Ministerio de Propaganda, inzaron o mapa de España con toneladas de pancartas ó servizo dos *Vintecinco anos de Paz*»⁹¹⁵.

Alonso Montero alegaba a continuación que, tras la guerra, no hubo tal paz, sino venganza y represión. En 1979 la postura de Fraga en relación a la nacionalidad gallega era bien distinta:

«Para min non hai mais nación que España. (...). Para min non hai mais que unha Galicia española (como sempre o foi), nen mais España que unha que comprenda a Galicia»⁹¹⁶.

Unos años después el ya entonces presidente de la Xunta condensó entre líneas lo que había caracterizado durante largo tiempo la política de su partido en materia de nacionalismo institucional: un amplio discurso en elogio de la *cultura gallega*, pero evitando cuidadosamente la temática separatista⁹¹⁷. Fraga reflejaba aquí la postura del gobierno de Galicia en su sincretismo con la españolidad, pese a que esta doctrina

⁹¹⁵ ALONSO MONTERO, Xesús: [Discurso de respuesta]. En: *En louva do galego egrexio*. 2005. Vigo, Fundación Premios da Crítica Galicia, 2006, p. 12.

⁹¹⁶ En: MAGARIÑOS, Alfonso: *Galicia: conflicto e supervivencia. Inquérito ...*, p. 48-49. Para acercarse al imaginario culturalista difundido desde 1990 por Manuel Fraga conviene leer el artículo de MÉNDEZ, Lourdes: “Galicia, región de Europa: dimensiones europeístas del imaginario culturalista de la Xunta”. En: *Revista de Antropología Social*, n. 12. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2003, p. 79-97.

⁹¹⁷ FRAGA IRIBARNE, Manuel: “A cultura galega, pasado, presente, futuro” [Conferencia de clausura del Congreso Internacional da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 27 de octubre de 1990]. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990 [Hay edición en castellano: “La cultura gallega, pasado, presente y futuro” (Conferencia de clausura del Congreso Internacional da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 27 de octubre de 1990. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990)], p. 7-40.

oficial en AP/PP- hubo de ser sensiblemente modificada en dirección a una superior afirmación galleguista frente al electorado. Con el lenguaje propio de su cargo, Fraga citaba a eximios letrados gallegos (da la impresión de no quedar ni uno solo fuera), pero el mensaje teóricamente identitario se diluye en un folklorismo pseudoculto y politizado carente de compromiso. Fraga afirmaba que no existe una raza gallega, pero sí una “etnia gallega”⁹¹⁸ y no tenía ninguna duda acerca de “la identidad biológico-social de los grupos gallegos”⁹¹⁹, pero hablaba de “trascender cualquier tentación localista”, lo que según él:

«Consiste en respetar siempre la tradición popular, (como lo hicieron el P. Sarmiento, Rosalía de Castro, y Otero Pedrayo) y saber que hay que superarla en obras de alta cultura. Consiste en poner niveles altos, de alcance europeo y universal. (...) la cultura gallega se ha de realizar en superoccidentalismo y supereuropeismo»⁹²⁰.

Y concluía con la siguiente propuesta: «Asumamos toda la cultura gallega, capaz de expresarse en dos grandes lenguas, las dos nuestras»⁹²¹. Fraga había ocupado la presidencia de la Xunta sólo unos meses antes del texto anterior; en su primera intervención ante el parlamento de Galicia, el 29 de enero de 1990, dio lectura a un largo discurso “generalista e idealista con concesiones finales a la poesía”⁹²². En efecto, Fraga mencionó que:

«... no hicieron el mundo, ni la vida los ordenadores, ni las máquinas frías; las grandes creaciones humanas tiene más que ver con el fondo de la poesía, con el cultivo del entusiasmo, con el severo sonido de una sinfonía de Beethoven o de Brahms. Y, por supuesto, con la alegría de nuestras gaitas y el “rouco son dos piñeiros”, a los que Pondal interrogaba sobre el destino de Galicia»⁹²³.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 10. En estas sentencias Fraga se acercó notablemente al Murguía más etnocéntrico.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 39.

⁹²² RÚAS ARAUJO, José: *El discurso político de Manuel Fraga* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Sociología VI, 1999, p. 205.

⁹²³ Citado en *ibid.*, p. 205-206.

El primer parlamentario en intervenir tras el discurso de Fraga fue el representante del grupo mixto, Sánchez Castiñeiras, quien entre otras matizaciones críticas recriminó al presidente su alusión a las gaitas gallegas: «... por favor, por respeto a Galicia y a los gaiteiros, deje usted el tema de los gaiteiros, porque ni Galicia ni los gaiteiros merecen esa folclorada»⁹²⁴. Como bien se sabe Fraga debió hacer caso omiso de esta petición, pues en el futuro incrementó hasta cifras inauditas el número de gaiteros que sistemáticamente celebraron sus sucesivas ceremonias de investidura pública. Finalmente Rúas señala que:

«Una vez que Fraga asume la presidencia de la Xunta de Galicia, el discurso social de Fraga se plaga de referencias a los servicios sociales y mantiene en sus exposiciones conceptos que hasta entonces formaban parte del acervo ideológico de las formaciones de izquierda»⁹²⁵.

En palabras de Keating en 2002, Fraga permaneció en todo momento fiel a la españolidad, pero a la par fue un vivo portavoz y embajador de Galicia como parte de la “Europa de las naciones”:

«The ruling party is a branch of the Spanish Partido Popular (PP), dominated since the late 1980s by Manuel Fraga. The PP in turn has two sectors, one linked to Madrid and neo-liberal in orientation, the other entrenched at the provincial level and rooted in traditionalist values and clientelistic networks. The two are held together largely by the personality of Fraga. It is Fraga, too, who has been largely responsible for introducing the European regionalist theme to Galicia. Fraga’s regionalism is to be distinguished sharply from nationalism, being informed by a strong sense of Spanishness and repeated insistence that Galicia is an integral part of Spain. Within these limits, Fraga has ardently pursued the idea of a Europe of the Regions, espousing the idea of three levels of government, subsidiarity, and the need for a Galician presence in Brussels. He himself is an indefatigable traveller, voyaging

⁹²⁴ Citado en *ibíd.*, p. 206. El debate en torno a las gaitas se recrudeció en las siguientes intervenciones y réplicas de Fraga, participando activamente Manuel Beiras, entre otros parlamentarios. El desenlace se produjo sólo una semana más tarde, en la primera investidura de Fraga como presidente de la Xunta (el 5 de febrero de 1990), cuando se hizo rodear por 1500 gaiteros en un preludeo de demostraciones aún más cuantiosas. Sobre el discurso político de Fraga en relación al polémico acompañamiento de gaitas en sus actos de investidura se puede consultar FIC, p. 238-240.

⁹²⁵ RÚAS ARAUJO, José: *El discurso político de Manuel Fraga ...*, p. 367.

constantly in Europe and Latin America to project the image of Galicia (and of himself as an international statesman). Galicia is a large recipient of European Structural Funds moneys and this creates a strong interest in European policy as well as strengthening Fraga's support for European regionalism»⁹²⁶.

Si pasamos a examinar la actitud del electorado en relación a la percepción que tiene de sí mismo y de Galicia como espacio teórico, algunos datos resultan clave. Uno de los más comentados en toda España en las diferentes elecciones democráticas desde 1977 fue el elevado índice de abstención de los votantes gallegos, que llegaron a registros memorables en este sentido⁹²⁷. En la Tabla y gráfico II-4 figuran algunas cifras sobre la anómala ausencia de votos en Galicia en las primeras consultas de la era democrática, alcanzando un cénit en el referéndum de la Constitución (6 de diciembre de 1978).

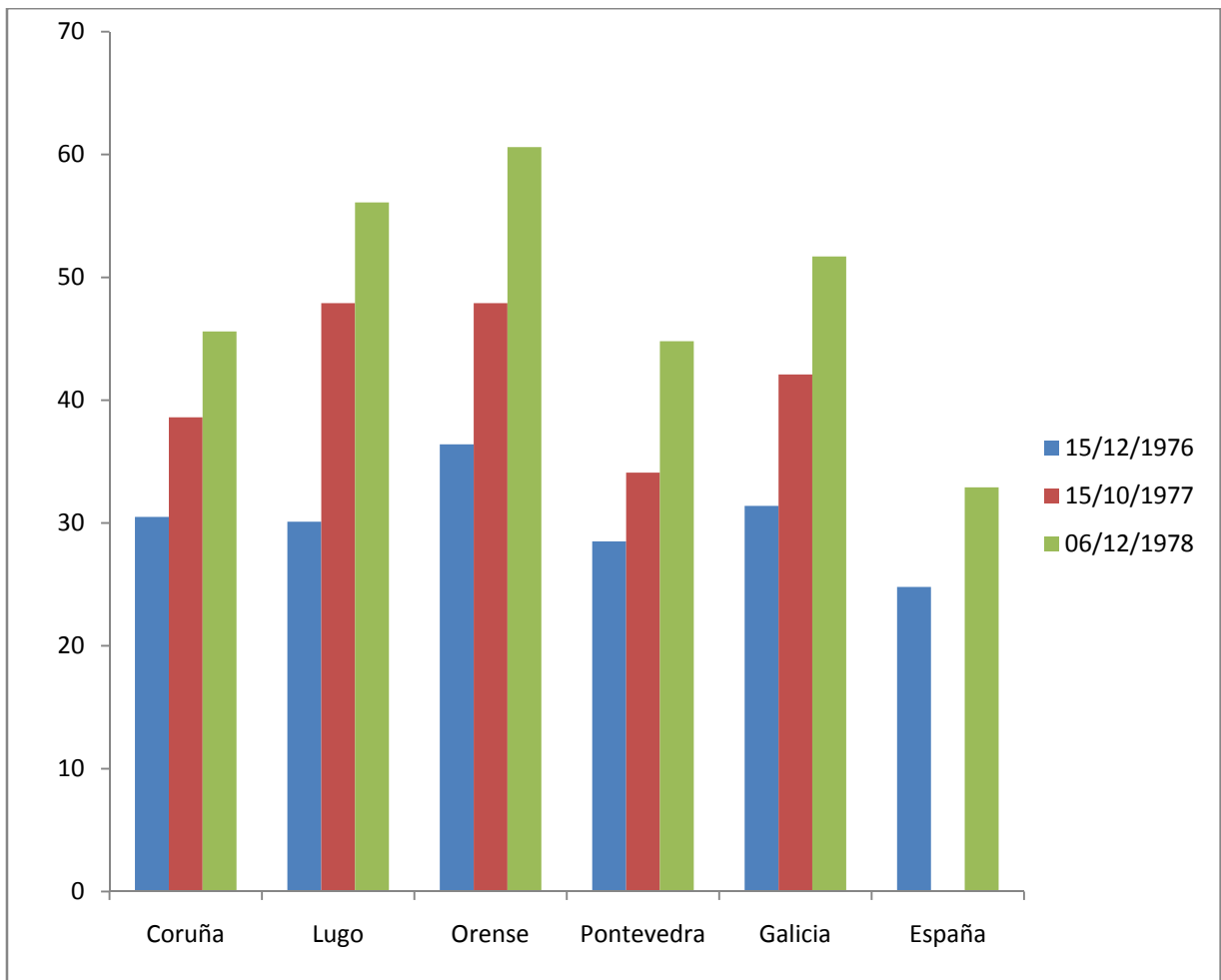
TABLA Y GRÁFICO II-4. INDICES DE ABSTENCIÓN EN LAS TRES PRIMERAS CONSULTAS ELECTORALES EN GALICIA Y MEDIA NACIONAL TRAS LA MUERTE DE FRANCO. CIFRAS PORCENTUALES⁹²⁸

	15-diciembre-1976	15-octubre-1977	6-diciembre-1978
Coruña	30,5	38,6	45,6
Lugo	30,1	47,9	56,1
Orense	36,4	47,9	60,6
Pontevedra	28,5	34,1	44,8
Galicia	31,4	42,1	51,7
España	24,8		32,9

⁹²⁶ KEATING, Michael: "The minority nations of Spain and European integration: a new framework for autonomy?". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 1, n. 1. Abingdon, Routledge, marzo de 2000, p. 38.

⁹²⁷ Lo cierto es que la abstención gallega en las sucesivas votaciones de la transición hubiera sido aún mayor de no ser por los propagandistas y representantes de partidos que recorrieron regularmente pueblos y aldeas y consiguieron movilizar a algunos campesinos hacia el voto, como podemos constatar personalmente.

⁹²⁸ Elaboración propia. Fuente: MAGARIÑOS, Alfonso: "A abstención galega no referéndum constitucional: xuícios e valoración". En: *Encrucillada*, n. 12. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, enero/febrero de 1979, p. 31. El estudio de Magariños parte de la prensa diaria gallega (*Faro de Vigo, El Ideal Gallego, La Voz de Galicia y La Región*).



Las cifras de Orense y Lugo son alarmantes (Orense supera el 60 % de abstención en 1978). Pero el dato de más interés lo presenta el carácter progresivo del abstencionismo gallego en las sucesivas elecciones que sucedieron a la muerte de Franco, detalle éste apenas percibido en muchos estudios, pero muy importante porque constata que el desinterés/desencanto/rechazo gallego hacia la democracia es creciente en esos primeros años de andadura del nuevo régimen. Los politólogos no dejaron de analizar el hecho desde todos los puntos de vista posibles, señalando en sus conclusiones un complejo de causas difícil de organizar jerárquicamente y en el que se barajan la desconfianza, rechazo, desinterés, escepticismo, desinformación y desorientación (afirmaba Piñeiro – uno de los más influyentes líderes de la izquierda gallega durante la transición-), además de falta de cultura democrática y de formación elemental, sin olvidar la pervivencia del modelo no participativo del régimen, el plausible apoyo a Franco (su memoria), la elusión de responsabilidades y un embrionario cansancio electoral. También los malos accesos y circunstancias puntuales -como la distancia hasta la sede electoral o/y las

malas condiciones climatológicas- dejaron sentir su presencia. Desde Madrid Martín Villa (ministro de Interior) eludía responsabilidades o ignoraba simplemente el castigo electoral de los gallegos al proyecto de reforma. Las locuciones oficiales fueron “abstención técnica”, “inhibición electoral”, y eufemismos similares. Lo cierto es que la impresión que transmite el hecho reiterado de la abstención es que sería por convencimiento, por inercia, por temor al cambio o por una mezcla de estos y otros posibles factores, pero en los años de la transición los gallegos *no creían en la democracia*, y su apatía electoral y voto de espaldas al nacionalismo son la única respuesta lógica de este marcado escepticismo y apego mayoritario al régimen anterior o en contra de la introducción de novedades. Esto explicaría que la identidad gallega fuera tan maltratada en las urnas. Dando un paso más en esta dirección, se puede sostener con bastante fiabilidad la hipótesis de una Galicia mayoritariamente franquista, aunque con muchos matices. Por ejemplo, es un hecho que hubo un elevado número de afiliados gallegos a Falange, que Franco fue siempre recibido en loor de multitudes en su tierra y que las dos únicas protestas populares cardinales a lo largo de la transición fueron en relación al Estatuto: la primera de ellas por obtenerlo ⁹²⁹ y la segunda por que éste estuviera a la altura de la historia de Galicia ⁹³⁰. Sin embargo, una vez logrados ambos objetivos -mejor o peor el segundo de ellos-, se diría que el interés de los gallegos por el proceso democrático se disipó a gran velocidad. En efecto, con el Estatuto aprobado pronto se comprobó que otra cuestión era la fe real en el nuevo régimen y en sus gestores, la conciencia cívica, la experiencia democrática y la capacidad para unirse ⁹³¹. Entonces muchos gallegos se desentendieron por completo del proceso democratizador. En parte el recuerdo de Franco, guste o no admitirlo, era bastante positivo en muchos sectores sociales gallegos y eso explica en parte el éxito de varias décadas de mayoría

⁹²⁹ El 4 de diciembre de 1977.

⁹³⁰ El 4 de diciembre de 1979, exactamente dos años después de la anterior. Ambas movilizaciones dejaron una profunda huella en la historia de la conciencia galleguista; han sido comentadas en el capítulo I.

⁹³¹ Aunque se trata de un ejemplo aislado, de la “españolidad” y reactividad al cambio político presentes en muchos gallegos, constituye una muestra expresiva la pieza “Adelante España”, original de la Orquesta Compostela, en su grabación *Airiños de Galicia* (Horus, Barcelona, 1988). Comienza con aire militar, casi de pasodoble, al que se añaden la inevitable cadencia frigia y todos los giros del andalucismo más convencional, incluyendo el melisma de despedida en la conclusión. Se cantan versos como los que siguen: “España, muy rechazada y humillada, sin amor”, “Todos unidos ayudémosla”, “Somos diferentes, lo dice la gente y sí, es verdad”, “Somos lo que somos, un pueblo sincero”; y en el estribillo: “Todos unidos te ayudaremos, te subiremos, adelante España”. “Todos a una gritemos ¡Adelante España!”. En 1988 una pieza así hubiera sido casi impensable en el País Vasco o en Cataluña. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura esta obra (pista nº 16).

absoluta en la Xunta presidida por Fraga⁹³². Y por otra parte se había invertido el voto del período republicano: entonces el rural fue de izquierdas, y el urbano conservador; ahora era al revés. En resumen, el franquismo tuvo una amplia aceptación social, y muchos campesinos (la gran mayoría rural gallega) desconfiaban de la democracia. A los factores causales citados se añade el seguro efecto de rechazo antinacionalista que los sectores extremistas del País Vasco (entorno de ETA) y Cataluña (Terra Lliure) despertaban en la población civil; el terrorismo se asoció a la reivindicación radical de las nacionalidades históricas, y generó un fuerte repudio en la mayoría de los gallegos.

A partir de estos análisis proponemos a continuación una teoría explicativa sobre el efecto de retardo de la transición en Galicia, fenómeno que tiene relación directa con la particular evolución de algunas variables musicales. Se trata en síntesis de la consideración de que a escala política y social lo que Galicia vivió en esta etapa fue una prolongación alterada del franquismo, finalmente victoriosa (aunque soterradamente) para sus huestes y encauzada en el voto a Alianza Popular (posteriormente Partido Popular), y siendo Fernández Albor y, sobre todo, Manuel Fraga, los émulos sustitutorios del caudillo. En este sentido se puede aventurar que Galicia vivió –en sentido metafórico– su verdadera transición a la democracia paulatinamente, en los años 80 y 90, no antes. La victoria en coalición de Touriño y Quintana habría sido la tardía réplica de la izquierda a los triunfos socialistas de Felipe González en 1982 y siguientes legislaturas a escala nacional. Con esto reafirmamos de forma consecuente la opinión de que la mayoría de los gallegos no creía verdaderamente en la democracia y sólo el inexorable relevo generacional provocó la convergencia con el resto de la España autonomista, al incorporarse a la masa votante jóvenes de distinta formación e ideología de las que constituyeron el credo de sus abuelos.

¿Qué sucedió durante la etapa que interesa en las exiguas pero pujantes filas del nacionalismo gallego, en esa reducida élite que profesaba con absoluta convicción la fe en una Galicia *ceibe e independente*? En el momento de las primeras elecciones autonómicas (octubre de 1980) pecaba de raquitismo y endogamia, como se desprende

⁹³² Es posible que el encumbramiento electoral de la figura de Manuel Fraga procediera en parte del eco sociológico de nostalgia que desprendía este mandatario, por la conexión con el caudillo y su tiempo. En tales términos Fraga habría sido una reedición de Francisco Franco en exclusiva para Galicia.

de la crónica histórica y de trabajos específicos de Pérez Vilariño ⁹³³, Beramendi ⁹³⁴ y otros autores. Prevalcieron la improvisación, las luchas intestinas, el baile de siglas, la absoluta falta de entendimiento con el electorado, la inadecuación de programa y mensaje al momento histórico y demandas de la población, los idearios marxistas radicales, el coqueteo con ETA y la nula efectividad para obtener un cierto respaldo internacional. El papel de la música de Voces Ceibes o Fuxan os Ventos, inequívocos portavoces de la esencia de esta corriente polimórfica, contribuyó a difundir algunas consignas, pero también pudo forjar una imagen cerrada de radicalismo político en los correspondientes candidatos.

El nacionalismo gallego interpretó la realidad social en una dirección equivocada, al pensar que Galicia estaba dispuesta y preparada para asumir un papel histórico revolucionario, cuando más bien sucedía lo contrario. De ahí que sea procedente hablar de un *nacionalismo fallido* para estos primeros y dinámicos años de la Galicia de la transición. Pese a todo el nuevo gobierno autonómico se iba a caracterizar por una mezcla de competencias formales y líneas directrices ideacionales lo suficientemente resolutiva y orientada hacia la potenciación de lo local como para significar un contrastado punto de inflexión histórico. Con el advenimiento de la autonomía se pasó de la clandestinidad a la entrevista oficial y de la cárcel al despacho administrativo y sobrevino la “depuración ideológica” normal en estos ciclos de mutación en el ejercicio del poder. Ésta fue de signo fundamentalmente revisionista, como es lógico, pero el franquismo iba a pervivir tanto en sectores simplemente ajenos o contrarios al proceso democrático como –sobre todo- en la estructuración de un referente por oposición, a modo de canon en negativo que realizase y justificase toda gestión o postura del actual galleguismo, ahora amparado por la ley. Esa tendencia dialéctica de las instituciones gallegas se vería afianzada con el paso de los años, al crecer poco a poco el voto nacionalista y la conciencia identitaria, al aumentar en extensión y nivel los estudios de los jóvenes y al incrementarse igualmente la facilidad para viajar y producirse la expansión definitiva de los medios de masas, con la consiguiente secularización de la sociedad civil. La recién nacida autonomía iba a apuntar en la dirección de un *pensamiento único*, dirigido a establecer y consolidar una ideología de signo galleguista

⁹³³ PÉREZ VILARIÑO, José: “Las primeras elecciones al parlamento gallego” ..., p. 57-90.

⁹³⁴ BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *A autonomía de Galicia* ..., *op. cit.*

hasta hoy: la historia, el paisaje, el idioma, la educación, la cultura en general y la música, iban a servir de soporte para la construcción formal del espacio teórico de Galicia como nación.

2.4 La canción protesta. El recital

La estrecha relación entre los sentimientos identitarios en el marco de una lucha política y la utilización de la música como soporte de sus aspiraciones es muy antigua; sería interminable y hasta retórico acometer aquí la elaboración de una relación completa -si ello fuera posible-de su trayectoria histórica. Sin embargo citar algunos antecedentes próximos puede ayudar a captar el contenido esencial del mensaje nacionalista que se expresa a través del medio musical, siendo este último algo más que un simple y pasivo vehículo del primero. En cuanto al recital, posee un gran interés como punto de encuentro de los partícipes en el credo identitario, su particular liturgia resulta sumamente esclarecedora.

2.4.1 La música nacionalista y la canción protesta ⁹³⁵

Terminológicamente la locución *canción protesta* es tan discutible y acertada/desacertada como otras posibles. Por ejemplo: *canción social*, *canción política*, *arte de compromiso* o *música de contenidos*. Si aquí se emplea con más frecuencia es porque alude a la protesta como forma de “oposición” a un sistema establecido con carácter firme y continuista (geopolítico, económico, moral o estético), lo que constituye uno de los rasgos más comunes de sus distintos contenidos y formulaciones expresivas. De ahí que esta canción exista mientras haya un enemigo a batir y desaparezca al faltarle.

En cuanto a su naturaleza y contexto, la canción protesta se define a sí misma por los contenidos, por la figura del cantautor (no siempre “autor”) y por el recital, y se localiza preferentemente en sociedades donde existe la conciencia de una o más injusticias no tolerables pero también un suficiente margen de libertades. Por lo tanto constituye un

⁹³⁵ Una taxonomía de la “música democrática” a considerar aparece en HESSELINK, Nathan: “Taking Culture Seriously: Democratic Music and Its Transformative Potential in South Korea”. En: *The World of Music*, vol. 49, n. 3. Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 2007, p. 75-106, especialmente en p. 83-87.

lenguaje de vocación plenamente política, que adopta este formato por la difusión que permite, casi nunca por consideraciones estéticas. Se trata de una música agonal, eminentemente funcional y basada en una dialéctica reactiva respecto del poder o centro de atención sometido a denuncia; es decir, una música concebida y ejecutada como puro medio, vehículo, portadora funcional sin significado intrínseco *por* sino *para*, y que existe merced a una coyuntura situacional muy concreta.

Paradójicamente el género no aspira a cambiar el orden establecido, sino a preparar las condiciones que posibilitarán tal cambio, pues en sí mismo es un arma ajena a la materialización que en términos idealistas propone; su verdadero objetivo es la enseñanza de una doctrina y que ésta provoque finalmente el alzamiento popular. Esto explica su en apariencia anómala irrupción y súbito ocaso en el tardofranquismo, al igual que el hecho de que en la España de Franco la canción protesta prácticamente se hubiera extinguido en vida del mandatario. En este sentido y aunque nos movemos dentro de un margen cronológico muy estrecho, en Galicia y en alguna medida también en otras regiones españolas (que no en todas), llama la atención, en efecto, el desfase entre el momento álgido de la canción protesta –que tiene lugar a finales de los años 60 y primeros 70- y la caída del franquismo y paso a la democracia, que son posteriores, porque, sorprendentemente, en el punto de encuentro de esta música con la historia de España sucedió que la primera quedó fundamentalmente agotada unos años antes de la conclusión de la vida biológica del dictador. Ante estos hechos se diría que o bien la canción política fracasó globalmente, quedando como testigos de victorias parciales el recital de Voces Ceibes en Santiago el 1 de diciembre de 1968 o el Festival de los Pueblos Ibéricos en la Universidad Autónoma de Madrid el 9 de mayo de 1976 -por mencionar dos eventos bien conocidos-, o bien -como queremos demostrar- sus mecanismos primordiales tenían en realidad por meta no tanto llegar a derribar el aparato de la dictadura -lo que superaba con claridad sus posibilidades fácticas- como despertar, avivar y reflejar expresivamente un descontento y unas aspiraciones que muchos españoles compartían en aquellos años. Una vez realizada la labor, le tocó el turno a la acción puramente política, a la gestión administrativa, y es entonces cuando la poesía dejó paso a la ejecución formal y la música tuvo que abrirse paso hacia otros cauces estilísticos. En los años 70 España y Galicia ya no necesitaban cantar a la libertad sino ejercerla en toda su extensión, desde las manifestaciones más significativas hasta la rutina de la vida cotidiana.

La principal característica de estas canciones es el valor otorgado a la palabra, un tótem sagrado al que se sacrifica casi cualquier otro parámetro, musical o no, recordándonos aquí la condición de cultura logocéntrica que Derrida atribuía a la civilización occidental. Este tipo de canción responde a una concepción comunicativa confesional, de naturaleza individual pero con finalidad colectiva, a diferencia del clan *celta* (que se refugia en una mudez compartida) y del grupo rock (donde la letra de las canciones tiene un valor generalmente subsidiario). El resultado es que nos hallamos ante lo que se podría bautizar como *nuevo lied*, sólo que con importantes salvedades, ya que en vez de a la *amada lejana* se canta a la libertad y la justicia, y en vez de hacerlo para una élite selecta se dirige al *pueblo*, con un objetivo pragmático por encima de cualquier consideración estética; y también es, si se quiere, un precursor indirecto del *rap*, que aunará a compositor e intérprete en una sola figura en el proceso de apropiación de lo popular y beligerancia hacia el marco institucional. Sin embargo puede que resulte más fecunda la comparación con las técnicas de la publicidad, al menos en el caso de la *canción electoral* como nuevo género mediático en el panorama público español. En efecto, esta última tipología posee bastantes afinidades con las melodías publicitarias, toda una especialidad de la mercadotecnia, que es la ciencia que va a perfilar sus rasgos esenciales en base a la importancia de *la imagen* (en sentido amplio e incluyendo el uso del sonido; es decir, todo aquello que se configura para producir un determinado impacto en el público).

Una cuestión tangencial que surge con frecuencia en relación al arte (musical) de denuncia es el de la congruencia de destinar a una finalidad tan extramusical aquello que teóricamente posee una naturaleza *artística*, o en otras palabras si la música debe prestarse a constituir una avanzada mediática de la lucha política, la voz doctrinaria de movimientos de raíz no específicamente musical ni estética. En *Hora de España* Antonio Sánchez Barbudo publicaba en plena contienda armada un artículo lleno de capacidad autocrítica concerniente a este problema ⁹³⁶. El siguiente pasaje sirvió de tribuna para el debate estético en torno al candente problema del arte de compromiso:

⁹³⁶ La revista *Hora de España* se editó entre 1937 y 1938 y contó con redactores y colaboradores de la categoría de Manuel Altolaguirre, Rafael Dieste, María Zambrano, León Felipe, Antonio Machado, José Bergamín, Rafael Alberti, Rodolfo Halffter y Luis Cernuda, entre muchos otros.

«Pero nunca creeremos que este arte de propaganda, si arte puede llamársele, sea el único, el exclusivo y propio de la revolución y de los revolucionarios (...) Creemos menos en el arte social que en el valor social del arte, pero no por eso hemos de llenarnos de excesivos temores porque otros ensalcen sobre todo un arte de propaganda tosco y sin salida. Por otra parte, los intentos de arte social han tenido cierta importancia y han cumplido un papel histórico; si a veces ese intento fue sólo fruto de los que buscan los caminos más fáciles, otras en cambio, fue fruto de la pasión de algunos que, frente al arte sibarítico y mezquino, anhelan fundir lo literario y artístico con lo que humanamente más nos agita en estos días dramáticos. Pero esto pasará, ya está pasando, y podemos ahora, en España, leer sobre todo poemas que, rebosantes de humanidad, de belleza, de amor por las cosas sencillas y profundas, son propios ya de esta hora, que no es la de la retórica, ni la del folletín, ni la de una fría estilización, sino la de la naturalidad honda y expresiva: la de la verdad»⁹³⁷.

Por otro lado y como estamos viendo, la canción protesta o canción política no siempre forma parte de un movimiento de naturaleza nacionalista, existiendo por ejemplo la música centrada en la denuncia de determinadas injusticias sociales y la que respalda una opción política concreta –no necesariamente nacionalista. En Balliger el uso comercial también es potencialmente equiparable a los anteriores, poniendo en evidencia que desde determinadas ópticas académicas la esencia de la música política no es tanto el contenido inmediato como su condición de ejercer una función paratextual:

«“Politics” in popular music is commonly understood to mean “political songs” – songs which either serve or struggle against dominant institutions like the state and economic system. For example, the national anthem or songs in many advertisements use music to reinforce nationalism and normative consumption, while political songs that “rage against the machine” suggest forms of resistance»⁹³⁸.

⁹³⁷ SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: “La adhesión de los intelectuales a la causa popular”. En: *Hora de España*, n. 7. Barcelona, julio de 1937, p. 73-74. Citado por VEGA TOSCANO, Ana: “Canciones de lucha: Música de compromiso en la guerra civil española”. En: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinarios ...*, vol. I, p. 186.

⁹³⁸ BALLIGER, Robin: “Politics”. En: HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (eds.): *Key terms ...*, p. 57.

Sin embargo en la Galicia de la etapa que se considera, la canción protesta se inscribe plenamente en la batalla de las identidades, de la que constituye un portavoz a escala popular que plasmaría a través de la música el programa reivindicativo correspondiente.

En una breve hojeada al contexto político-musical contemporáneo se observa que la canción protesta remite a la cultura contestataria norteamericana y a la de su homóloga europea de la segunda posguerra mundial; por ejemplo Pete Seeger, Phil Ochs, Bob Dylan, Joan Baez o el cuarteto vocal formado por Crosby, Stills, Nash y Young, así como eventos del tipo de los sucesivos festivales de Newport, Monterey y Woodstock, y en Europa las producciones de personalidades individuales de Francia y algunos otros países, véase Aznavour, Brel, Brassens o Moustaki. Las diferencias con la réplica hispana de los años 60 y 70 son importantes, pero también hay considerables puntos de encuentro. En general la música política norteamericana tiende a la elaboración de obras más cuidadas formal y sensorialmente, muchas de ellas pertenecientes al *country-western* o al *folk-rock*, con el objetivo ideológico centrado en los derechos humanos, el antibelicismo -la guerra del Vietnam-, la libertad sexual, el imperialismo norteamericano o la defensa de la contracultura. Emplean instrumentos y gestualidades directamente vinculados al rock; a diferencia del caso español no se produce la insalvable fractura entre uno y otro género, y rara vez se invisten del dramatismo extremo de sus homólogos hispanos. Asimismo ejercieron una gran influencia internacional algunos cantautores sudamericanos cuya acción se vio inmersa –en algún caso trágicamente- en la emergencia de regímenes dictatoriales altamente represivos, como sucede con Víctor Jara⁹³⁹, Carlos Puebla, Rubén Blades, Ricardo Arjona, Silvio Rodríguez o Jorge Cafrune, este último asiduo visitante de nuestro país y muerto en Argentina en 1978 durante la dictadura militar en un accidente producido en circunstancias sospechosas.

En conjunto la música popular de estos años es especialmente rica en piezas de denuncia y antibelicistas, reflejando las segundas tanto el temor a un holocausto nuclear

⁹³⁹ En la construcción de los héroes de la canción, un lugar especialmente destacado, faro y guía de muchos cantautores y tal vez el más influyente símbolo de la canción como forma de lucha, ocupa el chileno Víctor Jara, cuya pieza más conocida es la balada lírica “Te recuerdo Amanda”. Víctor Jara es un icono referencial de idéntica importancia al creado –en el terreno de la acción revolucionaria- en torno a la persona de Ernesto “Che” Guevara, resultando la figura de ambos agigantada por sus respectivos trágicos finales, cuando ascendieron al lugar más alto del panteón de los héroes populares del siglo XX en la lucha por la libertad y la justicia y en defensa de las clases oprimidas.

como la más firme condena hacia las circunstancias -véase políticas de las naciones más poderosas en la era de la guerra fría- que lo podían desencadenar. En palabras de Gleason y Bennett:

«During the late 1960s, popular music became increasingly controversial as artists aligned themselves with a variety of socio-political issues. In the US this was evidenced for example in James Brown's 'Say it Loud, I'M Black and I'm Proud', a tribute to the Black Power movement, and Country Joe and the Fish's 'Fixin' to Die Rag'⁹⁴⁰, a powerful anti-Vietnam War song which contained the line 'You can be the first ones on the block to have your boy come home in a box'⁹⁴¹. As Gleason points out, this song was 'heard and understood by millions' with the effect that there was no 'comparable medium' for the anti-war message^{942, 943}.

2.4.2 El recital como suprema celebración de la alteridad étnica

El recital es el acto más importante y significativo de esta música y su entorno, el momento reflexivo de encuentro y máxima propagación de las personas y mensajes implicados en la comunión ideológica que sustenta la canción protesta. Con frecuencia va unido a un mitin político, con intervención de oradores y otros ritos de índole político-festiva. Culmina el objetivo de alcanzar visibilidad que permanece como aliento fundamental de esta música: al recital acude público, la prensa informa⁹⁴⁴, sirve para avisar de otros actos, manifestaciones y protestas y para informar de libros, revistas y próximos conciertos, entre otras funciones dialógicas⁹⁴⁵. Efectivamente, en las

⁹⁴⁰ Canción que este grupo interpretaría en el festival de Woodstock.

⁹⁴¹ GLEASON, Ralph J.: "A cultural revolution". En: DENISOFF, R. Serge; PETERSON, R. A. (eds.): *The sounds of social change*. Chicago, Rand McNally and Company, 1972, p. 139-140.

⁹⁴² *Ibíd.*, p. 139.

⁹⁴³ BENNETT, Andy: *Popular music and youth culture. Music, identity and place*. Houndmills (Basingstoke), MacMillan; Nueva York, St. Martin's Press, 2000, p. 41.

⁹⁴⁴ A veces en términos críticos; tampoco eran raras las sanciones institucionales, pero todo ello conduce a una mayor difusión al fin y al cabo.

⁹⁴⁵ Los recitales de sus exponentes y seguidores se convierten habitualmente en actos de afirmación identitaria, que en los años 60 y hasta el inicio de la transición eran regularmente precedidos y seguidos por medidas de represión policial.

actuaciones en directo cobraban su máxima fuerza la música de denuncia y todo el ideario social que representaba. Se promovía un ambiente lo más caldeado posible, lo que en ocasiones podía desembocar en problemas de orden. La intervención policial restaba público ocasionalmente o incluso obligaba a suspender el acto, pero – paradójicamente- con más frecuencia significaba un acicate, pues al fin y al cabo sancionaba definitivamente la aureola de lucha contra la opresión: el cantautor o activista detenido e ingresado en comisaría podía en el futuro contarlo como una herida más de su batalla por la libertad. Hay casos de recitales donde la catarsis colectiva resultó rayana en el fanatismo a través de la apoteosis de ciertas canciones, pero al igual que la propia música de que se valía, la fuerza de estos actos tendería a diluirse tras la aprobación del Estatuto de Galicia.

En los recitales la ritualidad era sistemáticamente relacional, buscando siempre la complicidad del espectador, el lema político-identitario camuflado o directo y, de ser posible, coreado, así como la simbiosis mediática con símbolos asertivos, tales como una bandera (gallega), una pancarta, el abrazo escénico con determinadas personas, alzar el puño izquierdo cerrado en un determinado momento y otros gestos⁹⁴⁶. De ahí el rechazo a la frivolidad imputable al rock, a la sensualidad de la danza o a la etiqueta deudora del sistema establecido que ostentaba la música clásica, mientras que el giro hacia la tradición estaba aún proscrito por razones de inoportunidad coyuntural⁹⁴⁷. El público interrumpía en ocasiones con aplausos y secundaba, cantando o con palmas, algún fragmento que le era familiar –o que leía en una fotocopia con las letras que se entregaba al entrar-, pero el homenaje estaba indefectiblemente dirigido al texto y al desafío que suponía el recital en sí, nunca a la música; de hecho el término *recital* es bastante adecuado a este evento, pues sobre todo estaba destinado a la declamación de poesía de contenido político en un ambiente de exaltación colectiva. El rol sociológico de estos actos fue muy importante, pues durante dos o tres horas hacían posible la descarga mancomunal de las tensiones contestatarias. Colmeiro también ha destacado la importancia del recital:

⁹⁴⁶ Era igualmente habitual la conversación abierta con la audiencia, la explicación de las letras y otros recursos dialogales.

⁹⁴⁷ La austeridad llevó a desestimar desde el primer momento la vinculación con el baile u otras formas lúdicas que pudieran distraer del ritual didáctico, que es, en esencia, el propósito central de esta música.

«The abundance of live recording releases during those years is quite indicative of the importance of the communal experience, the collective act of participation in concerts. This aspect was reflected in the participatory structure of the concerts, the dialogues of the cantautor with the public, the choral repetitions, sing-alongs, and voicing of collective slogans, etc. Almost every cantautor had at least one live album produced in those years; (...) live concerts and recitals of *cantautores* were political events, the live recordings became *testimonios* of a collective spirit of resistance and solidarity, often more important as cultural and political manifestoes than as purely aesthetic expressions»⁹⁴⁸.

El recital es asimismo parangón del *festival* de música tradicional y del arrebato primario del concierto rock. Decía Abrahams que el festival folk es la “celebración de la diferencia cultural”⁹⁴⁹, definición que en el caso de la música nacionalista podría valer sustituyendo “cultural” por “étnica”. Una vez más comprobamos la estrecha correlación que existe entre el nacionalismo y el movimiento de raíces. La clandestinidad -completa o parcial- añadía a los recitales de estos años un aura muy atrayente para una parte de la juventud, que los vivía con la sensación de estar transgrediendo el orden establecido y luchando heroicamente por unos ideales. Como señala Claudín:

«Los recitales se convertían en mítines de contenido social y político y las canciones en himnos reivindicativos y de lucha. De ahí que a la canción se la reprimiera con igual dureza que a otros instrumentos sindicales o políticos clandestinos»⁹⁵⁰.

A grandes rasgos las características que se han estudiado en la canción protesta son las mismas que definen la personalidad del recital en que se divulgaba. Éste solía consistir en una puesta en común de los principios doctrinales rectores y en la comunión de todos los allegados, casi siempre militantes -con o sin carnet- del partido o partidos políticos más estrechamente vinculados a la música que se interpretaba. Era el momento de la

⁹⁴⁸ COLMEIRO, José: “Canciones con historia ...”, p. 39.

⁹⁴⁹ ABRAHAMS, Roger D.: “Shouting Match at the Border: The Folklore of Display Events”. En: BAUMAN, Richard; ABRAHAMS, Roger D. (eds.): “*And Other Neighborly Names*”: *social process and cultural image in Texas folklore*. Austin, University of Texas Press, 1981, p. 305.

⁹⁵⁰ CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid, Júcar (Serie Los juglares), 1982, p. 47.

reificación del “nosotros” grupal, de exhibir la unidad que tantas canciones pedían y proclamaban, de modo que el alma de la reunión no eran la música ni sus calidades, sino la confirmación de esa anuencia etnicitaria esencial, la conformidad en el pacto de lucha por unos objetivos concretos, siempre en el correspondiente clima de concienciación, de exaltación colectiva, de impartición de consignas, persuasión y didactismo. A la vista de este panorama cabe preguntarse si la música era objetivamente necesaria en estas ocasiones o si no bastaría un simple mitin político. Sólo cabe contestar que la energía particular e irresistible que posee la música, tan difícil de explicar racional y causalmente, también deja sentir su poderío incluso en aquellas convocatorias en las que no actúa como protagonista verdadera, un lujo del que pocas actividades que requieren la cohesión grupal pueden prescindir.

Tampoco faltan gruesas descalificaciones a la supuesta compenetración y afinidad entre cantante, temática y público en los recitales gallegos, como cuando Moscoso sostiene que en sus actuaciones por pueblos de Galicia a principios de los años 70: «... al público al que me quería dirigir le importaba un carallo Luther King o, lo que pasaba en Vietnam»⁹⁵¹. En relación a la pesimista afirmación del cantante hay que indicar que es seguro que una parte importante del público gallego eventual de los recitales –y casi de cualquier otro acto animado que pasara por la villa- acudía a ellos por mera curiosidad, por ser gratuitos y a falta de alternativas de ocio reseñables.

Los festivales –entendidos aquí en el sentido de macro-recitales- se habían convertido a escala nacional en grandes celebraciones de la alteridad política, como mantenemos en esta tesis. El primero relevante de signo hispano-mancomunal se celebró en la Mutualité de París, el 21 de diciembre de 1969, con la participación de Paco Ibáñez, Luis Cilia, José Menese y Xavier Ribalta. El 3 y el 4 de abril de 1971 tuvo lugar el bautizado como Recital Ibérico en Valencia, en el Teatro Principal de esta ciudad, y también sonó la canción gallega merced a Miro Casabella, quien actuó en calidad de representante de su tierra. Las dificultades que surgieron deslucieron este evento en el aspecto económico, pese a lo cual tiene cierta importancia histórica porque fue el primero de esta naturaleza acontecido en suelo español⁹⁵². Pero el más importante de todos los de esta generación

⁹⁵¹ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

⁹⁵² BLANCO, Tina: “Recital ibérico en Valencia”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 36. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, abril de 1971, p. 50.

seguramente fue el Festival de los Pueblos Ibéricos, celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid el 9 de mayo de 1976, que significó un punto de encuentro y eclosión del discurso musical contestatario:

«En una especie de anfiteatro natural, sobre el césped de la Autónoma, se desarrolló el Festival de los Pueblos Ibéricos. Festival más que nunca, no recital, pues fue una auténtica fiesta en la que todos los cantantes, con su voz y sus canciones -cada uno en su idioma-, y el público con sus gritos, ovaciones y banderas, recorrieron nuestra geografía y expresaron el sentir nacional de cada uno de los pueblos que la habitan»⁹⁵³.

El propio González Lucini deja un vivo testimonio de su asistencia:

«Recuerdo perfectamente el aire limpio de libertad y de esperanza que aquel día, durante ocho horas, pudimos respirar; nos concentramos más de cuarenta mil personas -era la primera vez que, en nuestra historia, lo hacíamos tantos en torno a la canción-; la policía a caballo, y claramente desbordada, vigilaba; en el ambiente -sano, ¡profundamente sano!- latían palpitos de vida y de comprometida juventud»⁹⁵⁴.

Esta celebración marcó un cénit del género al inicio mismo de la transición, cuando la ulterior evolución de la sociedad y la política tomaría un rumbo que haría gradualmente innecesario su concurso. Hasta entonces la canción protesta en general había vivido su edad de oro en España, donde la ausencia de verdaderas calidades musicales era compensada por la catarsis colectiva de la actuación en directo:

«Por aquel entonces se decían las cosas cantando en vez de cantar diciendo cosas; es decir, se relegaba —por incapacidad artística o por falta de medios— el factor musical a un segundo plano rompiendo el equilibrio consustancial del término “canción”. Se decían cosas para un auditorio vibrante, predispuesto de antemano a su aceptación, pero bastante alejado de

⁹⁵³ Manuel Domínguez, en *Ozono*, n. 10. Junio de 1976. Citado por GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos ...*, p. 234.

⁹⁵⁴ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos ...*, p. 235. El festival de la Universidad Autónoma de Madrid de 1976 ha sido a veces llamado “el Woodstock español” pese a que las diferencias son muchas.

la verdadera dimensión artística. Quizás, no hiciera falta en un principio que se hicieran canciones “bien hechas”, con calidad estética. Seguramente lo que de verdad hacía falta era “nacer”; hacerse notar e irrumpir con mayor o menor fuerza en una sociedad que estaba aletargada»⁹⁵⁵.

Una réplica en suelo gallego fue el Festival das Rexións que tuvo lugar el 24 de julio de 1976, ante 5000 personas que acudieron por la noche a la plaza de la Quintana de Santiago de Compostela⁹⁵⁶. Es cierto que los eventos de esta índole conocieron por varios años una fase álgida en diversos puntos del Estado, ensalzando con insistencia la pluralidad de los *pueblos de España*. Su existencia brindó una idónea oportunidad para ensanchar la esfera regularmente endogámica de las músicas de ámbito local reducido. Por ejemplo, entre 1975 y 1978 las páginas informativas de *La Voz Joven* abundan en concisas reseñas que avisan de o resumen actuaciones de los cantantes Casabella, Noguerol, Bibiano, Benedicto o Vaamonde, dado que aunque la decadencia del género es indudable ya antes de 1975, con el advenimiento de las libertades y el paralelo primer auge de la *música gallega* en torno a 1977, además del fácil acceso a grabaciones y difusión en la radio y otros medios los cantautores procedentes de Voces Ceibes y afines pudieron llevar a cabo un buen número de giras y conciertos, si bien la mayor parte tuvo lugar dentro de las fronteras de Galicia.

En este contexto cabe mencionar las alianzas periféricas rescatadas del pasado en aras de un discurso nacionalista aglutinante, como el célebre proyecto *Galeusca* (*Galeuzca*, *Galeuzka*, *Galeuscat*). Efectivamente, el 23 de julio de 1977, en el Palacio de Deportes de Coruña se celebró el festival *Galeusca*, primero de la coalición cultural que tenía lugar en Galicia:

«Virá por Catalunya o Rafael Subirach, por Euscadi o Mikel Laboa e o Miro Casabella representará a Galicia. Con iste motivo váise producir, ademáis, un falto até agora tamén inédito no noso país: iste GALEUSCA vai ser grabado pra disco por a Productora Abrente»⁹⁵⁷.

⁹⁵⁵ PEREIRA, Nonito: “Expresiones de la canción gallega”. En: LVG, 31 de diciembre de 1977, p. 33-34.

⁹⁵⁶ Se comenta más abajo en el contexto del ocaso de Voces Ceibes y el MPCG.

⁹⁵⁷ *Teima*, n. 32. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións 21 al 28 de julio de 1977, p. 34.

El cartel se confeccionó con las banderas autonómicas de las tres comunidades participantes⁹⁵⁸.

2.4.3 La canción protesta en España

Pasando revista a más de medio siglo de canciones de contenido político en España, José Colmeiro ha afirmado que la “memoria histórica” (popular) hizo una forma de canción protesta de las coplas y otras canciones de la época de Franco, anticipándose de algún modo a los cantautores de los años 60 y 70 y constituyendo una forma de voluntad colectiva, de *Volkgeist* semi-inconsciente forzado por las circunstancias pero de enorme significado. Por ese motivo habrían sido los pre-cantautores la primera fuerza de oposición popular real y significativa al franquismo:

«It is precisely in the arena of popular music where the fragmentation of the cultural hegemony of Franco’s regime begins to take shape and where the earliest and clearest signs of the redefinition of a multinational and multicultural society begin to show in contemporary Spain. The emergence of the *nova cançó* catalana and the subsequent proliferation throughout the rest of Spain of *cantautores*, singer-songwriters with social awareness, was instrumental in the process of reconstruction of historical memories and the affirmation of cultural identities long repressed during the years of Franco’s dictatorship (particularly the defeated, the underclass, and the peripheral vernacular cultures)»⁹⁵⁹.

Colmeiro reconoce la relevancia y repercusión social del papel contestatario y subversivo de la generación de los cantautores españoles, pero estima que su principal misión como baza popular e histórica fue en la práctica otra, la de la anticipación en el acto de instaurar las diferentes nacionalidades del estado español:

«Nevertheless, perhaps the most revolutionary aspect of this movement was not the potential of the songs for political resistance, or their reconnection

⁹⁵⁸ En el Apéndice al capítulo II añadimos algunos datos más sobre la entente Galeusca.

⁹⁵⁹ COLMEIRO, José: “Canciones con historia ...”, p. 37.

with a forgotten past or cultural tradition that had been broken important aspects as they were in themselves, but the impact the movement had on the collective imagination of the nation-state. I would like to argue that through those songs arose a new awareness of the multicultural and plurilingual reality of Spain, which had been hitherto unrecognized. There is strong evidence that the wholehearted acceptance and embrace throughout the nation of these *cantautores* singing in different vernacular languages significantly paved the way for the general recognition of this reality. (...). This shift in consciousness produced an imaginary remapping of Spain that anticipated the political redefinition of the nation-state with the creation of the autonomous self-governing ‘nationalities’, officially established in the 1978 Constitution»⁹⁶⁰.

Con los años llegaría la era del cambio, precedida por la posibilidad cada vez más dilatada de expresar en voz alta la disidencia. En España así se vivió la canción protesta desde la perspectiva de sus partidarios:

«Expresión musical y poética, apasionada y esperanzadora, que surge en nuestra historia reciente como un “estallido” que rompe el “criminal silencio” y la oscuridad, símbolos de la represión y del conformismo reinantes, y que fue abriendo, entre nosotros, (...), perspectivas y caminos profundamente liberadores»⁹⁶¹.

La letra de la canción “Porque no estamos conformes” es representativa del clima de expectación y esperanza que al inicio de la transición anidaba en la *generación del cambio*:

⁹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 40. En justicia, durante estos años tan politizados también se produjo una reacción derechista a través de la música, si bien resulta anecdótica frente al volumen de la canción de signo opuesto: en agosto de 1936 había aparecido el diario *Amanecer*, portavoz de Falange Española de las J.O.N.S; el caso es que en 1976 se graba un disco titulado igualmente *Amanecer* que contiene el himno falangista “Cara al sol” del maestro Tellería. En el disco no aparecen ni el nombre de los intérpretes ni foto alguna, y el sello editor era un recién creado Amanecer 76 (Datos procedentes de PARDO, José Ramón: *Historia del pop español*. Madrid, Guía del Ocio, 1987, p. 252).

⁹⁶¹ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción en España (1963-1983). I. De la Esperanza/Apéndices*. Madrid, Grupo Cultural Zero, 1984, p. 16.

“Porque no estamos conformes”⁹⁶²

“Porque no estamos conformes
con este mundo de sombras.
Porque no queremos ir
dando tumbos por la historia.
Porque venimos callando
callando desde pequeños.
Porque ya estamos cansados
de que todo lo hagan ellos.
Porque queremos alzar
un mundo con nuestras manos,
un mundo donde los hombres
sean de verdad hermanos.
Porque tenemos empuje
y las razones nos sobran.
Porque somos el futuro
y queremos darle forma.
Por eso cantamos densas,
densas palabras
de tierra y de piedra.
Por eso cantamos altas,
altas palabras
de sueño y de espera...
Dejamos la oscuridad,
venimos dando la cara,
somos los que forjaremos
ese mundo del mañana”

En la esfera española sería Cataluña la pionera y principal referente de la canción política. A su estela Andalucía, ambas Castillas, Aragón, Asturias, País Vasco, Canarias, Galicia y prácticamente todas las restantes regiones vieron brotar por doquier a cantantes y grupos que practicaban un género caracterizado por el mensaje contestatario y subversivo. La *nova cançó* sería así bautizada desde casi sus comienzos y, como es normal en estos casos, no fue igualmente aceptada como etiqueta distintiva por todos aquellos que quedaron englobados en ella⁹⁶³. Suele mencionarse como piedra angular del ismo al grupo Els Setze Jutges, un conjunto de cantantes en lengua catalana fundado el 1961 por Miquel Porter i Moix, Remei Margarit y Josep María Espinàs. El nombre (*los dieciséis jueces*) proviene de un trabalenguas muy conocido tanto en

⁹⁶² Rosa León, del disco *Oído por ahí* (Ariola, 1976). Letra y música de Rosa León y Jesús Munárriz.

⁹⁶³ Sobre este movimiento catalán, es asimismo aconsejable la lectura de SALICRÚ-MALTAS, María: “¿Qué fue o es la nova cançó?”. En: II Congreso IASPM España: *Mundo Pop: música, medios e industria en el siglo XXI*. Madrid, 23-24 de noviembre de 2001 [<http://www.iaspmespana.net/maria.htm>. Consulta el 14 de enero de 2007].

Cataluña como en el país valenciano o en las islas Baleares ⁹⁶⁴. Su propósito era fomentar el movimiento de la *nova cançó* y normalizar el uso del catalán en el mundo de la música moderna. Empezaron con canciones propias y con versiones de cantantes franceses, en especial de Georges Brassens. El círculo se fue ampliando gradualmente con la llegada de otros artistas como Delfi Abella, Francesc Pi de la Serra, Xavier Elies, Enric Barbat, Guillermina Motta, Maria del Carme Girau, Martí Llauradó, Joan Ramon Bonet, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach y Rafael Subirachs. Algunos de ellos (Serrat, Guillermina, María del Mar Bonet, Pi de la Serra o Llach, entre los más conocidos) continuaron cantando, pero otros fueron incorporándose o regresando al mundo laboral, y dejaron la canción. El cantautor valenciano Raimon, que también estuvo vinculado al movimiento de Els Setze Jutges en el inicio de su carrera, constituye seguramente el principal exponente nacional del gremio de la canción política en España.

Els Setze Jutges fueron equiparables a los gallegos Voces Ceibes –de hecho les sirvieron de modelo-, ubicándose ambos en las antípodas del rock. Sin embargo para Voces Ceibes la *música celta* resultaría próxima por compartir el fundamental aliento de la galleguidad. La disparidad teórica entre la *libertad personal* de la contracultura y las *libertades cívicas* de la oposición al régimen conocería múltiples formas; por ejemplo, Pau Riba denunciaba las profundas diferencias entre la ortodoxia política catalano-marxista de Els Setze Jutges y la liberación hippie; en el relato de José Ribas:

«Pau Riba, que iba de poeta, quiso entrar en Setze jutges y no lo aceptaron. (...). Pau Riba me lo contaría años después: “Choqué con ellos y me di cuenta de que aquello del franquismo contra Cataluña era una trampa. Muchos de quienes reivindicaban unos valores progres frente al franquismo lo hacían para demostrar que eran de izquierdas. En el mismo momento, existía otro movimiento más universal e importante, el hippy. La juventud pacifista pedía el fin del capitalismo y un cambio de civilización en todo el mundo. Escarbé en lo prohibido y descubrí la fuerza del ácido”» ⁹⁶⁵.

⁹⁶⁴ “*Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat*”, que se puede traducir como “dieciséis jueces de un juzgado comen hígado de un colgado”.

⁹⁶⁵ RIBAS, José: *Los 70 a destajo ...*, p. 127.

Boyle considera por encima de la magnitud “artística” la del componente comunitario en el movimiento catalán: «Nova Cançó was not only an act of artistic expression, it was an act of community», aludiendo a continuación al mejor espíritu de posibilismo implícito en esa música ⁹⁶⁶. Además de la manifiesta influencia francesa, la canción melódica anglosajona también dejó huella en los artistas catalanes. Un ejemplo del omnipresente influjo de Bob Dylan -también un ídolo para la *nova cançó*- es la versión realizada por Albert Batiste de su clásico “Girl from the North Country”, con el título de “La noia del País del Nord”.

Dentro de la canción comprometida de estos años, con el epicentro en Cataluña, si Raimon representó la fuerza de la palabra, Lluís Llach fue el adalid de la música, ya que en sus producciones hay más atención hacia los aspectos puramente sonoros que en otros cantantes. El compromiso de Llach, quien fue un asiduo visitante de Galicia durante la transición, está fuera de toda duda en su disco *Campanadas a Morts* (Movieplay, 1977), un réquiem dedicado a los tres obreros muertos por la policía en Vitoria el 3 de marzo de 1976 y un notable ejemplo de cómo la música contribuye a difundir hechos y crear lazos solidarios en la vida pública de un país. La última estrofa es particularmente dramática:

“Campanadas a Morts” ⁹⁶⁷
Assassins, assassins de raons,
assassins de vides
que mai, que mai no tingueu repòs
en cap dels vostres dies
i que en la mort us persegueixin
les nostres memòries

En otoño de 1977 Lluís Llach, en un recital junto a Mikel Laboa, cantó *Campanadas a Morts* en el pabellón de Mendizorroza ante un auditorio entregado. El 3 de marzo de

⁹⁶⁶ BOYLE, Catherine: “The Politics of Popular Music: On the Dynamics of New Song”. En: GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies ...*, p. 294.

⁹⁶⁷ Fragmento de esta pieza. Letra y música de Lluís Llach en *Campanadas a Morts* (Movieplay, 1977).

2006, con motivo del 30 aniversario de los sangrientos sucesos, Lluís Llach volvió a interpretar allí la misma música, en esta ocasión junto al Orfeón Donostiarra. Sin embargo las más memorables actuaciones de este cantautor fueron en Cataluña, destacando la que tuvo lugar en el Palau d'Esports de Barcelona el 15 de enero de 1976, ante los principales líderes de las nuevas fuerzas políticas locales, recital recogido en forma de disco con el título de *Barcelona gener de 1976*. Al evento acudió toda la *intelligentsia* catalana, incluyendo personalidades como el futbolista Carlos Rexach. En 1982 La Generalitat de Cataluña condecoró a Llach con la cruz de Sant Jordi. Posiblemente su canción más conocida sea “L'estaca”, una metáfora en clave de rebelión contra Franco:

«Franco y el franquismo eran aquel gigantesco palo ya medio podrido, clavado en medio de la heredad colectiva, que requería el esfuerzo de todos para derribarlo (...). Es imposible no asociar el canto de esa estrofa a lo que fueron por unos años los ritos consabidos del recital político: los auditorios gigantescos y musicalmente discutibles, el desafinado corear masivo de los fragmentos más significativos, las cerillas encendidas en el momento culminante, las manos enlazadas y las primeras filas reservadas a los líderes políticos y sociales de lo que lentamente dejaba de ser la clandestinidad»⁹⁶⁸.

Éste es el estribillo:

“L'estaca”⁹⁶⁹

Si estirem tots, ella caurà
i molt de temps no pot durar,
segur que tomba, tomba, tomba
ben corcada deu ser ja.

Si jo l'estiro fort per aquí
i tu l'estires fort per allà,
segur que tomba, tomba, tomba,
i ens podrem alliberar.

⁹⁶⁸ MAINER, José Carlos: “Cultura” ..., p. 328.

⁹⁶⁹ Fragmento de esta pieza. Letra y música de Lluís Llach en varias ediciones discográficas.

2.4.4 La canción electoral

Un apéndice directo de las temáticas que hemos contemplado en torno a la canción política sería el caso de la canción electoral. Subordinada a intereses oficiales o de un partido concreto y, en consecuencia, mucho menos apreciada por ningún sector social, jugó, no obstante, un influyente y popular papel en la guerra de mensajes verbales que se canalizaron a través de la música en aquellos años ⁹⁷⁰. Respecto de la canción protesta, la diferencia más evidente es que ésta se sitúa habitualmente en el plano de la clandestinidad y la reivindicación, mientras que aquélla pertenece de lleno al marco institucional y de la promesa, recibiendo del primero un considerable apoyo que la priva, por otra parte, de todas las connotaciones de heroicidad y valentía que su suelen vincular a la canción protesta, y la degrada -desde ese punto de vista- al triste papel de música política “domesticada”. Sin embargo ambas comparten muchos de los rasgos que se contemplan en este análisis, ya que además son prácticamente coetáneas durante unos breves años, porque el proceso estudiado hizo coincidir los últimos coletazos de los cantantes comprometidos con los primeros lemas electorales puestos en música. Así sucedió con el “himno de la transición”, como fue bautizada la canción “Libertad sin ira” del grupo andaluz Jarcha ⁹⁷¹, una pieza profusamente difundida por el aparato estatal del gobierno Suárez en televisión, radio y prensa.

En “libertad sin ira” la arquitectura interna responde adecuadamente al propósito expresivo que la inspira en todo momento, citando oportunamente la guerra civil y las “dos Españas” (al principio), que los españoles son gente “muy obediente / hasta en la cama” y no violenta, y con un estribillo consagrado a la libertad que domina el conjunto, resaltado por un regreso armónico al modo de La mayor inicial que lo hace

⁹⁷⁰ Un interesante trabajo acerca de la situación comunicativa que aflora en las fórmulas de expresión sonora en un entorno de manifestación y ritualidad colectivas puede leerse en AYATS, Jaume: "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación". En: *Antropología, Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, n. 15-16, Madrid, Grupo Antropología, marzo a octubre de 1998, p. 243-267. En este trabajo se define el eslogan -a partir de Brailoiu- como «... una fórmula lingüística ritmada, repetida colectivamente diversas veces sin utilizar una entonación unificada, y que se articula a partir de mecanismos rítmicos simples ...» (ibíd., p. 247).

⁹⁷¹ Jarcha fue un grupo andaluz creado en 1972 por el cantautor conquense Ángel Corpa en Huelva. En sus 25 años de trayectoria (y varios discos) Jarcha se inclinó hacia las temáticas sociales sin olvidar por completo su deuda con la música popular de Andalucía y del resto de España, además de poner en música poemas de autores como Miguel Hernández, Blas de Otero, Rafael Alberti o Federico García Lorca, entre otros. Utilizaron instrumentos típicos del folclore andaluz y más tarde de otras zonas del país. La canción “Libertad sin ira” se convirtió en el *himno* no oficial de aquel tiempo.

más luminoso y esperanzador. Es claro el contraste entre el principio entonado por una voz masculina solista que canta lo que dicen “los viejos” (“guerra”, hace falta “mano dura”) con la siguiente sección, a cargo de voces mixtas en grupo expresando el lado esperanzador aunque lleno de temores (“Pero yo sólo he visto gente / que sufre y calla / dolor y miedo ...”), para lo que se modula al relativo menor de la tonalidad (Fa#, a través de su dominante), en un fragmento que se va animando hasta la apoteosis de la vuelta a La mayor en el estribillo, en plenitud dinámica, vocal e instrumental. La deuda con el Serrat de los discos dedicados a Machado y Miguel Hernández es muy clara, en el fondo y en la forma:

<p>“Libertad sin ira”⁹⁷²</p> <p>Dicen los viejos que en este país hubo una guerra y hay dos Españas que guardan aún, el rencor de viejas deudas Dicen los viejos que este país necesita palo largo y mano dura para evitar lo peor</p> <p>Pero yo sólo he visto gente que sufre y calla Dolor y miedo Gente que sólo desea su pan, su hembra y la fiesta en paz</p> <p><i>Libertad, libertad sin ira libertad guárdate tu miedo y tu ira porque hay libertad, sin ira libertad y si no la hay sin duda la habrá (bis)</i></p>	<p>Dicen los viejos que hacemos lo que nos da la gana Y no es posible que así pueda haber Gobierno que gobierne nada</p> <p>Dicen los viejos que no se nos dé rienda suelta que todos aquí llevamos la violencia a flor de piel</p> <p>Pero yo sólo he visto gente muy obediente hasta en la cama Gente que tan sólo pide vivir su vida, sin más mentiras y en paz</p> <p><i>Libertad, libertad ... (se repite hasta extinguirse)</i></p>
--	---

La canción encabezaba el álbum del mismo nombre (*Libertad sin ira*, Novola, 1976); las restantes piezas abundaban en la tematización andalucista⁹⁷³. La portada original (el disco ha sido reeditado) mostraba un sol naciente que puede ser interpretado sin dificultades como una metáfora visual del nacimiento de un nuevo tiempo para la historia de España:

⁹⁷² Letra y música de Baladés y Herrero.

⁹⁷³ La lista es ésta: Libertad sin ira / Segaores / Nuestra Andalucía / Andaluces de Jaén / Gritos de un pueblo: un cantar / Cadenas / La copla que está en mi boca / Campesinos tristes / Elegía / Polución.



Al mismo conjunto se debe la divulgación de otro conocido lema pro-electoral, aún más explícito: “Habla, pueblo habla”, un llamamiento directo a las urnas y la proclamación de que la soberanía del Estado reside en el pueblo ⁹⁷⁵. Estas canciones fueron promovidas por todos los medios para animar a la población a votar en aquellas primeras elecciones de la era Suárez, concretamente el 15 de junio de 1977. Las canciones electorales de cada partido conocieron un ámbito de difusión más reducido, ubicándose especialmente en el inicio y conclusión de los mítines correspondientes. Solía tratarse de composiciones breves, sencillas, rítmicas y por completo convencionales, sin otra finalidad ni interés más que los que la hicieron nacer. Generalmente son más triunfales, breves y alegres que la canción protesta.

⁹⁷⁴ Novola, 1976. Procedencia de la imagen: http://grecomus.blogspot.com/2008_03_01_archive.html. consulta el 13 de junio de 2008.

⁹⁷⁵ En realidad “Habla, pueblo, habla” es original del grupo Vino Tinto, que pidió con esta canción el voto en el referéndum de 1976. A la enorme popularidad de “Libertad sin ira” se debe el que se atribuyan erróneamente ambas canciones al grupo Jarcha. La letra de la primera no necesita aclaraciones, siendo su concepción y estructura elementales, acaso más en la línea de simple eslogan que la segunda: “Habla, pueblo, habla / tuyo es el mañana / habla y no permitas / que roben tu palabra / Habla, pueblo, habla / habla, sin temor / no dejes que nadie apague tu voz / Habla, pueblo, habla / este es el momento / no escuches a quien diga / que guardes silencio / Habla, pueblo, habla / habla, pueblo sí / No dejes que nadie / decida por ti”.

En definitiva, en estos años de inicio del juego democrático, la lucha por el poder se tradujo bien pronto en la batalla por conquistar al electorado. La fiesta del partido, el mitin, la canción electoral y los diversos lemas y detalles rituales asociados irrumpieron súbitamente en la vida pública configurando un nuevo universo semiótico. En la Galicia rural del siglo XX devino un paisaje social desconocido, con la romería como posible arquetipo de referencia y con el trasfondo de la fragmentación de los usos y costumbres tradicionales:

«La misa dominical era un momento central de sociabilidad campesina, en tanto que permitía romper con la rutina laboral cotidiana, departir, demoradamente, con amigos y vecinos a la salida, en el atrio, donde siempre se trataron asuntos que afectaban a la comunidad. El mitin dominical es la alternativa agraria, muchas veces en atrios de iglesias, pero también en las plazas de las villas, la liturgia tiene sus oficiantes laicos (no siempre), sus discursos son las homilias, el camino de ida y el de vuelta permiten entablar múltiples conversaciones que ahondan en los lazos solidarios. Pero el mitin es extraordinario y la misa Ordinaria. Quizás el mejor paralelo sea la fiesta patronal con música de banda, con procesión, con bombas de palenque, con pendones de cofradías. El mitin viene precedido de su procesión laica con las distintas sociedades concurrentes acudiendo por separado, con sus banderas al frente, sin faltar la música ni los fuegos. Excelente modo de apoyarse en lo conocido para abrir el surco del futuro. Ya en 1910, Prudencio Canitrot definía el mitin como una nueva romería»⁹⁷⁶.

2.4.5 Pérdida de referente y ocaso

El cantautor vivió envuelto en una nube de heroico idealismo a lo largo de una etapa histórica caracterizada por la tensión social, por lo que su figura se convierte en un referente moral y a la par actúa como detonante del activismo. Pero una vez muerto

⁹⁷⁶ DOMÍNGUEZ CASTRO, Luis: “Agrarismo y sociedad campesina en Galicia”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia ...*, p. 480.

Franco sonó la hora de bajar a la arena de la lucha política y las negociaciones materiales y en ese momento afloraron de golpe tanto las carencias estéticas de una música que sin el calor de la lucha y la solidaridad perdía muchos enteros como la falta de un programa político bien definido y operativo -además de la capacidad, formación y paciencia necesarias para gestionarlo- aún presuponiendo que de este género doctrinal se pudiera inferir un proyecto único y coherente de actuación política, bien local bien estatal, si exceptuamos la sistemática proposición de una revolución socialista. Por este motivo el ocaso de la canción protesta en España fue muy rápido y afectó coetáneamente a la mayor parte de los grupos y cantantes implicados. En Galicia veremos cómo Voces Ceibes desaparece formalmente en 1974, cuando a efectos reales su época ya había pasado. Ez Dok Amairu se disuelve en 1972, es decir, también antes de la muerte de Franco, mientras que Els Setze Jutges y la *nova cançó* carecen igualmente de vigor en los años 70, según Pujadó. De modo que el “apagón” del fognazo subversivo musical tiene lugar en vida de Franco, detalle éste muy significativo:

«Quan comença la dècada dels setanta, parlar de 'Nova' Cançó ja és un anacronisme. L'adjèctiu ha quedat buit de sentit amb la pèrdua de la consciència de moviment unitari, alhora que es marquen cada cop més clarament les diverses preses de posició lingüística i estètica. Tot i això, de vegades el terme continua utilitzant-se per inèrcia, però a mesura que avança la dècada tindrà un regust cada cop més ranci i fins i tot pejoratiu»⁹⁷⁷.

Con esa misma intención sostenía Lluís Llach en 1980 que en el año 1969 ya no había *nova cançó*, sino únicamente una serie de cantantes⁹⁷⁸. Por lo demás este escenario de muerte de la canción contestataria no es privativo de Galicia o de Cataluña, puesto que en otras comunidades de España sucedió aproximadamente lo mismo, así como en Portugal; decían los cantautores lusos José Afonso y Vitorino que:

«Agora mesmo [en 1976, sólo dos años después de la revolución de los claveles] as nosas cancións -Grándola, por exemplo- case non son

⁹⁷⁷ PUJADÓ GARCÍA, Miquel: *Diccionari de la cançó ...*, p. 49.

⁹⁷⁸ Citado por LVG, 14 de febrero de 1980, p. 35.

transmitidas pola radio e pola televisión»⁹⁷⁹.

La opinión de estos dos conocidos cantantes es un testimonio claro de que también en otros contextos la música de lucha tuvo un rápido ocaso una vez pasada la euforia del momento. La reflexión consecuente parece obligada: la música de contenido político emerge y se mantiene tan sólo cuando las circunstancias históricas así lo exigen, pero en períodos de estabilidad la mayoría de la población busca preferentemente géneros de perfil sensorial o/y lúdico. En España, efectivamente, con la instauración de la democracia se disipó mucha energía constructiva:

«[En 1977] Todo un impresionante maremágnum de recitales, festivales, fiestas organizadas por partidos, y mítines acompañados de música, que llegó a la especie de orgía final durante las elecciones generales del 15 de junio, fecha que se puede señalar como el inicio de lo que va a tener que ser la nueva concepción de la canción popular»⁹⁸⁰.

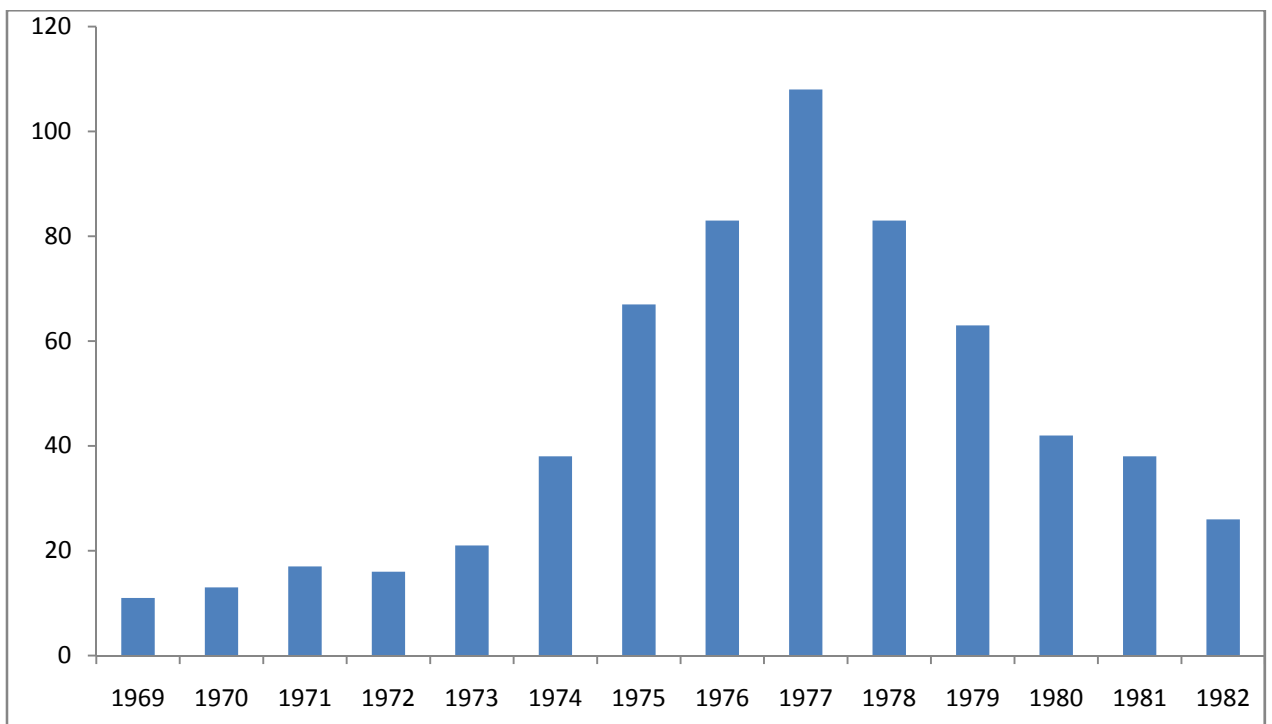
Reiteramos aquí la hipótesis de que una vez cumplida su tarea la canción protesta se extingue rápidamente pues su fin no era exactamente derrocar al dictador, sino promover y dar cauce expresivo a tendencias idealistas y ambiguas que más tarde se reificarían en acciones políticas. Así contemplada, arriesgamos la hipótesis de que la canción protesta habría desempeñado un papel similar al que ejercían los rituales propiciatorios de la caza o la guerra en las tribus preneolíticas: de preparación y favorecimiento del éxito en la acción venidera a través de la magia, la música, la danza o la pintura, pero ciertamente no de su consecución material, que llegaría siempre con posterioridad. Algunas estadísticas confirman la realidad del proceso de extinción que estamos contemplando. En la Tabla y gráfico II-5, de discos de la “nueva canción” grabados entre 1969 y 1982, la curva es muy clara; se pasó de la nada a la euforia y de ésta al olvido en poco más de un decenio:

⁹⁷⁹ En: *Teima*, n. 1. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 16 al 23 de diciembre de 1976, p. 21.

⁹⁸⁰ CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 50.

TABLA Y GRÁFICO II-5. DISCOS DE LA “NUEVA CANCIÓN” GRABADOS EN ESPAÑA ENTRE 1969 Y 1982. CIFRAS ABSOLUTAS ⁹⁸¹

Año	Nº de discos
1969	11
1970	13
1971	17
1972	16
1973	21
1974	38
1975	67
1976	83
1977	108
1978	83
1979	63
1980	42
1981	38
1982	26
TOTAL	626



⁹⁸¹ Elaboración propia. Fuente: GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos...*, p. 223.

Profundizando en la etiología del fin de la canción protesta, interesan algunas voces de especialistas. Por ejemplo Pardo cifra en el advenimiento de las libertades su principal causa, por encima de la desaparición de la muerte biológica del oponente en el poder:

«Con el advenimiento de la libertad de expresión, la supresión de la censura y las facilidades para expresarse, los cantantes de este tipo, llamémosles como les llamemos, tienen unos primeros meses de auge y un tremendo desfallecimiento luego, que retira a muchos de ellos de la circulación»⁹⁸².

Vázquez Montalbán sintetizaba en esta reflexión el origen, ascenso y caída de la generación de los cantautores:

«Ocurre que en un primer momento el franquismo, un fascismo adaptado a las necesidades particulares de este país, trata de crear una cultura nacional muy superestructural y pone en marcha una serie de mecanismos culturales para inocular en las masas una gran conciencia de nacionalismo, de nacionalidad. De ahí el fomento de toda la canción nacionalista, racial, el pseudofolklore, el pseudoandalucismo, etc. Esto se va debilitando en la medida en que el propio franquismo se debilita, y trata de homologarse a un sistema conservador autoritario como se caracteriza en los últimos períodos. Hay un momento de erupción de la música anglosajona, de las modas extranjeras que van arrinconando este proyecto de crear una cultura musical de masas diferentes a tenor con la situación. Por parte de la izquierda hay un intento de ir estableciendo notas de identidad a partir de unas canciones de carácter testimonial, resistencial y elípticas porque no se podían expresar con un lenguaje directo. Se va creando una canción de protesta hermética que cada vez va conectando más con amplios sectores de la población. Que nazca en Cataluña no es un azar por plantearse la reivindicación lingüística y unos temas que incitan al distanciamiento, a relativizar la realidad, lo que significa un elemento de protesta. Esto se va generalizando, y aparece una canción de protesta ligada a estos objetivos. Y, claro está, van subiendo sus cotas de expresión, sus cotas de receptividad en la medida en que va debilitándose al antagonista, alcanzando unas mayores audiencias y una

⁹⁸² PARDO, José Ramón: *Historia del pop español* ..., p. 247.

mayor proyección social. Y llega su hora de la verdad en el momento de la caída del franquismo. Estamos ahora en una etapa de resituación y readaptación. El seguir en la línea de esta canción testimonial sólo conduce al fracaso, a que los receptores se desentiendan de este proyecto. Casi todas las figuras que han dado nombre y apellidos a esta canción están en un período de resituación. Preguntándose ¿qué cantamos? y, sobre todo, ¿contra qué cantamos? Y como siempre, como hay temas contra los que cantar, saldrán de este bache; lo importante es encontrar una relación a nivel formal, de la manera que se encontró entonces una relación forma-fondo, ligada a la protesta y al testimonio y pasamos al momento en que es necesario encontrar una identidad similar con respecto a los nuevos tiempos en que nos encontramos»⁹⁸³.

La decadencia de esta música fue letalmente rápida, arrastrando a sus artífices al dilema de tener que optar entre prolongar desesperadamente su labor –ante auditorios semivacíos-, readaptarse musicalmente incorporándose a estilos más en boga –con la consiguiente plausible pérdida de credibilidad personal- o abandonar la música y –en algunos casos- intentar medrar merced a las nuevas administraciones públicas y a la necesidad de rostros carismáticos que tenían las organizaciones políticas. Fue entonces cuando afloraron las acusaciones contra ciertos cantantes de estar hipotecados por la deuda contraída con un partido concreto, al que deberían más de lo que estaban dispuestos a reconocer. En unas declaraciones realizadas en 1976, Raimon refrendaba este tipo de oferta, señalando cómo se intentaba incorporar al famoso a la lista electoral, ya en plena democracia. Estamos, pues, ante un momento de inflexión importante en la evolución social de los cantautores, ahora tentados por el aparato promocional del poder:

«Me ofrecieron incluirme en las listas del Congreso o del Senado, lo que yo quisiera, pero les dije a todos que no, porque lo que a mí me gusta es cantar y lo que quiero expresar lo expreso en el canto ... No me entendieron, y a partir de una cierta izquierda, desde aquel momento intentaron desprestigiar me tanto como pudieron. Afortunadamente, no lo consiguieron, pero fue duro. Yo no me quiero engañar, me parece fundamental que el artista no se engañe, que conozca su espacio y sepa cuáles son sus

⁹⁸³ Citado por CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 45-46.

posibilidades, que huya de los ecos de la adulación. Hace falta honestidad, sinceridad»⁹⁸⁴.

Un año después el cantante gallego Jei Noguero relataba una propuesta muy parecida:

«Alí, en Santiago, veume un fulano e díxome: “teste que facer dun partido e fórraste”. Eu, en broma, díxenlle que ninguén mo propuxera e, entón, el sacóu o carnet do seu partido e dixo: “Propóñocho eu”»⁹⁸⁵.

Es indudable que con el ocaso de la canción protesta española comenzaron ciertas negociaciones mucho más prosaicas que el espíritu de heroísmo y tragedia que la había caracterizado inicialmente, aunque tampoco necesariamente en los términos anteriores:

«El 1 de marzo de 1976 se reunieron en asamblea diez cantautores: Luis Pastor, Aute, Pablo Guerrero, Rosa León, Teddy Bautista, Miguel Ríos, Massiel, Luis Mendo, el “Zorro” y Cantalapiedra; y decidieron como cuestiones más urgentes a plantear las siguientes exigencias:

- Supresión del impuesto de lujo sobre los instrumentos y equipos electrónicos.
- Elaboración de unas bases de cara a un convenio que regule las relaciones con las casas de discos. Control artístico absoluto del disco.
- Libertad de expresión.
- Regulación de la contratación de extranjeros para que no se lesionen los intereses de los músicos nacionales.
- Unificación de carnets de todos los profesionales.
- Derecho de reunión en los locales del Sindicato.
- Revisión de la actual normativa en lo que a Seguridad Social se refiere

Otros músicos elaboran reivindicaciones parecidas en Cataluña y Aragón. Por ejemplo, el Manifiesto del Sindicato Musical de Cataluña, divulgado en mayo de 1977 con motivo de la primera semana de música viva»⁹⁸⁶.

⁹⁸⁴ Entrevista de Nativel Preciado a Raimon el 31 de enero de 1976; citado por BATISTA, Antoni: *Raimon: la construcción de un canto*. Barcelona, RBA, 2005, p. 126. En 1997 Raimon participaría en un recital en Madrid, en la plaza de toros de Las Ventas, para protestar por el asesinato de Miguel Angel Blanco a manos de ETA. Sería muy criticado por ello desde ciertos sectores, pero para muchos españoles rubricó con el gesto una larga trayectoria de inapelable coherencia y honestidad.

⁹⁸⁵ *Teima*, n. 26. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións 9 al 16 de junio de 1977, p. 48.

A mediados de los años 70 aún perviven muchos cantautores que siguen proclamando la revolución social y la consecución del Estado autonómico, pero sin la capacidad de movilización de masas que una vez pudieron tener. Tras el recital de la Universidad Autónoma de Madrid en 1976 y algunos otros eventos memorables, con el cambio de década el movimiento sucumbe, definitivamente superado en el ánimo popular por el pop, el rock y otras fórmulas musicales mayoritariamente alejadas de la canción protesta y escoradas hacia una sonoridad material más estimulante.

⁹⁸⁶ CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 42.

2.5 Galicia como misión: nacionalismo y música en Galicia

Es el momento de abordar una de las dos grandes ramas musicales a que se acoge el nacionalismo gallego en torno al paso a la democracia. Dada la importancia de cada una de ellas, dejamos la segunda -el renacer folk- para el siguiente capítulo. Comparativamente, la canción protesta fue seguramente la más franca y frontal afirmación de la identidad gallega en estos años decisivos, puesto que la *música celta* se encaminó hacia fórmulas asertivas más complejas y que implicaban otros marcos geográficos y referenciales de realización. En esta atención primordialista se reconoce la importancia de tener un enemigo perfectamente delimitado y unos objetivos igualmente bien definidos, lo que sólo sucedió en vida de Franco. Más tarde, efectivamente, la presión nacionalista decrece en urgencia aunque en absoluto desaparece, e incluso arrecia en el contexto de la oficialidad galleguista que derivó de la tenencia de un gobierno autónomo. De modo que vamos a analizar la denominada *era de la canción protesta* o canción política como uno de los principales pilares expresivos del nacionalismo gallego.

El movimiento de la canción protesta se inscribe en la etapa que de algún modo encabeza el desigual conjunto Voces Ceibes, cuyo cénit se sitúa entre 1967 y 1975. Al abordar con detenimiento esta fase también nos detendremos en la llamativa parquedad de su producción musical, puesto que se limita a un puñado de grabaciones y letras de lucha, a una cifra cuantiosa de actuaciones en directo -pero ante públicos reducidos y sin apenas rebasar el marco geográfico de Galicia-, a una escasa repercusión mediática -bien que condicionada por la reacción españolista que pronto se puso en marcha- y, especialmente, a un espacio temporal breve y prematuro en relación con los objetivos que intenta alcanzar, dado que la *canción gallega* -como se la iba a denominar-⁹⁸⁷ desaparece antes de la muerte del dictador, sin que en apariencia hubiera logrado culminar con éxito la misión emprendida, como se ha señalado más arriba.

⁹⁸⁷ En algunos medios *nova canción galega*.

La figura del cantor de temas sociales y con una amplia carga reivindicativa y simbólica aflora tanto por iniciativas individuales como por la existencia de una determinada demanda social. Esto es aplicable a la gestación de casi cualquier obra musical, pero en este caso sobresale especialmente el poderoso incentivo de la expectativa popular que provenía del sector más progresista de Galicia, de tal modo que el origen y supervivencia en el espectro musical del país de estos cantantes es directamente proporcional a la demanda. Voces Ceibes respondió a las esperanzas de una sociedad inmersa en una compleja red de influencias y transformaciones cualitativas, la suya fue una situación de emergencia social, una exigencia de la galleguidad para obtener una representación activa en un medio tan popular como siempre es el de la música. Cuesta creer que en otras circunstancias históricas sus componentes se hubieran dedicado en cuerpo y alma durante varios años a un estilo musical tan parco, en plena era de las novedades técnicas. También resulta difícil comprender su relativo éxito popular (en realidad modesto y hasta marginal en términos absolutos, pero de alto poder simbólico) si no es en clave del empuje nacionalista que subyace a su trayectoria. Técnicamente su preparación y posibilidades creativas e interpretativas eran asimismo reducidas, como evidencian las grabaciones que han dejado. El valor de su legado es fundamentalmente testimonial: los cantautores gallegos fueron una suerte de trovadores de la patria, la esperanza y la libertad, peones de la batalla ideológica del momento y no tanto creadores e intérpretes profesionales en el pleno sentido. Un Bal y Gay ya mayor resumía su opinión en 1969 sobre la *nova canción galega*; hay varios puntos de interés en el texto, que ciertamente no trasluce simpatía alguna por el movimiento a pesar de las líneas iniciales:

«Conozco muy mal este movimiento de la “nova canción galega”. Pero, por lo que oí, creo que puede tener un gran porvenir, a condición de que poetas y músicos busquen la autenticidad y la calidad, de espaldas a lo que se denomina la canción moderna. Los autores de las letras pueden sentirse tentados por una fácil demagogia que, para quienes aman la verdad en todos los órdenes de la vida, invalidará ese movimiento, por mucho éxito que logre ante el público ingenuo. Y los autores de las melodías también habrán de desconfiar del diablo que es lo pegadizo, que casi siempre es lo ramplón.

(...) el folklore musical, a estas alturas, está dejando de ser lo que era hace cien, cincuenta años; se está convirtiendo en materia de historia, de arqueología, a consecuencia de lo que dije antes. Mientras que el grupo de

Rey de Viana logra merecidamente el aplauso de las ciudades, en el campo penetra la música ligera sin patria. Eso es toda una revolución, una verdadera subversión, en el sentido etimológico del vocablo»⁹⁸⁸.

2.5.1 La canción protesta como género local

¿Cuáles son las características específicas de la canción protesta en Galicia? A continuación desarrollamos aquéllas que sobresalen en el marco de la emergencia del nuevo nacionalismo (musical) gallego en los años 60, siendo la mayoría sincréticas respecto de la canción protesta del resto del Estado en la misma época.

La mancomunidad como condición determinante: un rasgo prominente de la canción protesta es el paso generalizado en el intérprete de lo individual a la pluralidad, el cambio del tiempo verbal en primera persona del singular –típico de la temática amorosa y de muchas otras narrativas musicales que encuentran en el género de la canción un medio muy apropiado para la expresión de experiencias y sentimientos personales- por la primera persona del plural: se sustituye el *yo* por el *nosotros*, abogando por -cuando no exigiendo perentoriamente- la acción solidaria, la unión frente al *otro (ellos)*, el enemigo común a batir. El discurso de muchas canciones sociales se circunscribe plenamente dentro de la intencionalidad de crear lazos compromisorios o de acentuarlos con dramatismo. Expresiones como “compañeros”, “camaradas”, “nosotros”, “juntos”, y otras similares, abundan en numerosas letras de estos años, dotando a la narrativa de un acentuado aura de fraternidad ideológica por la libertad y la justicia social. Tal vez por este motivo la canción protesta por antonomasia del entorno descrito sea la universal “We shall overcome”⁹⁸⁹, “juntos venceremos”, que resume a la perfección la semántica movilizadora y a la vez pacifista y beligerante (a fin de cuentas se trata de una lucha, pese a que se autodefina dentro de las filas del pacifismo) de las

⁹⁸⁸ Citado por CONDE MURUAIS, Perfecto: “Jesús Bal y Gay”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 4. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 7 de abril de 1969, p. 18.

⁹⁸⁹ El himno solidario por excelencia. Como dato adicional señalamos que Bruce Springsteen tituló *We Shall Overcome: The Seeger Sessions* a su disco del año 2006 en homenaje a Pete Seeger, el célebre compatriota suyo comprometido con la batalla por la libertad a través de la música. El álbum concluye precisamente con la canción “We shall overcome”. Allá donde se cante esta pieza, la pluralidad se extiende casi siempre a la propia interpretación, pues el público coreará cuando menos los versos más conocidos.

ideologías que hallan su mejor cauce de expresión en este tipo de movimientos musicales. La interpretación más conocida de esta pieza es la de Joan Baez, pero existen infinitas, siendo también célebre la del asimismo pacifista Pete Seeger. “Venceremos nós” fue la versión gallega, muy extendida en las revueltas estudiantiles santiaguesas⁹⁹⁰. Otro lema infinitamente coreado en esta órbita es: “O pobo unido xamais será vencido” -también proclamando la unidad en lo plural-, e igualmente, del poeta Ramón Cabanillas, en el poema titulado “En Pé!”⁹⁹¹, el último verso canta que “A nosa terra é nosa!”⁹⁹². Sobre este particular una observación muy aprovechable aparece en un trabajo inédito de Charles Keil en 1962 (“Sociomusicology”), donde el célebre investigador dividía la música en aquella que tiene una *función solidaria* y la que tiene una *función catártica o de descarga*⁹⁹³. Esta dicotomía es útil para resaltar la particular personalidad de la canción protesta o canción política, claramente adscrita al primer caso. En efecto, la finalidad mancomunizante es una de las principales características del género, porque adonde éste se dirige es a crear grupos sociales lo bastante consistentes como para poder atentar con posibilidades contra el orden establecido. De ahí que la individualidad tenga en sus temáticas un sesgo de *ejemplaridad* para *el grupo*, nunca como un valor en sí misma. En contrapartida, se suprimirán los valores que Keil denomina “catárticos”, en referencia a la sensorialidad y el placer estético.

Periplo breve y restringido: su fase álgida en la historia española reciente abarca desde mediados de los años 60 hasta que la protesta fue “legalizada” en el paso a la democracia, si bien pervive en sectores aún disconformes con el funcionamiento del

⁹⁹⁰ Como describe ARAG, p. 75. Un detalle a tener en cuenta es que la versión gallega de este himno - “Venceremos nós”- gozó de un breve auge en la era de la canción política, pero se eclipsó bastante del uso en Galicia desde 1978 aproximadamente, tal vez por las protestas publicadas en La Voz Joven y otros medios acusando a la pieza de ser una importación ajena por completo a la tradición gallega. Será el himno de Veiga y Pondal el que remate desde entonces prácticamente todo ritual colectivo de signo galleguista. En cuanto a la universal “We shall overcome”, se trata de un viejo himno evangélico alemán que, al parecer, proviene a su vez de una canción siciliana de pesca cantada en primera persona (lo que deja en cierto entredicho el espíritu de mancomunidad que posee para ya varias generaciones de occidente).

⁹⁹¹ CABANILLAS, Ramón: “En Pé!”. En: *Da terra asoballada* [De la tierra avasallada]. Villagarcía de Arosa, Imp. de Galicia Nueva, 1917.

⁹⁹² Acerca del uso ya secular de “nós” y derivados en Galicia se puede consultar la Nota 357 de FIC, p. 148.

⁹⁹³ Citado por MERRIAM, Alan P.: “Usos y funciones”. En: CRUCES, Francisco (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001 [texto original de 1964], p. 287.

presente modelo social -autonomía gallega para nuestros intereses⁹⁹⁴. En Galicia apenas rebasa el marco referencial de la región, su obra y significado son prácticamente desconocidos en el resto de España. En consecuencia cabe hablar de un proyecto endogámico que habría fracasado en la persuasión, dado que la difusión de esta música permaneció dentro de unos límites muy reducidos. Los artistas de mayor éxito realizaron giras intermitentes por distintas ciudades españolas y portuguesas, además de recorrer ocasionalmente latinoamérica y algunos enclaves de emigrantes gallegos en Europa. No obstante prevaleció un grave *cleavage* respecto del grueso de la población gallega, que nunca fue seguidora de esta música ni de sus presupuestos teóricos, especialmente de aquellos que practicaban una línea crítica dura. En otras áreas peninsulares la situación fue la misma.

Finalidad propedéutica, no materializadora: la canción protesta, como ya hemos comentado, no aspira realmente a la revolución social que predica, para la que generalmente carece de suficientes recursos y respaldo social. Su función es de generar un clima crítico que posibilite un cambio en el futuro. De ahí la brevedad de su cometido y que desaparezca antes de ver ejecutado su proyecto.

Absoluta paridad entre galleguismo y marxismo: esta entente, que comentábamos más arriba, fue un rasgo distintivo del progresismo en esta etapa. En efecto, la izquierda y el nacionalismo gallego se fundieron en un gran abrazo político en los años que rodean a la transición. Para algunos analistas el resultado pudo incurrir en un cierto fundamentalismo ideológico al convertir la batalla de las identidades en un estigma vivencial tan absorbente como dogmático. Sin embargo existe una importante diferencia entre ambos ismos, siendo la meta del fundamentalismo la implantación de su credo en todo el mundo, mientras que el discurso nacionalista es básicamente particularista. En los reportajes *Galicia na Transición* editados por *Faro de Vigo* Benedicto, declaraba que su intención era “plenamente política” y “rotundamente antifranquista” en todos los recitales, de modo que no caben malas interpretaciones al respecto⁹⁹⁵. Por lo demás el

⁹⁹⁴ La canción social gallega de ninguna forma se ha extinguido, la huella de su presencia desde los años 60 es palpable, renaciendo una y otra vez. Por ejemplo, la canción “¡Que non volvan!” del grupo Os Cempés en su disco *Moe a moa* (2004) denuncia la explotación de los mariscadores gallegos, y existen múltiples ejemplos de este orden desde el punto de arranque en la generación que estudiamos.

⁹⁹⁵ *Galicia na Transición* [documental televisivo por entregas]. Vigo, Faro de Vigo, 2006 [producción de RTVE en 2001].

progresismo adoptado por este género implicaba algunas aportaciones casi obligadas entonces, como las del respaldo al ecologismo, al pacifismo y antibelicismo y a las reivindicaciones feministas, entre otras.

Galicia como misión: lo que estos cantantes y sus correligionarios asumieron fue la tarea de “galleguizar Galicia”, o traducir el país que se interpreta como propio y privativo en términos de “causa” aglutinante y solidaria, a través de la propagación de un dogma común. El proceso implicaba una fuerte dosis de reivindicación etnogenealógica que dotara de consistencia y legitimidad al discurso, si bien no falta quien reduce el movimiento a un primordial “didactismo panfletario”⁹⁹⁶; finalmente devino un proceso de enculturación intensificado frente a una recepción que se mostró mayoritariamente refractaria.

Una pregunta consecuente es que de dónde provino el aliento nacionalista de la canción protesta gallega, máxime sabiendo que sus intérpretes no eran músicos profesionales y que probablemente varios de ellos no se habrían dedicado a ello de no mediar la coyuntura política. Friedman hablaba de las “lealtades primordiales” en el sentido de intensificación de un discurso territorial-nacional⁹⁹⁷, mientras que Biddle y Knigts aluden a la fuerza de la nación como “tropo simbólico” hoy en día⁹⁹⁸, y eso es exactamente lo que encontramos en esta corriente expresiva: en última instancia una ideocracia musical sometida al discurso nacionalista. En efecto, el primer rasgo que llama la atención de la música de contenidos sociales que se ejecutó en Galicia antes de y durante la transición es la omnipresencia del pensamiento identitario, que permanece como protagonista absoluto del discurso musical. Aún en los casos en que una canción desarrollara una denuncia estrictamente laboral o ecológica, por ejemplo, el telón de fondo –rara vez no aludido al menos- es inexorablemente la afirmación basal de la alteridad –oprimida y cercenada- de Galicia y los gallegos. Esta particular lectura del

⁹⁹⁶ En palabras del escritor lucense Claudio Rodríguez Fer aludiendo a la canción política de moda a mediados de los 70. Citado por NOGUEIRA, María Xesús: “Os cantares galegos de Amancio Prada”. En: *Unión Libre. Cadernos de Vida e Culturas*, n. 5 [monográfico: Cantares]. Sada (La Coruña), Ediciós do Castro, 2000, p. 370.

⁹⁹⁷ FRIEDMAN, Jonathan: *Cultural Identity and Global Process*. Londres, Sage, 1994, p. 86.

⁹⁹⁸ BIDDLE, Ian; KNIGHTS, Vanessa: “Repensar la nación: entre lo local y lo global en el siglo veintiuno”. En: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junio de 2004 [[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/Vanessalan.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/Vanessalan.pdf). Consulta el 4 de noviembre de 2007] [s. p.].

presente y el pasado del país afectaría directamente a toda la concepción de la música popular gallega desde tal óptica; el semanario *A Nosa Terra* resumía la trayectoria de estos géneros entre los años 60 y 80 desde una perspectiva plenamente imbuida de connotaciones etnicitarias. A subrayar la tensión agonal que se refleja respecto del nacimiento del movimiento punk y los fanzines, que son retratados como activos destructores del *ethos* galaico:

«O impacto dos cantautores franceses e americanos e a necesidade de uso da canción como unha arma máis contra a ditadura franquista leva á aparición das Voces Ceibes e ao inicio con elas dun novo camiño para a música popular no que o idioma é xa un instrumento irrenunciábel. Vívese mesmo un fenómeno especulativo das compañías discográficas en torno á música en galego a comezos dos anos setenta que, se ben tivo un impacto comercial significativo -hoxe impensábel- a nivel estatal aproveitando a figura de Andrés do Barro, non contribuiu a xerar unha estrutura comercial propia no país, naquel intre desprovisto de editoras e estudos de grabación.

Os anos inmediatos ao fin da ditadura convertéronse nos máis amábeis e receptivos para uns cantantes e grupos que non dubidaron en pór a sua música ao servizo das loitas populares daqueles tempos e nos que os concertos e recitais convertíanse en concentracións masivas. O grupo Fuxan os Ventos sería exemplo paradigmático ao dotarse dun repertorio apegado á tradición e achegar con el á nova música popular un público até aquel momento de costas a ela.

Na década dos oitenta prodúcese un agudo deterioro da receptividade da nosa música ao que non foi alleo a abafante influencia dos medios de comunicación estatais e as mensaxes subliminais de desprestixio lanzadas contra a creación musical en galego desde os fanzines galaicos da “movida”»⁹⁹⁹.

Galleguismo adoptado: hay que constatar que en el caso de Voces Ceibes –el grupo más emblemático de este estilo musical en Galicia- sus miembros provenían de las

⁹⁹⁹ “Cancións para Todos Nós” [Editorial]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 22 [monográfico: Cancións para Todos Nós] ..., p. 2.

clases medias-altas gallegas y por tanto eran ajenos en primera persona al problema de la emigración ¹⁰⁰⁰. El mundo rural no lo conocían apenas, ni mucho –sorprendentemente- el mismo idioma gallego, epicentro de la identidad predicada pero que no fue lengua natal para casi ninguno de ellos. De modo que estamos ante un caso palpable de apropiación ideológica del discurso literario *enxebrista* en base a un proyecto de construcción teórica y aumento de visibilidad dentro de la lógica de la narrativa nacionalista. Un fragmento de Araguas resulta bastante revelador a este respecto: hablando de su periplo concertístico por el interior de Galicia, dice: «De Lugo a Lalín viaxamos por aquelas estradas tristes e cheas de baches, (...) descubriendo a Galicia interior, dura e deixada á súa sorte» ¹⁰⁰¹. En una interpretación literal “descubriendo” significaría conociendo por primera vez; si este sucinto detalle es fiel reflejo de la realidad, el grupo Voces Ceibes cantaba “de oído” a la Galicia interior, la grande y olvidada, la que inspiraba la mayor parte de su canto y del canto de tantos poetas galleguistas. Esta aparente paradoja no es infrecuente, Galicia es un país de bastante extensión geográfica del que muchos de sus habitantes no conocen bien la mayoría de sus comarcas. Ello no debe restar un ápice de la convicción y sinceridad de quienes han prestado su voz a la defensa de la Galicia más humilde, pero también deja entrever cómo el componente ideológico y el afán didáctico se impusieron en esta canción sobre la consideración imparcial y fundamentada de los hechos que se exaltaban o denunciaban. Benedicto también reconocía la improvisada galleguidad de los miembros de Voces Ceibes en algo tan fundamental como el idioma; en relación al célebre recital de la facultad de medicina (el 26 de abril de 1968):

«Cómpre dicir que ningún dos que alí cantamos, como a inmensa maioría dos que alí escoitaban, tiñamos no noso carnet de galegofalantes máis de uns días ou unhas horas. Algún fixo auténticos esforzos para endereitar unha frase medianamente aceptable» ¹⁰⁰².

¹⁰⁰⁰ Salvo Xerardo Moscoso, y su nacimiento en México fue circunstancial. En cuestión de viajes eran frecuentes tanto el obligatorio servicio militar como la ocasional estancia en Madrid para realizar determinadas carreras universitarias, ambos casos lejos de la grave problemática inherente a la emigración forzosa.

¹⁰⁰¹ ARAG, p. 117.

¹⁰⁰² GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Crónica da canción galega 1965-1975”. En: *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música ...*, vol. I, p. 262.

Otro fundador de Voces Ceibes, González del Valle, transmitió su impresión en aquellos precisos momentos fundacionales del colectivo a la revista *Mundo Joven*; su alegato posee el mayor interés por la sinceridad con que expone varias carencias cardinales de sus integrantes. Empieza refiriéndose al idioma gallego:

«... lo hablo bien desde hace sólo tres años, aunque siempre me ha gustado practicarlo. Aquí, el problema de la lengua es distinto que en Cataluña: sólo se habla gallego en los pueblos se le considera signo de paletaría y ninguna familia de nivel medio lo practica en casa. La revalorización de la lengua ha surgido en la Universidad»¹⁰⁰³.

A continuación González reconocía que resultaba difícil “llegar al pueblo”, «... ya que todos nosotros provenimos de familias burguesas»¹⁰⁰⁴. Y a la pregunta de si tenía algo que ver la “nueva canción gallega” con el folklore de la región: «Nada. Nada, apenas. Un poema de Ferreiro que yo canto, “María Soriño” [María Soliña], es lo que más puede parecerse»¹⁰⁰⁵. Por último reconocía que «Cantar en gallego es, sobre todo, una obligación moral»¹⁰⁰⁶. Hay que resaltar, pues, la en apariencia total desvinculación de Voces Ceibes –Bibiano en el siguiente testimonio- con el universo semiótico más comúnmente identificado como testigo de la Galicia “auténtica” y milenaria a la que cantaron los grandes poetas:

«Mi tesis es que Galicia no solamente es las aldeas, que es la tesis de los ultranacionalistas. Yo soy hijo de un barrio toda mi puta vida, mis juegos fueron de barriada, mis amigos son los del barrio, mi fenómeno social de maduración se sucede en el barrio. Yo no puedo tocarle al mundo rural más que las palmas para que no se muera, pero no es mi mundo»¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰³ BUSTAMANTE, Juby: “La canción gallega en marcha”. En: *Mundo Joven*, n. 7. Madrid, Hauser y Menet, noviembre de 1968, p. 21. En esta entrevista se confunde el apellido del cantante, que aparece como Álvarez cuando es González. Respecto de la ignorancia del idioma gallego, Xerardo Moscoso se desmarcaba de lo que parece constituía la norma generalizada en el grupo; nacido en México en 1945 (de ascendencia gallega): «De 1947 a 1951 viví en Negreira, villa de la provincia de A Coruña. Mi lengua materna fue el gallego y también mi primer contacto con la escuela y la realidad» (de la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008).

¹⁰⁰⁴ BUSTAMANTE, Juby: “La canción gallega en marcha” ..., p. 22.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*.

En resumen, y dando por representativas las opiniones de estos cantantes en distintos testimonios, Voces Ceibes se erigió en portavoz discursivo de un pueblo con el que no tenía contacto directo en su amplia dimensión rural-campesina, lo que no fue obstáculo para que en su música el tópico recurrente apareciera una y otra vez. Las temáticas literarias del grupo reflejan la heterogénea mezcla de una dedicación política preferente, que excluía en aquel instante el discurso tradicionalista, con, pese a todo, el reclamo del pueblo y su cultura ancestral como parte integrante e imprescindible de la construcción global teórica de Galicia a través de esta música.

Construcción de un universo alegórico propio: con esta finalidad el nacionalismo (musical) recurre al entramado de mitos y creencias gallegos que integra el *cosmos intelectual* del país. De ahí que la aldea, el obrero, la opresión o el “vergel” gallego (paisaje) adquieran un relieve corpóreo y vivencial como categorías catécticas en los repertorios correlativos. En consecuencia en estos años los “campesinos” pasaron a ser “gallegos”, cambiando de este modo su estatus sociológico. Como se puede observar la música política se regía por una marcada tendencia a la transformación simbólica de realidades cuya materialidad objetiva lo cierto es que no se había visto esencialmente afectada por la instauración de un nuevo régimen. Respecto de este simbolismo temático, en conjunto el discurso de la canción protesta gallega de la etapa final del franquismo se articula en torno a una serie de *leitmotiv* recurrentes, bien conocidos por los estudiosos de la figura del cantautor español ¹⁰⁰⁸ y que en Galicia sólo adquiere un relieve particular en determinados casos, destacando los que atañen a la semiología identitaria. Así se instituye el modelo literario-musical de la aldea, el emigrante, la *morriña*, la verde Galicia, el idioma y otros análogos, a añadir a los comunes en toda España de la libertad, las cadenas de la opresión, las víctimas de la dictadura, la unión del pueblo y un largo etcétera.

Logocentrismo, en el sentido de *hegemonía de la palabra sobre la música*. En los primeros años de la transición la rapidez con que se instituye la libertad de expresión y asociación política, y la bajada de presión de la censura y procesos de liberalización análogos, propiciaron un galleguismo logocéntrico, que diría Derrida, en el que iba a prevalecer la palabra, el mensaje oral y directo, en ocasiones camuflado en metáforas

¹⁰⁰⁸ Pueden mencionarse a este respecto a autores como González Lucini, Vilarós, Tango, Pardo, Claudín, Ordovás, Salaverri, Fouce, ...

pero no por ello menos explícito. En efecto, materialmente la canción protesta se basa en la primacía del texto, del soliloquio doctrinal, y suele emplear en consecuencia acompañamientos instrumentales muy sencillos. Este rasgo impregnó esencialmente la producción de los cantautores gallegos. Hay innumerables ejemplos, pero por citar uno concreto, del recital de Luis Pastor en el Ateneo de Ferrol el 22 de diciembre de 1978, el anónimo cronista declara que el público se identificó más con las letras que con el “empaste musical”¹⁰⁰⁹. En síntesis, todo se subordina al texto, que es el auténtico protagonista de la pieza y de su significado, y sin duda en Galicia no se concibe más que ejecutado en el idioma vernáculo, el signo diferencial por excelencia. Al decir de Voloshinov puede que la aportación de la primacía oral fuera necesaria para ejecutar la “transición”. Para este autor la palabra es:

«... el índice más sensible de los *cambios sociales*, y hasta de los cambios que no han logrado aún el status de una cualidad ideológica, y no han generado aún nuevas formas ideológicas plenamente maduras. La palabra tiene la capacidad de registrar todas las delicadas fases transitorias y momentáneas del cambio social»¹⁰¹⁰.

Instrumental sencillo y reducido: absolutamente subsidiario del canto, destacando la sonoridad tenue que debe poseer para no interferir con éste. Suele emplearse algún instrumento polifónico que guíe al cantante y marque los escasos cambios armónicos. Por estos motivos la guitarra clásica (en ocasiones amplificada, pero nunca la eléctrica) será el instrumento preferido de muchos intérpretes. Lo mismo sucede en relación a la percusión, descartándose con frecuencia la batería. Y por razones ideológicas la gaita o la zanfona sólo aparecen en algunos grupos que se desmarcan de la línea más estricta de esta música.

Seriedad trágica fundamental de la gestualidad y los motivos literarios: incluso en las realizaciones de textos dedicados a la esperanza, la luz o la vida o en las sátiras más escarnecedoras no pueden permitirse las bromas festivas ni asoma espíritu lúdico alguno –salvo en las eventuales parodias de algún enemigo declarado. Hay que tener en cuenta

¹⁰⁰⁹ *Ateneo Ferrolán*, n. 2/3. Ferrol, Ateneo Ferrolán, mayo de 1979 [s.p.].

¹⁰¹⁰ VOLOSHINOV, Valentin N.: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 31.

que la lucha contra la dictadura supone un esfuerzo de carga beligerante y la música de entonces así lo refleja, olvidando en su misión el componente hedonista y humorístico; *el juego* –en el sentido de Huizinga- distraería a una audiencia a la que se quiere concienciar al máximo. Moscoso confesaba en el año 2008 que «... para mí cantar significaba agitar, sacudir conciencias (...). No era ni soy cantante»¹⁰¹¹. Por ello la canción protesta es poco dada a las efusiones amorosas típicas del pop o la canción española. Dentro de la temática más frecuente, destacan la acritud y dureza de los contenidos verbales: en los contenidos que propagan las letras el epicentro del discurso es más dogmático que dialógico. La disidencia antifranquista se basaba en programas generalmente impermeables a la enmienda y que implicaban elevadas dosis de disciplina interna. La poesía jugaba en esta canción un papel emocional que sin duda permitía alcanzar unas cotas de entusiasmo impensables si se tratara solamente de la música que la envuelve; de ahí la constante recurrencia a la obra de escritores de reconocida categoría, algo que, en el caso de Galicia, sobresalió respecto de otras áreas españolas. En todo caso la notable crudeza verbal apenas era secundada musicalmente ya que las realizaciones de estas canciones en todo caso pecan de mansedumbre sonora para su época. Curiosamente, en el amplio espacio estilístico coetáneo que abarca el rock se localiza con facilidad el caso opuesto, de enorme agresividad acústica para un lenguaje oral frecuentemente inocuo. En realidad la contradicción es sólo aparente, ya que ambos extremos responden a una lógica interna perfectamente clara que remite, en última instancia, a la naturaleza, función y destino de cada uno de ellos.

Simbiosis de música y poesía: aunque no de cualquier poesía, ciertamente, el logocentrismo imperante en esta música propició su constante adopción para los textos. Una lista de los “poetas-protesta” que pueblan la canción gallega de la transición sería bastante amplia, abarcando a Castelao, Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Lamas Carvajal, Eduardo Pondal, Alfredo Brañas, Méndez Ferrín, Uxío Novoneyra, Bernardino Graña, Neira Vilas, Ramón Cabanillas, Bouza Brey, Manuel María, Blanco Torres, Avelino Abuín de Tembra, Iglesia Alvariño, Eusebio Lorenzo, Miguel Blanco, Celso Emilio Ferreiro, Añón Paz o Manuel de Dios, por citar a escritores gallegos solamente. La fuerza de su palabra vino como anillo al dedo a los cantantes que estudiamos, para quienes la composición era un reto complicado ya desde el momento

¹⁰¹¹ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

en que debían plasmar en un texto un relato capaz de trascender la materialidad de sus propuestas políticas, con el fin de conferir a la música un estatus de alta cultura ideológica y suficiente interés narrativo, y de suplir –sobre todo– las carencias poéticas (por no citar las musicales) de quienes en ocasiones no tenían ni el talento ni la formación necesarias para acometer empresas de ese tipo. En recompensa, muchos de estos poetas conocieron una popularidad y difusión que su sola obra escrita no les otorgaba tan masivamente en aquellos momentos. Araguas, refiriéndose a las lagunas de los cantantes gallegos, narra una anécdota significativa: le admiró una canción de Ovidi Montllor, a quien conoció en Barcelona al ir a esta ciudad en otoño de 1968 a grabar el disco que había firmado con la compañía Edigsa. La canción era “Teresa” y contaba una cruda historia, por lo que fue prohibida por la censura largo tiempo. El hecho de que Montllor fuera capaz de elaborar en el medio musical un argumento de cierta extensión era lo que maravillaba a Araguas:

«Non tiñamos textos narrativos. Os nosos, maiormente, subliñaban situacións, esperanzas, queixas, etc., pero parecían incapaces de contar historias. Había bastantes máis carencias, por suposto»¹⁰¹².

Una de las secuelas expresivas de la hegemonía del relato literario sobre el musical fue el uso habitual de la metáfora encubridora para evitar problemas con la censura: en el calor del recital llegaba el momento de desvelar las claves ocultas de algunas canciones, de descifrar y revelar su verdadero sentido. Esta práctica favorecía además una relación dialógica entre intérprete y espectador enormemente fructífera para incrementar la intensidad del acto. En la más conocida pieza gallega de estos años se sustituye oportunamente la voz “dentadura” por “dictadura”, esquivando así todo posible roce con la censura. Se trata de “O can de palleiro”, original de Bibiano, cuya versión más conocida es la ejecutada por el dúo formado por Benedicto y Bibiano¹⁰¹³. La alegoría es simple y efectiva, al corearse el estribillo “Abaixo a dentadura”

¹⁰¹² ARAG, p. 99.

¹⁰¹³ En directo, Pabellón de Deportes de La Coruña, 25 de junio de 1976. Existe el disco conmemorativo: *Benedicto e Bibiano* (1976). Fue un concierto en homenaje al dirigente comunista gallego Santiago Álvarez Gómez. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura esta pieza (pista nº 5).

tornándolo en “Abaixo a dictadura”¹⁰¹⁴. Por otra parte es lo que espera y desea la audiencia, en un clima propicio para la máxima persuasividad del mensaje. La temperatura subía con facilidad en el instante de cantar en *tutti* el estribillo en cuestión. La letra completa es la siguiente:

<p>“O can de palleiro”¹⁰¹⁵</p> <p>¡Ai!, rabioso e vello Can de palleiro ¡Ai!, rabioso e vello Can de palleiro</p> <p>Daste conta de Que vas morrer E non poderás pegar E non poderás morder</p> <p>Os teus podridos dentes Xa ves caer Os teus podridos dentes Xa ves caer</p> <p>Caer un tras doutro Xa ves caer Está caendo toda A túa dentadura Está caendo toda A túa dentadura</p> <p>Túa forte dentadura Virase abaixo</p>	<p><i>Abaixo a dentadura</i> <i>Abaixo a dentadura</i></p> <p>Vello can de palleiro Xa vas morrer E non poderás pegar E non poderás morder</p> <p>Os teus podridos dentes Xa ves caer Os teus podridos dentes Xa ves caer</p> <p>Caer un tras doutro Xa ves caer</p> <p>Está caendo toda A túa dentadura Está caendo toda A túa dentadura</p> <p>Túa forte dentadura Virase abaixo <i>Abaixo a dentadura</i> <i>Abaixo a dentadura</i></p>
---	--

Otro ejemplo es la musicalización de la “Carta a Fuco Buxán” realizada por Benedicto partiendo del poema de Ferreiro en el que se decía que *‘fedía a podre en Liberia’* cuando se pretendía cantar -y se cantaba- que *‘fedía a podre na Iberia’*. Pujadó señala algunas canciones más que recurrían a estos “subterfugios”¹⁰¹⁶:

«Alguns subterfugis destinats a fer que les cançons passin censura poden sembrar increïbles des d'una perspectiva actual. Per exemple, Llach titula

¹⁰¹⁴ Lo paradójico es que en aquel instante Franco ya había muerto hacía varios meses; aquí se observa la importancia de la inercia ideológica. Tal vez esta actuación de Benedicto y Bibiano fue la última importante de la canción protesta gallega de la época.

¹⁰¹⁵ Letra y música de Bibiano Morón.

¹⁰¹⁶ La más conocida representante de las canciones encriptadas, “L’estaca”, se ha comentado más arriba.

una cançó en llatí ('Debilitas formidinis') quan la censura li tomba el títol en català ('La impotència amb la por'), o converteix el 'Visca la revolució!' de 'La gallineta' en un 'Visca la revulsió!' que no enganya ningú. Pi de la Serra crida 'Fills de Buda!' i fa corejar un 'Verda!' que esdevé sistemàticament 'Merda!' en boca del públic. Els exemples serien interminables»¹⁰¹⁷.

Dogmatismo y didactismo en la forma: en este repertorio es frecuente la acomodación también de los parámetros estructurales a la función desempeñada, por lo que los desarrollos suelen obedecer a una forma simple básica donde rara vez se introduce el contraste. Es frecuente la presencia de un estribillo que condensa el pensamiento central de la canción. También es muy frecuente la técnica del leixaprén, que fija en la memoria, con su recurrencia, algunos versos. En efecto, abunda una letanía regular que recuerda en ocasiones a los antiguos romances populares, por el carácter que aúna lo narrativo con lo repetitivo. El *tempo* es generalmente lento o medio, dado que a más velocidad podría ser difícil cantar con claridad y entender la letra, aparte de que el virtuosismo está proscrito en esta música. La realización textural, como se está indicando, normalmente elude las complicaciones, utilizando con frecuencia solamente las tríadas de las funciones tonales básicas, normalmente proporcionadas por la guitarra. Lo mismo sucede con el ritmo, monótono y tranquilo, casi siempre binario o cuaternario y regularmente acentuado, en un estilo no muy lejano a los aires castrenses aunque con una personalidad más intimista¹⁰¹⁸. La canción sigue en ocasiones un sordo *crescendo* anímico, guiado sobre todo por las inflexiones de la voz masculina solista, que recalca gradualmente determinadas palabras. En ocasiones se escucha una segunda voz, en terceras paralelas.

Antitradicionalismo: el uso intencionado y lleno de carga política de signo españolista por parte del aparato cultural de la dictadura propició que, en las primeras formas de protesta y afirmación galleguista de los años 60 y 70, el mensaje se concentrara esencialmente en el terreno político y mediante la expresión verbal, relegando al

¹⁰¹⁷ PUJADÓ GARCÍA, Miquel: *Diccionari de la cançó ...*, p. 50.

¹⁰¹⁸ Las analogías entre la canción política y la música militar, pese a la enconada oposición que mantienen sus respectivos partidarios y pese a las obvias diferencias de estilo y ejecución, son mayores de lo que parecen y van más allá de meras coincidencias ocasionales. Sobre todo llama la atención el fuerte contenido de invocación a la *lucha* y defensa de la *patria* de la primera, que así se convierte en el sustrato primordial de ambas.

folklore a un espacio ideológico neutro cuando no teñido de connotaciones peyorativas, sucediendo en consecuencia que en el ocaso del franquismo el folklore se equiparara taxativamente a fascismo ¹⁰¹⁹. No deja de ser un hecho en estos años la marginación inicial de los instrumentos de más arraigo secular en Galicia, como las *cunchas* o la misma gaita. Tampoco los giros más comúnmente aceptados como típicos de la música tradicional gallega se prodigan, salvo algún guiño ocasional. Más bien predomina el modelo tomado directamente de catalanes y madrileños, quienes a su vez partieron en buena medida de los cantautores franceses.

«Sí, sí había un rechazo al folklore, pero más que por ser un símbolo del franquismo, que además no lo era, sí como una manera de marcar las diferencias y poner un alto al llanto, la morriña y al “ay la lelo, hay lalalo”. Sin embargo, en mi caso, intenté recuperar instrumentos gallegos en el disco “Acción Galega”» ¹⁰²⁰.

Tan tarde como en 1979 Benedicto rubricaba la descalificación del folklore, alimentando la vinculación pasada entre éste y el franquismo; hablando de las *agrupacións de gaita e baile* el cantante opinaba que:

«... salvando algunhas excepcións, a actividade destas agrupacións está tremendamente contaminada polo concepto fascista do folclore, e o seu labor hoxe é mero continuismo da negra etapa anterior» ¹⁰²¹.

En las mismas fechas Bibiano Morón abrió en Vigo un local habilitado para actuaciones musicales. Recordándolo el músico valoraba que con el Kremlin –así se bautizó al local– «... contribuimos a quitarlle a esta cidade o cheiro a sardiñas asadas» ¹⁰²². Dejando a un lado la filiación prosoviética, que en aquellos años resultaba casi obligatoria para la izquierda española, la frase de Bibiano –“contribuimos a quitarle a esta ciudad (Vigo) el olor a sardinas asadas”– es igualmente reveladora de la batalla que el progresismo había

¹⁰¹⁹ Como comentaba textualmente Romaní refiriéndose al arranque de la nueva canción gallega (entrevista personal. 15 de agosto de 2007).

¹⁰²⁰ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

¹⁰²¹ GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Galicia. Canción (música) no ano 1979”. En: *Galicia no ano 79*. La Guardia, Pontevedra, J. A. Vicente, 1980, p. 134.

¹⁰²² “Bibiano Morón. Secretario Xeral del 'Kremlin'. La alegre embajada de la Unión Soviética”. En: *Faro de Vigo* (Faro Domingo), 21 de abril de 2002, p. 3.

emprendido contra el folclore en Galicia. Lo extraño es que provenga de un reportaje publicado en el año 2002, con varias décadas a las espaldas de involución ideológica sobre la cuestión del folclore. En definitiva salta a la vista el significativo y frontal rechazo del entorno “tradicional” desde el ámbito nacionalista gallego durante los años 60 y 70 e incluso más adelante, hasta el punto de que en esta trayectoria se podría hablar de un apreciable discurso antitradicional o, si se prefiere, contratradicional. Los motivos parecen claros: la aspiración identitaria se cimentó en la oposición a *lo español* como medio de perfilar *lo gallego*, en reivindicaciones políticas y sociales concretas donde la búsqueda de esa identidad en las raíces folklóricas iba a ser postergada por un tiempo a causa de las reminiscencias de apropiación franquista que acarrea. En síntesis, la imposición del dogma antitradicionalista marcó durante varios años el límite entre el territorio ideológico del pasado franquista y el de la Galicia que se estaba construyendo a partir de un paradigma de resistencia y oposición:

«Foran un lostrego para un territorio estéril onde samente agromaba o folclorismo e a tónica arma nacional da retranca –Xestal, das Bolas, etc.-. Xa sabedes, Xavier, Benedicto, Guillermo, Vicente Araguas, Xerardo Moscoso. “Voces Ceibes”. E tamén Miro ...»¹⁰²³.

Sin embargo la falta de raíces musicales consistentes también pasó factura al movimiento:

«Voces Ceibes samente foi un intento fallido de creación dun linguaxe musical popular (...). Foron un eco do traballo dos cataláns e fórono por non pescuder verdadeiramente no folclore e na música galega»¹⁰²⁴.

El periodista Antonio Gómez analizaba bajo una óptica próxima la disolución del grupo:

¹⁰²³ RIVAS, Manuel: “Unha historia da canción galega”. En: *Historia e futuro da música e a canción galegas*. La Coruña, Ruada, 1980, p. 14. Además de mencionar a los fundadores de Voces Ceibes, Rivas alude antes en términos peyorativos a los humoristas Carlos Blanco, “O Xestal”, y Xan das Bolas (Tomás Ares Pena; tomó su nombre artístico de una expresión gallega que significa Juan, el de los cuentos), cuya imagen fue, ciertamente, muy propagada en TVE y en determinadas filmografías (sobre todo la del segundo) como ilustración de una Galicia cómica y en absoluto conflictiva.

¹⁰²⁴ RODRÍGUEZ ANDRADE, Luis: “Música” ..., p. 18.

«Su condición de estudiantes, hijos por consiguiente de la burguesía, les obligó, quizás, a un proceso de desclasamiento que les acercaba a la clase obrera, al campesinado y al conjunto de las fuerzas comprometidas en el cambio social. Pero ese desclasamiento los dejó prácticamente inermes: sin una tradición a la que agarrarse, acosados por un cúmulo de deficiencias organizativas, sin estructuras capaces de dar salida a sus necesidades de actuación, y repentinamente inmersos en un movimiento obrero en pleno proceso de formación; por todo ello se vieron obligados a reducir a la universidad y aledaños su medio natural de actuación»¹⁰²⁵.

En justicia debe matizarse que el divorcio entre la canción política y el lenguaje de la tradición contó con algunas excepciones:

«A canción de autor non ten, en principio, raíz tradicional, folclórica: estes universitarios trataban de facer algo innovador, achegando unhas novas bases xeracionais en grande medida importadas, de influencia externa pero transvasadas ó galego. Aínda así pódense atopar trazos antropolóxicos e etnográficos galaicos nas cancións deste disco¹⁰²⁶, como referencias á nosa cultura material (en concreto, ó campo e á agricultura tradicional de subsistencia) e espiritual (por exemplo as referencias ó lobo, representante mítico da crucidade, e ó costume de contar tontos os vellos en “¡Quen tivera vinte anos!”), ou as frecuentes alusións ós maiores, tan numerosos en Galicia e tan importantes na organización familiar). Tamén presenta influxos autóctonos a métrica ...»¹⁰²⁷.

A este testimonio se puede añadir que además de la orientación ocasionalmente contestataria de algunos guiños –rara vez piezas completas- de conjuntos que practicaron una recreación lúdica y escasamente ideologizada del repertorio popular gallego, fueron grupos como Saraibas, Verbas Xeitasas y, sobre todo, Fuxan os Ventos los grandes valedores de una canción inequívocamente política pero concebida y ejecutada desde los valores clásicos de la tradición gallega.

¹⁰²⁵ Citado por GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos* ..., p. 106.

¹⁰²⁶ Se trata del titulado *Guillermo*, de Guillermo Rojo (Edigsa, 196-).

¹⁰²⁷ GARCÍA LENZA, Ana: “Guillermo na historia de Voces Ceibes”. En: *Unión Libre. Cadernos de Vida e Culturas*, n. 5 [monográfico: Cantares] ..., p. 366.

Baja calidad musical: desde el punto de vista formal en estas canciones prevalecen las melodías elementales, el uso de voces muy justas ¹⁰²⁸, los acompañamientos regulares y estereotipados y la técnica limitada (el virtuosismo instrumental era prácticamente nulo) y sobre instrumentos igualmente convencionales. Aquí son válidas melodías y recursos que en géneros coetáneos requerirían mucho más trabajo, preparación e inspiración para salir adelante. Una consecuencia curiosa de esta penuria es la indeterminación estilística debida a la supeditación al contenido doctrinal: la canción protesta no es exactamente tradicional, ni folk, ni rock, ni simplemente ligera o comercial, ni pop, sino en todo caso canción “de autor”, otra imprecisa categoría que remite a su naturaleza eminentemente verbal.

Hay otros rasgos que la canción protesta gallega compartió con la del resto de España en estos años, como la adhesión a corrientes de raíz ecologista, feminista, vanguardista y secularizante, dentro del signo progresista global que esta música adopta. Entre estos rasgos en Galicia tuvo un especial significado –por la trayectoria del país- el anticlericalismo, motivo que haría ocasional acto de presencia sin que se llegara en ningún momento a un consenso bien definido en la faceta. Sin embargo eventualmente brotaba con enorme intensidad, en la más pura tradición de Manuel Curros Enríquez:

“Cuadras populares” ¹⁰²⁹

O cura vandéu a burra
pra non darlle máis cebada;
agora vai ós enterros
a cabalo da criada.
O cura cando vai fora
déixalle dito á criada:
veña tarde, veña cedo,
déitate na miña cama.
O cura da miña aldea
ten unha pena que o mata:
nacéulle un grao no cu
como o corno dunha vaca.

¹⁰²⁸ Una de las grandes preocupaciones de Voces Ceibes era la de la afinación del cantante, como se detecta incluso en las grabaciones de estudio. Ellos mismos reconocían el problema.

¹⁰²⁹ Fragmento de la canción “Cuadras populares”, letra popular anónima y música de Bibiano Morón, en el álbum *Agora entramos nós* (1976).

*El cantautor como artífice de la sacralización de Galicia y lo gallego*¹⁰³⁰: el cantautor es brazo ejecutor de todas las características que hemos descrito. Activo partícipe del antifranquismo, en el universo moral de sus mayores representa la patología del hijo pródigo que nunca regresa al hogar, por lo que deviene el ángel caído. Hunde sus raíces en los años 60 a partir de algunos precedentes pioneros y del ejemplo tomado de la canción catalana, aunque también se guía por modelos franceses y americanos; musicalmente su producción es de calidad limitada, su vida artística discurre en el marco de la tensión reivindicativa de signo galleguista en oposición directa al régimen que desea derribar, por lo que su situación adolece de un marcado carácter coyuntural, al abrigo de una situacionalidad presionante, y en la mayor parte de los casos enmudece pronto (“muerto Franco, muerto Raimon” es una de las sentencias clásicas de la época)¹⁰³¹. Su figura es el símbolo personal más visible de esta música y en Galicia su labor, como señalábamos más arriba, se encaminó a la creación y formalización de un universo semiótico que consagrara en términos semi-religiosos la alteridad gallega. Exteriormente los cantautores fueron músicos de atuendo y gestualidad deliberadamente sobrios, para que nada distrajera la atención del mensaje verbal y para reforzar la imagen de “ser uno más”, el *compañeiro* portavoz en el escenario de la conciencia, las consignas y el sentir –y hasta la pobreza- del pueblo oprimido¹⁰³². Respecto de la adopción de un *modus vivendi* que exteriorizara sus convicciones, si en el músico de rock el público lo exige en forma de determinados rituales de rebeldía, provocación,

¹⁰³⁰ Es necesaria aquí una importante aclaración: aunque el vocablo “cantautor” suele remitir a compositores-cantantes individuales, en esta tesis no debe entenderse imprescindiblemente así, sino como una combinación de músicos (cantantes solistas y acompañantes) y poetas de vocación social, en el empeño común de fomentar la concienciación ciudadana y lograr alguna clase de visibilidad y repercusión políticas, bien a través de textos y música de autoría propia (normalmente de la parte musical), bien a partir de materiales de creación anterior. De hecho en Galicia la figura de los cantautores tendrá una representación conocida sobre todo en dos conjuntos: Fuxan os Ventos y Voces Ceibes, si bien el último apenas debe entenderse como un equipo musical de funciones repartidas, compenetrado y que actuase en bloque, lo que sí sucedió en el primero.

¹⁰³¹ Con esta intención calificaba Antón Seoane, cabeza visible de Milladoiro, a los cantautores como “musicadores e cantantes *de urxencia* sobre poemas xa existentes” (SEOANE, Antón: “O 'efecto limbo' do idioma: cantautores en Galicia”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 22 [monográfico: Cancións para Todos Nós] ..., p. 36. La cursiva es nuestra). Y con cierta ironía afirmaba Moscoso que «Contra Franco, Videla, Bordaberry, Stroessner, Pinochet, etc. se cantaba mejor» (de la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008).

¹⁰³² La imagen de un músico es en cualquier espacio estilístico una faceta que repercute en la percepción de la música y que modernamente se controla con sumo detalle, pero el cantautor evitará cuidadosamente, por ejemplo, la brillantez y gestualidad extrovertida e impactante de sus colegas rockeros, centrándose en una apariencia sobria y discreta, incluso acentuada por el uso de tonos oscuros y una vestimenta y despliegue escénico de modesta factura, para así mejor reflejar la menesterosidad de aquellos a quienes representa, que se supone pertenecen a las clases bajas y marginadas.

rechazo de las convenciones y hasta extravagancias –según el caso-, en el cantautor debe hacerse patente en la participación en recitales y manifestaciones, así como en la asunción de riesgos y responsabilidades políticas relacionadas con su mensaje, siendo la multa, la prohibición y la cárcel los testigos fehacientes de sus lealtades. En este sentido, alcanzar la aureola de *artista maldito* para el estatus establecido es, en ambos casos y con las diferencias señaladas, casi siempre muy beneficiosa para la recepción y éxito de sus respectivas músicas ¹⁰³³. Respecto del compromiso, José Afonso fue uno de los pocos cantautores que defendió con energía el estamento: «... o senso do cantor de intervención e a militancia política son indisociábeis (...) o cidadán político e indisociábel do cantor ...» ¹⁰³⁴. En cambio Amancio Prada denunciaba que algunos músicos jugaran la baza de estar prohibidos para ganar mucho dinero: «É do traballo do artista do que se teñen que deducir cousas, non das súas actitudes políticas» ¹⁰³⁵. En cualquier caso debía tratarse de un cantante de carácter lo más capaz posible de transmitir un mensaje aglutinante, relacional, persuasivo, dogmático y convincente. En síntesis:

«El cantautor se presenta frente a su público casi desnudo, tan sólo con su guitarra, sin estar rodeado de tecnología; tan sólo el micrófono, pero como mero aparato de amplificación, ya que el músico se ofrece tal y como es; es él mismo a las claras, no un personaje creado para la ocasión. Puede que en sus discos la instrumentación sea un poco más compleja, pero siempre son instrumentos acústicos, a veces tradicionales, y el sonido trata de ofrecerse lo más natural posible, lo menos tratado por lo tecnología, para dar la sensación de que el artista está frente a nosotros sin nada en el medio que inoportune la comunicación directa. (...). El público de los cantautores comparte con ellos su visión del mundo (...) con afinidades generacionales y políticas, universitarios de clase media, profesionales, obreros jóvenes directamente

¹⁰³³ En buena medida las connotaciones de *héroe popular* que se atribuyen al músico de rock son aquí igualmente aplicables, pero con algunas diferencias importantes. En primer lugar el marco referencial de la *autenticidad* sigue igual de presente, pero se encamina en el cantautor hacia el compromiso político adquirido personalmente con la audiencia, a la que en alto grado representa en cualidad de portavoz y acicate; por el contrario los parámetros meramente musicales, con todas las exigencias de tal *autenticidad* que adquieren en la música rock, ahora pasan a muy segundo plano. En segundo lugar, el contenido de las letras es de vital importancia en el cantautor, subordinando el resto de su obra e imagen a esta faceta. Por ello la recreación tímbrica, los solos instrumentales y las temáticas lúdicas o amorosas propias del pop y el rock apenas ocupan espacio en su música.

¹⁰³⁴ En: ANT, n. 268. 25 de abril de 1985, p. 10.

¹⁰³⁵ TÉMEZ, Ricardo L.: “Entrevista a Amancio Prada”. En: ANT, n. 12. 14 al 20 de abril de 1978, p. 18.

implicados en la lucha política. El sector de población que nutrió los partidos políticos de izquierda, los movimientos sociales que se enfrentaron con la dictadura, las organizaciones sindicales clandestinas. El cantautor no necesita convencer a nadie de su verdad, simplemente necesita darle expresión musical al conocimiento general de la comunidad»¹⁰³⁶.

En el mismo trabajo se sintetizan las funciones de la música en la labor ejecutada por los cantautores:

«El papel de la música, a modo de recapitulación, es para los cantautores triple: debe denunciar la situación producida por la represión y la falta de libertad, contribuir a integrar a todos los oyentes en una comunidad que comparte su indignación ante la situación y, en tercer lugar, debe impulsarla a la acción»¹⁰³⁷.

2.5.2 El recital en Galicia

En este epígrafe comprobaremos que el grueso de los análisis realizados al hablar más arriba del recital como celebración de la alteridad política es igualmente válido aquí. En efecto, las cuantiosas intervenciones en directo de miembros de Voces Ceibes y cantantes análogos en barrios, pueblos y aldeas de Galicia desde finales de los años 60 en adelante presentan un cuadro identificativo muy próximo en la fisonomía basal al que hallamos en las actuaciones de la canción protesta del resto de España. Una posible diferencia es que los recitales gallegos solían celebrarse en espacios de aforo reducido, lo que favorecía el intimismo y el diálogo libre al existir una mayor proximidad entre el intérprete y el público que la habitual en salas y auditorios de entidad –algo más frecuentes en algunas ciudades españolas. A este respecto es interesante la descripción de Benedicto de un recital que compartió con Bibiano en Rubián (Lugo); sucedía en 1971:

¹⁰³⁶ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí* ..., p. 213-214.

¹⁰³⁷ *Ibíd.*, p. 218.

«Estuvimos los dos cantando en un pueblo de la provinciana Lugo, en Rubián, era el día de la fiesta del pueblo, y subimos al palco de la música en el descanso de la orquesta y cantamos allí durante media hora. A la gente no le gustó al principio y reaccionó de una manera violenta; pero al final la mayor parte del público estaba con nosotros. Dejamos el palco y cantamos por los pequeños grupos de personas, nos metimos en las tascas, durante cuatro horas. Al final cantamos de nuevo en el palco y la mayor parte del pueblo vino detrás de nosotros cantando, acompañándonos. Al cabo de quince minutos nos avisan que corramos. Pusieron a nuestra disposición un coche para que saliéramos del pueblo porque la Guardia Civil venía a por nosotros a detenernos. Uno de los curas -el otro era uno de los organizadores- nos había denunciado. Nos marchamos y aquello terminó en una multa»¹⁰³⁸.

Aunque suele sostenerse que Voces Ceibes careció de suficiente respaldo popular – suscribimos la teoría- en el relato de Araguas más bien se aduce que, aunque reducido, aquél habría sido muy activo, merced al elevado índice de motivación, compromiso, intensidad y solidaridad que brindaron los participantes fieles al movimiento. A aquellos numerosos recitales que se celebraron en toda Galicia asistieron:

«En fin, amigos e coñecidos de todas as partes de Galicia. Irían aparecendo nos diversos recitais por vilas e cidades, demostrando así as posibilidades “orgánicas”, cando menos de solidariedade, que tiña a canción»¹⁰³⁹.

El también miembro de Voces Ceibes Xerardo Moscoso aporta el siguiente dato: «Do 70 ó 73 cantéi en máis de duascentas aldeas de Galicia ...»¹⁰⁴⁰. Materialmente valía

¹⁰³⁸ Citado por CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 122.

¹⁰³⁹ ARAG, p. 113.

¹⁰⁴⁰ “Xerardo Moscoso, ex voce-ceibe”. En: *Teima*, n. 6. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións 20 al 27 de enero de 1977, p. 18. En efecto no se debe olvidar el factor numérico: estas actuaciones en directo se prodigaron bastante, lo que demuestra que en muchas localidades había un número reseñable, quizá reducido pero combativo, de personas interesadas en secundar la actividad política a través de la canción, y que en estos encuentros hallaban el cauce idóneo para expresar sus sentimientos y unirse a la causa. De Voces Ceibes Araguas cita, por ejemplo, recitales asiduos en Arzúa, Lalín, Ourense, Lugo, O Grove, Santiago y Vigo. El “curso” 1969-70 fue “pródigo en actuaciones fuera de Galicia”, incluyendo París y Salamanca (“Semana de la canción de autor”), Valladolid y Madrid. En 1971 varios miembros de Voces Ceibes actuaron en Ribadeo y Vivero. En todos estos recitales de la era franquista Araguas y otros cronistas subrayan los climas de exaltación subversiva y de catarsis colectiva, donde la música ejercía un papel determinante (Datos procedentes en su mayoría de ARAG, p. 115).

casi cualquier espacio, pues la audiencia rara vez superaba un aforo modesto. Así, se empleaban por igual un cine o un teatro, las aulas de una agrupación cultural o de un colegio, locales de asociaciones de vecinos, cámaras agrarias, casinos y hasta naves industriales. Moscoso brinda algunas pinceladas de aquella ingente labor:

«Cantaba en atrios de iglesias, casas particulares, salones parroquiales, escuelas, institutos, fiestas de aldea, etc. Fundamentalmente mi canción era llevada a los teleclubs que en aquellos tiempos fungían como centros de agitación y propaganda. Aldeas como Zas de Carneira, Covas de Lobos, San Adrián de Vilariño, A Seara, A Luciña, etc, etc. En villas como Negreira, Cambados, Corcubión, Muros, Friol, Viveiro, Boiro, Santa Uxía de Riveira, A Guardia, Vilanova de Arousa, Trives, Mondoñedo, Beade, Avión etc, etc. Seminarios mayor y menor de Santiago y de Lugo; Colegios Mayores, Conventos (Como el de la Merced de San Xoán de Poio, Santa Clara, San Francisco, de Santiago, etc. (...)). Nunca cobré por cantar, en ningún lugar. (...). Casi siempre cantaba en solitario. Sacaba a veces una bandera gallega y repartía panfletos sobre los acontecimientos de Ferrol o del proceso de Burgos, por poner algún ejemplo»¹⁰⁴¹.

La ingeniería de sonido también dejaba bastante que desear, como prueban las grabaciones que han quedado de algunos recitales. Los anuncios se hacían a través de carteles de pegada callejera, con frecuencia simples fotocopias de un original semi-improvisado, pues no convenía advertir con mucha antelación a las autoridades. Otras veces el recital no se anunciaba públicamente y funcionaba el aviso directo, “boca a boca”; hay que tener presente que nos movemos en un ámbito poblacional bastante reducido y en una ciudad como Santiago de Compostela, por ejemplo, “todo el mundo se conoce”. Este último caso era el más común si se presuponía la denegación del pertinente permiso legal o si la denegación ya se había producido.

El acto estaba sistemáticamente politizado por la izquierda, a veces traspasando la frontera del extremismo. Respecto del carácter dogmático del ritual desplegado en el

¹⁰⁴¹ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

recital, el sábado 24 de julio de 1976 ¹⁰⁴² se celebró un modesto festival de canción gallega en San Pedro de Nós (Coruña), en la discoteca El Seijal; hubo poco público y sólo intervinieron cuatro cantantes, pero uno de ellos, X. Ramudo, realizó unas declaraciones que bien resumen el objetivo didáctico y divulgativo que acompañaba a la música *gallega* en estos años:

«Para nosotros el freno son los permisos gubernativos, sin los que no se puede actuar. No buscamos la fama, llevamos un poco la cultura gallega y tratamos de galleguizar a aquellos que todavía no lo están. En estos festivales se puede hacer una labor pedagógica encaminada “modestamente” a liberarnos de la colonización cultural que sufrimos» ¹⁰⁴³.

Paralelamente, en el pregón de las fiestas de O Burgo (Coruña), un destacado líder del galleguismo rupturista, Méndez Ferrín, abogaba ante los vecinos de la localidad por una “galeguización integral”:

«... a opresión cultural que sofre Galicia ven obrigando a perda da súa identidade en todo-los planos, incluídas as festas populares. Imponse pois que os representantes mais conscentes das comunidades da parroquia e do barrio traballen na galeguización integral e na repercusión do carácter comunitario das festas populares» ¹⁰⁴⁴.

Al parecer el acto terminó con división de opiniones, ya que hubo «... aplausos de un sector do auditorio namentras que outro permanecía indiferente. O acto rematou co Himno Galego» ¹⁰⁴⁵.

Para completar esta aproximación al recital en Galicia se puede mencionar una carta enviada en 1977 al director de *Alento* quejándose de los problemas que presentaban los recitales políticos de entonces. El texto, firmado por un Eduardo Díaz, proporciona

¹⁰⁴² Exactamente el mismo día del concierto fundacional del MPCG.

¹⁰⁴³ PÁRAMO, Ana: “En San Pedro de Nós”. En: LVG, 25 de julio de 1976, p. 27.

¹⁰⁴⁴ En: LVG, 25 de julio de 1976, p. 27.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*.

algunas claves de interés a este respecto, por lo que lo transcribimos íntegro:

«Calquer día que asistamos a un recital de música, podemos observar o mesmo. Atopámonos a unhas cantos xóvenes facendo a “revolución” nun local pechado, mentras algun cantante pretende facer música, e outros queren concienciar “masas populares”.

Verdadeiramente é triste que aínda non se teña entendido que o berrar unhas certas consinas, amosar pancartas e bandeiras faise cun senso político.

Gustenos ou non, (que de todo hai) a situación política cambiou, e o que fai un ano era válido, hoxe en día xa non o é, xa non é preciso tirar os panfletos.

O que fai tempo se aproveitaran os recitais pra popularizar consiñas ou saír á luz, non quere dicir que esa sexa a misión dun recital. Si se vai a escoitar música, váise a eso, non a berrar e facer “revolucións pendentas”. Porque a revolución faise nas fábricas, institutos barrios, etc, e con métodos moi distintos.

Non coido que exista un lugar onde se demostre mellor o borreguismo dos “rabiosamente progres”, porque son mostras claras de incivismo e de falta de respecto a todo aquel que non vaia a ver quen saca a pancarta máis grande ou berra máis alto.

Por favor, que hai que evolucionar, aínda que algunhos sómentes o fagan de vez en cando»¹⁰⁴⁶.

Esta carta es un testimonio importante en dos direcciones: por una parte induce a creer que estos recitales políticos eran más frecuentes de lo que ha quedado constancia¹⁰⁴⁷ y por la otra muestra también un rechazo -y quizá incipiente hastío- en algunos sectores de la población urbana gallega ante lo que esta música era y representaba.

¹⁰⁴⁶ DÍAZ, Eduardo: “Recitais”. En: *Alento. Órgao da Xuventú Comunista Galega*, n. 2, Año 3, abril de 1977, p. 2.

¹⁰⁴⁷ Recordamos aquí los problemas derivados de la acción de la censura y de la falta de información y más elemental interés.

2.5.3 La interferencia estatal

La canción protesta gallega fue objeto de la correspondiente acción represiva por parte del régimen, a fin de cuentas para éste se trataba de un movimiento desestabilizador y no hay que olvidar que estamos en años de vigencia del franquismo, anteriores a la transición. Comentaba Moscoso acerca de su persecución por parte de los cuerpos de seguridad del Estado:

«Eu era un elemento indesexábel, moito máis indesexábel dentro da sociedade pontevedresa, sempre tan de dereitas. Chéguei a ter enriba de min 37 cargos»¹⁰⁴⁸.

Se me acusaba de propaganda ilegal, asociación ilícita, de tener una multicopista en el convento de Poio, de andar armado, de tener conexiones con ETA, de recibir dinero de Moscú y Venezuela, de participar en Radio Pirenaica, de cantar el Himno Gallego en varios lugares, de asistir a actos nacionalistas, (...) de sacar la bandera gallega en cantadas o en representaciones de teatro ...»¹⁰⁴⁹.

De hecho Moscoso decidió abandonar España tras un fuerte altercado que tuvo lugar a raíz de una actuación suya en Pontevedra:

«En febrero [de 1973] sufrí maltrato, golpes y [fui] amenazado con arma de fuego en Pontevedra por el falangista Antonio Puig Gaité, procurador en cortes y consejero del reino a designación directa de Franco y, en el momento del evento, Presidente de la Diputación Provincial de Pontevedra. Petición fiscal de cárcel por asociación ilícita, propaganda ilegal, etc.»¹⁰⁵⁰.

Pero tal vez hubo resortes más sutiles y efectivos en la batalla contra la canción subversiva. Algunos autores han apuntado la teoría de que la repentina eclosión a escala nacional de una canción gallega blanda e inerte a principios de los 70 fue una reacción deliberada del aparato estatal para abortar la gestación en Galicia de un foco musical

¹⁰⁴⁸ «Xerardo Moscoso, ex voce-ceibe» ..., p. 18.

¹⁰⁴⁹ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

disidente similar al catalán. A este respecto parece demostrable el apoyo prestado por diversas compañías discográficas, emisoras de radio (controladas por el régimen) y medios de comunicación y recursos administrativos en general a la *canción gallega* sin contenidos subversivos de ninguna clase respecto de la que se situaba en el extremo contrario. El propio Benedicto lo sostenía con vehemencia, quejándose del desigual trato que recibieron él y su grupo de la industria musical española:

«Tense repetido, casi sempre por persoas malintencionadas ou pouco reflexivas, que o noso “caldo de cultivo” foron as multas e prohibicións. Diante desta afirmación sempre contestamos e contestarémolo mesmo: ¿Que pasaría se lle deran a “Voces Ceibes” as facilidades que a calquera cantante digamos “comercial” ou de “canción lixeira” (por utilizar términos da época, tipo Juan Pardo) para actuar alí onde lle petara e sen consecuencias sancionadoras? ¿Que pasaría se, en vez do silencio sistemático dos medios de comunicación (a radio daquela, por exemplo) tiveran un espacio as cancións producidas aquí por nós? ¿Cantos posibles organizadores de recitais e outros actos culturais non se viron disuadidos de organizar nada polas posibles consecuencias negativas se levaban a “Voces Ceibes”? As respostas son tan rotundas que non teñen réplica»¹⁰⁵¹.

En Moscoso hay una percepción análoga, añadiendo un interesante dato económico:

«[Voces Ceibes] No, no tuvo apoyo popular. El público estudiantil, algunas emisoras de radio como las de la COPE de aquel tiempo, difundían nuestras canciones o nos entrevistaban. En Lugo, por ejemplo, fue muy decisivo para darnos a conocer el apoyo de Manolo Lombao, que era un locutor progresista y comprometido. Apoyo popular lo tuvieron Andrés Do Barro y Juan Pardo, nosotros no (...). Jamás supe cuantos discos [de *Acción Galega*] se vendieron. Nunca pedí cuentas ni a Edigsa ni a EMI. Sabía que Edigsa nos iba a dar 4 pesetas por disco vendido. Creo que EMI iba a dar 18, no recuerdo bien. El caso es que nunca recibí esa información y tampoco la solicité hasta la fecha»¹⁰⁵².

¹⁰⁵¹ GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Crónica da canción galega 1965-1975” ..., p. 265.

¹⁰⁵² De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008. Teniendo en cuenta las muy bajas cifras de ventas de los discos gallegos contestatarios hay que deducir que económicamente la labor de sus autores no se traducía en un negocio lucrativo, como certifica también Araguas en su libro.

En su breve repaso de la canción regional en la España de estos años, J. R. Pardo se adhiere a la teoría de la reacción estatal en contra de las armas que mostraba el nacionalismo musical gallego. He aquí unos pasajes de interés referidos a Voces Ceibes; Pardo alude al soporte proporcionado por Edigsa y el revuelo que causó:

«Pero en esta ocasión ni la industria discográfica ni los responsables gubernamentales del área de la información y la cultura van a dejar que el fenómeno, como sucedió con la canción catalana, se les vaya de las manos. Y si no pueden asimilar a esas *voces ceibes* al sistema, sí pueden contraatacar con nuevos productos, claramente comerciales»¹⁰⁵³.

Para este autor es así el modo en que irrumpen en el mercado las triunfales figuras de Andrés do Barro, Julio Iglesias o Juan Pardo, quienes pusieron también su voz en gallego –“Un canto a Galicia”, “La charanga” y otras piezas- logrando –siempre desde este supuesto- que los cantantes políticos y sociales perdiesen la decisiva baza del idioma, que ya no les sería exclusivo en el futuro y que terminó por ser “normalizado” hasta en las listas de éxitos pop¹⁰⁵⁴. En otra publicación Pardo suscribía la misma opinión, sosteniendo que detrás del éxito momentáneo de una canción gallega suave y apolítica en torno a finales de la década de los 60 había un claro interés del aparato cultural franquista por impedir que en Galicia se produjera un fenómeno problemático y reivindicativo del tipo de la *nova cançó* catalana. Hablando de la canción “Anduriña”, de Juan Pardo, afirmaba que:

«No sólo es una gran canción. También tiene muchas de las virtudes promocionales que cualquier compañía discográfica sueña. El ambiente gallego es tan sólo el precedente de un nuevo movimiento musical que aflorará a partir del siguiente año con Andrés do Barro y el propio Juan Pardo como pioneros. Y en los medios de comunicación oficiales, que entonces en mayor o menor grado lo eran casi todos, había interés en reconducir la canción gallega por cauces “normales” para evitar que se convirtiera en el arma combativa que era ya la canción catalana. Y aunque

¹⁰⁵³ PARDO, José Ramón: *El canto popular: folk y nueva canción*. Barcelona, Salvat, 1981, p. 46-47.

¹⁰⁵⁴ Esta explicación de la súbita apoteosis mediática de los cantantes citados es bien plausible, pero en lo que atañe a Voces Ceibes debe añadirse que el ocaso llegó también por carencias propias y por falta de eco popular.

estaba apareciendo una “nueva canción gallega”, protagonizada por unos jóvenes agrupados bajo el nombre de “Voces ceibes”, éstos nacieron ya con la dificultad de enfrentarse a una canción comercial editada en gallego y con aquiescencia oficial»¹⁰⁵⁵.

En Pardo, 1970 fue el momento de la interferencia decisiva de los medios oficiales:

«1970 es también el año de la popularidad definitiva de la canción gallega. Soslayado el “peligro” que apareciera una canción en gallego tan combativa como había sido la catalana, las canciones que se grababan en gallego subían con facilidad por las listas de éxitos. Dos de ellas encabezaron durante varias semanas las clasificaciones españolas. Una fue “N'aveiriña do mar” interpretada por la navarra [nacida en Asturias] María Ostiz, y la otra, la presentación de un cantante de limitadas facultades pero un certero instinto para contactar con el público. Era Andrés do Barro, que colocaría en la memoria de los españoles de la época ese “Corpiño xeitoso”, que junto con “O tren”, “San Antón” o “Pandeirada” serían la versión gallega de lo que Víctor Manuel había hecho un par de años antes con la música asturiana»¹⁰⁵⁶.

Sin embargo y según Cabanas, 1969 fue el año clave de la canción gallega más comercial, sumándose así este analista a la convicción de que Voces Ceibes fue paralelamente proscrito de los cauces nacionales de difusión musical¹⁰⁵⁷. La verdad es que las fechas coinciden sospechosamente, porque ése fue el año de “O Tren” de Andrés do Barro, “A Charanga” de Juan Pardo y “N'a veiriña do mar” en la versión de María Ostiz, entre otras piezas equiparables. En todo caso el punto de arranque de la difusión masiva de la canción gallega se sitúa entre 1969-1970 –coincidiendo matemáticamente con la era de Voces Ceibes-, pero desplegará todo su potencial unos años más tarde. De modo que a las limitaciones intrínsecas se añadieron las probables cortapisas impuestas para impedir una expansión no deseada por la administración central, que tal vez promovió el auge de una canción gallega edulcorada y sin mordiente

¹⁰⁵⁵ PARDO, José Ramón: *Historia del pop español ...*, p. 124-125.

¹⁰⁵⁶ *Ibíd.*, p. 162-163.

¹⁰⁵⁷ CABANAS, Tino: “Proceso a la 'Nova Canción Galega’”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 34. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, febrero de 1971, p. 20.

para que anulara el potencial galleguizante y cismático de su contraria. El sociólogo Cores cerraba la trilogía que escribió en 1971 sobre la canción popular gallega con estas palabras:

«... la canción ligera gallega ofrece muy pocas vías de conocimiento para la realidad social gallega. No está hecha para Galicia, y solamente se canta allá como reflejo (...). En la canción comercial referente a Galicia, hecha sin Galicia, aprovechándose de la moda gallega, subyace el estereotipo turístico, semejante a ese tremendo de un anuncio que dice que es un país que remonta la Edad Media, sin que ningún gallego levante el dedo, aunque sólo sea para decir que en cierto modo es el neolítico lo que perdura en Galicia. Quizá *Teño Saudade* es de las más finas, en línea con otra no menos fina de Pardo, *Meu Ben Dorme*, pero, en general, tales canciones, avaladas por las técnicas del *marketing*, difícilmente aportan algo especial a la cultura de masas»¹⁰⁵⁸.

Hay más opiniones coincidentes en lo esencial a este respecto, pero también es frecuente escuchar aquellas que sostienen todo lo contrario, que la acción represiva daba alas a los cantautores gallegos. Por ejemplo Pereira les acusaba precisamente de ampararse en la censura, para así investirse como víctimas y de paso justificar su fracaso mediático. Aunque no menciona expresamente a Voces Ceibes debe suponerse que las siguientes alusiones les incumben por completo:

«... os meios de comunicación e os cantantes se ignoraban. ¿Como pode ser iso? Claro está que os meios, atenzados pola censura oficial e a autocensura, ignoraban aos cantantes, pero ... ¿Como se explica que os cantantes ignorasen os meios?»¹⁰⁵⁹.

Pereira cree que había detrás una razón:

«Para min isto ten unha explicación: favorecía a imaxe dos cantantes manterem-se na clandestinidade e radicalizaren a súa postura, dadas as escasas posibilidades que a imprenta e a rádio lles ofrecían. Mais dunha vez

¹⁰⁵⁸ CORES TRASMONTE, Baldomero: “Sociología de la 'Nova Canción Galega' (III)”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 38. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, agosto de 1971, p. 19.

¹⁰⁵⁹ PEREIRA REVUELTA, Nonito: “Pasado e presente da música e da canción galega dos meios de comunicación”. En: *Historia e futuro da música e a canción galegas ...*, p. 88.

fixen chamamentos aos cantantes galegos para que expuxesen libremente o seu porqué artístico. A este chamamento correspondeu-lle un silencio case total, a pesar de que se fixo na ponte do “pasado-presente”, chamada tamén época de transición (posto que no pasado non poderia ser posíbel a publicación de nengunha destas entrevistas sen que, a tesoura da censura recortase o máis representativo delas). O mutismo foi a resposta máis elocuente e a proba máis palpábel de que non interesaba a certos sectores unha convivencia, sen antes deixar rotundamente demostrado que a súa loita en prol dunhas reivindicacións se mantiña na súa forma orixinal, aínda que no fondo comezaban fortes presións para adaptar esta á realidade social que se iniciaba a albiscar»¹⁰⁶⁰.

Moscoso rechazaba con enerxía la acusación:

«Niego rotundamente esa falacia de que no íbamos a las emisoras de radio o medios de comunicación para aparentar persecución. Yo fui muchas veces con Araguas, Chuspe, Rubia, Benedicto y Bibiano a entrevistas en Radio y prensa. A veces nos acompañaba gente de Edigsa, como Natalia Scrich o Suso Sanxoás, en Galicia. En Barcelona, yo fui con Miro a algunas emisoras, en Madrid igual»¹⁰⁶¹.

En algunos casos la popularidad tenía ciertamente sus ventajas; como señala Rivas, miembro de Fuxan os Ventos, en relación los años de la censura: «... o estar aí arriba facíanos intocables (...) o inspector capaba aos mestres da escola de ao lado que ensinaban en galego, pero a nos non nos tocaba»¹⁰⁶². En el extremo contrario del tratamiento público, Andrés do Barro terminó harto de que se le posicionara como portador de un galleguismo superficial y ávido exclusivamente de los beneficios discográficos:

«Ya estoy cansado de que me pregunten: “¿No te has aprovechado de un idioma para triunfar?”. Cuando yo me sacrificué y luché por dar a conocer la canción en gallego. Hace dos años estuve retenido por la Policía en dos

¹⁰⁶⁰ *Ibíd.*

¹⁰⁶¹ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

¹⁰⁶² “Conversando con Mini” [Entrevista a Xosé Luis Rivas]. En: *Ravachol*, 10 de octubre de 1998 [<http://www.galego21.org/ravachol/entrevistas/mini.htm>]. Consulta el 4 de noviembre de 2006].

pueblos de Galicia porque quería cantar en gallego. No me dejaron hasta que pasó la hora del recital. Y aquí muy cerca: “No se puede cantar en gallego está prohibido”. Y en las casas de discos: “En gallego no. Hazlo en castellano y te grabamos ahora mismo”. Pero yo seguí con lo mío»¹⁰⁶³.

Este cantante expresaba un descontento personal debido a los ataques de la crítica *enxebrista*, pero no fue el único blanco de ésta. Por ejemplo, de Julio Iglesias y de su explotación de un galleguismo fácil y comercial se burlaba sin disimulo Araguas en su libro sobre Voces Ceibes:

«Como cantar en galego estaba de moda, axiña subiría tamén Julio Iglesias ao carro da “canción galega”, que, por certo, cada vez tiña menos do segundo. Julio arremeteu co seu “Canto a Galicia” que aínda hoxe segue cantando nas súas multitudinarias actuacións. Subliño o de multitudinarias, porque este homiño nin compón, nin canta, nin sequera dá unha imaxe definida. ¿Que ocorre para que Iglesias venda discos a millóns, arrastre auditorios e poña en pé a chineses e xaponeses con, precisamente, “Un canto a Galicia”? Un día destes terei que ir a un dos seus concertos para ver a xentiña coreando o gorguexo de:

Eu canto a Galicia,
terra do meu paeeee [por *pai*],
eu canto a Galicia,
miña terra maeeee [por *nai*]»¹⁰⁶⁴.

Acto seguido Araguas arremetía en similares términos contra María Ostiz: «Outra que descubra o filón canoro galego foi María Ostiz. Esta muller, antes de entrar na órbita do Opus Dei (...) chamábase Lorella (...)»¹⁰⁶⁵. De ella cita su “versión fraudulenta” de la popular “Rianxeira”:

¹⁰⁶³ Citado por CORES TRASMONTA, Baldomero: “Sociología de la 'Nova Canción Galega' (II)”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 37. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, julio de 1971, p. 13.

¹⁰⁶⁴ ARAG, p. 63.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura la polémica versión de María Ostiz del clásico popular gallego “Na veiriña do mar” (pista nº 2).

«A canción (...) falsificou aínda mais a imaxe de Galicia e, o que foi peor, fixou definitivamente, para mal e entre amplos sectores, unha das mostras mais populares do noso folclore»¹⁰⁶⁶.

Juan Pardo fue uno de los cantantes que mejor supo aprovechar las bazas que brindaba el nuevo paisaje sociopolítico. Efectivamente demostró reflejos al editar discos de fuerte sesgo galleguista, pero sin embargo su teórica frivolidad o no compromiso real con la nueva causa que parecía abrazar no pasó inadvertida, ni entonces ni después:

«... en 1976, Juan Pardo grabará un LP en gallego prácticamente dedicado a poemas de Ramón Cabanillas: *Galicia miña nai dos dous mares*; hay que reconocer que aquel resultó, sin duda, un trabajo realmente interesante; sin embargo, fue una pena que no lo hiciese antes, es decir, en la época en la que resultaba arriesgado y valiente cantar aquello que ya, en el 76, era posible sin prácticamente ningún tipo de riesgos ...»¹⁰⁶⁷.

El 13 de noviembre de 1976 la casa discográfica Ariola organizó un acto de presentación en el hostel de los Reyes Católicos, en Santiago, del disco de Juan Pardo *Galicia Miña Nai dos Dous Mares*. El acto fue interrumpido por seis asociaciones de vecinos de Vigo que se manifestaron tachando de oportunista la trayectoria de Pardo y en contra de Pío Cabanillas y Augusto Assía, padrinos del cantante; poco después hubo otros enfrentamientos por el mismo motivo en Cambados¹⁰⁶⁸.

Apenas unas semanas más tarde de estos incidentes apareció en el mercado un disco sencillo producido por producido por Radio Popular de Vigo. Se trataba de la grabación -sin orquestación ni arreglos- de los dos temas musicales más importantes y representativos entonces de la disidencia gallega: el himno gallego completo -sin supresiones- y “Venceremos Nós”. Cantaba un grupo numeroso de no profesionales, para de este modo reforzar la sensación de franca espontaneidad y de *pueblo unido*:

¹⁰⁶⁶ *Ibíd.*, p. 63-64.

¹⁰⁶⁷ GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos ...*, p. 104.

¹⁰⁶⁸ De esta pieza y del conflicto señalado y sus secuelas hay una información amplia en el Apéndice al capítulo II de la presente tesis.

«Estudantes, mariñeiros, campesinos, profesionáis, xentes da cultura galega, do teatro, das letras axuntáronse calquer día pra cantar coma, se canta na rúa, nos pasillos da universidade de Compostela, na casa de cada quén, e grabaron o disco producido por Radio Popular. O “Himno Galego” e máis o “Venceremos Nós”, dúas mostras -asegún se esplica na pasta do disco- que reivindicán a personalidade dun pobo»¹⁰⁶⁹.

Parece razonable relacionar ambos hechos. Probablemente el disco producido por la radio viguesa fuera una respuesta directa y hasta visceral contra la sofisticada y nada convincente tentativa de Pardo de sustituir el himno de Pondal y Veiga. Acusaciones de análogo sesgo a las que estamos contemplando fueron comunes a lo largo de la instauración de la autonomía. Por ejemplo, en su número 4 la revista estudiantil *Irmandiño* dedicó unas páginas a la canción gallega, acusando a los do Barro, Pardo, Ostiz y demás artistas de “deteriorar nuestro folklore” y “ocultar y desvirtuar nuestra realidad”, por comercializar los valores de la autenticidad y la tradición. El anónimo escrito terminaba con una ardorosa exaltación de la galleguidad, cifrando las esperanzas en el *movimento popular da canción galega* y estableciendo que la música “que el pueblo necesita” habría de ser “científica, nacional y popular”¹⁰⁷⁰. Asimismo un duro ataque a María Ostiz se publicó en 1971 de las páginas de *Chan*, donde Cabanas acusaba a la cantante de:

«Apropiación indebida de lo que, hasta ahora, pertenecía al pueblo gallego (Cfr. su “sencillo” “Ná veiriña do mar” 3,40. MARIA OSTIZ. Arreglo y dirección de orquesta: Waldo de los Ríos), pues tanto la letra como la música, salvo leves variaciones, han estado en la voz popular de Galicia desde tiempos desconocidos.

Ultraje a la lengua gallega. Ha convertido unas estrofas cantadas en nuestro idioma en una sarta de vocablos entrelazados en “castrapo”; modalidad ésta tachada siempre de vulgar e incorrecta.

Aprovecharse de unos momentos en que el gallego está siendo orientado como elemento “snob” para lucrarse y enriquecer su despensa bancaria»¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁹ En: *Teima*, n. 2. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 23 al 30 de diciembre de 1976, p. 28.

¹⁰⁷⁰ “O movimiento popular da canción galega”. En: *Irmandiño, Voceiro do Frente Cultural Galego*, n. 4. Santiago de Compostela, Movimiento de Estudiantes Cristiáns Galegos, abril de 1975, p. 10-12.

¹⁰⁷¹ CABANAS, Tino: “Acusamos a María Ostiz de ...”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 34. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, febrero de 1971, p. 21.

2.5.4 La censura

Ya se ha indicado en esta tesis en varias ocasiones el importante papel que jugó el estamento censor en la etapa inmediatamente anterior a la instauración de las libertades cívicas, de plena repercusión en el ámbito de la música. Sobre este particular existe un testimonio de sumo interés, por los datos de Voces Ceibes que proporciona y por la política estatal de seguimiento y control que permite entrever. Se trata de un informe policial sobre este grupo elaborado a finales de los años 60 y que en 2007 publicó *Grial* ¹⁰⁷². Está firmado el 5 de enero de 1970 por la Brigada de Investigación Social -la policía política del franquismo, también conocida como *la secreta* o *la social*- y dirigido al gobernador civil de Coruña, a la Comisaría General de Investigación Social y al director general de Seguridad en Madrid:

«Este documento é unha proba máis, entre moitas, de que *a social* estaba infiltrada en todas as esferas da vida cotiá, e de que non había acto público ao que *os sociais* non asistisen, camuflados de civís, e que non rexistrasen valéndose mesmo dunha rede de confidentes. Sen esquecer que os concertos tiñan que pasar rigorosamente pola censura previa e axustarse estritamente ao repertorio autorizado» ¹⁰⁷³.

Los siguientes pasajes son originales del informe en cuestión; a pesar de la intencionalidad del texto es de reconocer una asepsia informativa notable:

«... en el mes de Abril [de 1968], varios estudiantes, —BENEDICTO, XAVIER, XERARDO MOSCOSO, VICENTE ARAGUAS y GUILLERMO ROJO—, inician una serie de recitales en Vigo, Pontevedra, Orense, Negreira, etc. con escasa audiencia y publicidad» ¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷² [Brigada Regular de Investigación Social, n. 190]: “La 'Nova Canción Galega': su aparición y desarrollo”. En: FRAGA, Xan: “Voces Ceibes e a censura franquista”. *Grial*, n. 173 [monográfico: Lectura Pública. Un dereito da cidadanía]. Vigo, Galaxia, enero a marzo de 2007, p. 86-99.

¹⁰⁷³ FRAGA, Xan: “Voces Ceibes e a censura franquista”. En: *Grial*, n. 173 ..., p. 85.

¹⁰⁷⁴ [Brigada Regular de Investigación Social, n. 190]: “La 'Nova Canción Galega' ...”, p. 86.

Más abajo hallamos un ejemplo de canciones concretas censuradas; para el recital del 4 de mayo de 1968 se prohibieron las siguientes ¹⁰⁷⁵:

«Por su parte, la Delegación del mismo Ministerio en la provincia de Pontevedra, con ocasión de otra audición solicitada del Sr. Gobernador Civil, no autorizó la interpretación de las siguientes canciones:

“Carta a Fuco Buzán”; “Os lobos”; “Loitemos”; “Carta a miña muller”; “Verbas a un hirmao”; “Deitado rente a o mar”; “Lázaro mariñeiro”; “Chegará un día”; “Canción de esperanza”; “Somentes o vento”; “Emigración”; “Goethe”; “O camaleón”; “A Xerardo Moscoso” y “A couga”» ¹⁰⁷⁶.

Este género de informes policiales no constituyó una anomalía insólita en el estado franquista:

«Raimon figuraba en una lista negra de cantantes, increíblemente titulada tal cual, emitida por la Dirección General de Seguridad el 14 de julio de 1975. En ella figuraban 21 nombres, 15 de los cuales eran catalanes» ¹⁰⁷⁷.

2.5.5 Edigsa o la detración del castellano

En cuanto a las grabaciones, en materia de ejemplo e influencias el modelo catalán tuvo aquí también un gran ascendiente en la izquierda gallega, que, no obstante y a diferencia del anterior, iba a carecer del apoyo generalizado de las clases medias de su región. Esta debilidad estructural sería una de las claves de la escasa representatividad y alcance de la canción protesta gallega. Sin embargo Galicia interesaba a las restantes comunidades históricas porque haciendo causa común podían acceder a una mayor visibilidad y universalidad de sus propósitos. Esta es la explicación del respaldo discográfico proporcionado por la compañía Edigsa para los miembros de Voces

¹⁰⁷⁵ En estos años la lista de canciones se entregaba a los censores antes de cada recital autorizado.

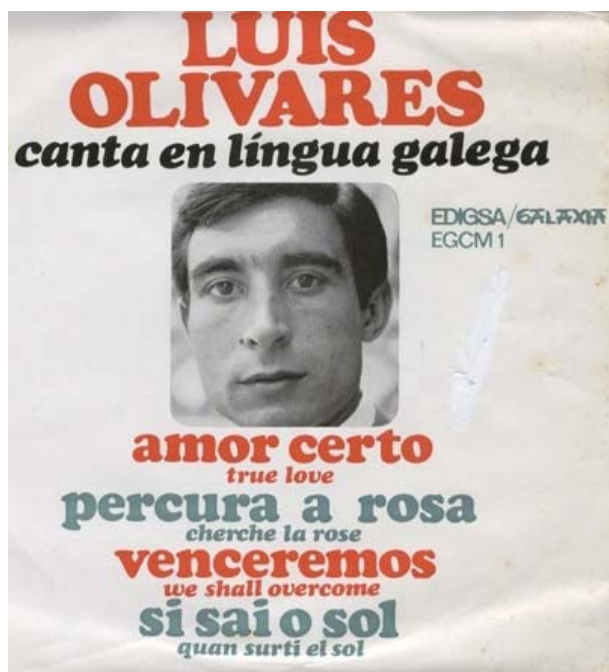
¹⁰⁷⁶ [Brigada Regular de Investigación Social, n. 190]: “La 'Nova Canción Galega' ...”, p. 88.

¹⁰⁷⁷ BATISTA, Antoni: *Raimon: la construcción de un canto* ..., p. 111.

Ceibes, amén del que prestó a muchas otras formaciones musicales siempre que no cantaran en castellano:

«La canción gallega, como la vasca, nacen no solo del ejemplo de la catalana, sino de su apoyo decidido. Porque *la nova cançó* catalana nació de un deseo consciente de su burguesía de normalizar el uso del idioma catalán. Y por ello crearon una editora discográfica que sirviera de apoyatura a estos propósitos. Y fue esa misma empresa, EDIGSA, o Editora General S.A., la que grabó los primeros discos de la joven canción gallega y vasca, por medio de sellos autónomos. El sello dedicado a la canción gallega se llamó Xistral»¹⁰⁷⁸.

IMAGEN II-2. PORTADA DEL DISCO *LUIS OLIVARES CANTA EN LINGUA GALEGA*¹⁰⁷⁹



Edigsa ya había brindado en 1967 sus estudios al cantante Luis Olivares. Se trató de un EP integrado por cuatro canciones adaptadas al idioma gallego por el poeta Xosé Luis Franco Grande. Obsérvese en la portada el celo antiespañol de la compañía discográfica al desplegar en los títulos hasta cuatro idiomas diferentes (gallego, inglés, francés y catalán) esquivando el castellano en todo momento –se supone que

¹⁰⁷⁸ PARDO, José Ramón: *El canto popular ...*, p. 46-47.

¹⁰⁷⁹ Edigsa/Galaxia, 1967.

“Venceremos” es título original y por tanto está en gallego. El diseño de esta portada es de J. Fornas y refleja el empuje descentralizador catalán que estuvo en la base del primer auge discográfico de la “nueva canción gallega”¹⁰⁸⁰.

Las cuatro canciones que interpreta Olivares son técnicamente convencionales por completo, con un acompañamiento instrumental calcado de la canción melódica americana, una voz no más que justa, y nada especial en las letras, exceptuando que están cantadas en gallego y el aura de fraternidad contestataria que ya entonces rodeaba a “Venceremos nos” (“We shall overcome”). Como señala Aragás:

«EDIGSA, en realidade, o único que non aturaba era o idioma español. Tanto era así que o seu catálogo recollía cancións en catalán, euskera (de Xabier Lete, Lourdes Iriondo, Benito Lertxundi), galego e inglés! Ou sexa que, ao tempo que non admitía cantantes na lingua de Quevedo, non tiña reparos en acolier no seu selo a Eddie Lee Mattison, daquela asiduo visitante da sala Madox en Platja d'Aro. E así ocorría que Joan Manuel Serrat gravaba en español na casa ZAFIRO, mentres que os seus discos en catalán vían a luz en EDIGSA. Cómpre recoñecerlles a estes cataláns (contra o tónico) un espírito pouco “peseteiro” cando se trata de fobias idiomáticas»¹⁰⁸¹.

Según Tino Cabanas, en un artículo sobre la nueva canción gallega, las canciones que grabaron en Edigsa Luis Olivares y Jacinta fueron un rotundo fracaso comercial¹⁰⁸². De todos modos el soporte brindado por esta empresa fue crucial para una mínima expansión de los cantantes gallegos:

«Edigsa patentizó en las grabaciones a la Nueva Canción Gallega. Sin esa casa editora, no hubiésemos llegado en tan poco tiempo a los medios de

¹⁰⁸⁰ Otro detalle que demuestra la inflexibilidad de la ideología identitaria emergente es que a Jaume Sisa lo eliminaron de los premios del disco catalán (en 1967) porque su canción, interpretada íntegramente en catalán, comenzaba con una frase en castellano: “Esta es la orgía número uno”. Sisa, quien siempre fue un cantante nada proclive al dogmatismo, también fue excluido del festival Canet-rock en 1975. Tal vez en original venganza por estos agravios se transformó en Ricardo Solfa, adoptando este nombre nada “catalán” y sosteniendo que era el suyo verdadero; el gesto tiene todas las trazas de ser una fina burla del catalanismo y la *nova cançó* cuando éstos llegaron a determinado extremo, como un hartazgo personal de Sisa ante el empacho de catalanidad.

¹⁰⁸¹ ARAG, p. 94.

¹⁰⁸² CABANAS, Tino: “Proceso a la 'Nova Canción Galega“ ..., p. 19-21.

comunicación y, mucho menos a un público ignorante y anestesiado como era el de Galicia por aquellos años»¹⁰⁸³.

2.5.6 El debate sobre el papel de la música culta

A pesar de que, obviamente, esta rama del arte musical no se estudia en nuestra tesis – y pese a que los límites de lo culto y lo popular han sido reiteradamente puestos en entredicho a lo largo de las últimas décadas-, puede ser interesante lanzar al menos una breve ojeada a lo que sucedía paralelamente en esta particular esfera de la enseñanza, la creación y la interpretación¹⁰⁸⁴. Para empezar puede ser útil una entrevista publicada en 1969 en la que Jesús Bal y Gay era sumamente escéptico en relación a la galleguidad de la música culta del país en el pasado:

«En general, las canciones [gallegas] cultas que más popularidad alcanzaron no son, musicalmente hablando, verdaderamente “enxebres”. Sus autores estaban influidos por la música de salón y operística de su tiempo. Pero no puede decirse que hayan utilizado materiales extranjeros. Su galleguidad derivó de aquella influencia y de su falta de estrecho contacto con nuestro folklore. En cuanto a “Negra sombra”, de Montes, hay que decir que el tema inicial es el de un romance tradicional que tal vez el compositor oyó en nuestra tierra, pero que también se halla en Asturias»¹⁰⁸⁵.

No obstante la música culta gallega de la transición conoció también su particular despertar identitario, vigorizado por la labor de algunos medios que impulsaron la (re)construcción del repertorio. No es lugar para profundizar en la materia, pero hay que mencionar al menos a compositores como Roxelio Groba, Enrique X. Macías o Xoán

¹⁰⁸³ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

¹⁰⁸⁴ En el capítulo I ya se ha introducido esta materia en relación al terreno de la educación. Existe una tesis doctoral reciente centrada en esta materia específica, la de VILLAR-TABOADA, Carlos: *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas* [tesis doctoral]. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

¹⁰⁸⁵ CONDE MURUAIS, Perfecto: “Jesús Bal y Gay” ..., p. 18.

Trillo, que encarnan entre otros esta orientación de signo galleguizante ¹⁰⁸⁶. La verdad es que la evolución de la composición de escuela en los años de la transición se engloba igualmente en la presión que ejercen ciertos grupos sociales por alcanzar elementos definitorios de la identidad *gallega*, por oposición a aquellos asumidos como parte integrante de la cultura *española* o *europea*. En ese contexto ideológico se programan conciertos, se editan discos, se realizan entrevistas a determinados compositores e intérpretes y se intentan fijar con carácter definitivo algunos parámetros sonoros reconocibles como portadores legítimos de la identidad local.

«O 25 de Xullo do 1976 comezaba en Vigo el *I Encuentro de Artistas* [compositores] *Jóvenes*, unha iniciativa sen dúbida fracasada pero que tivo a virtude de pór boca arriba algunha das cartas que o franquismo tivera ocultas» ¹⁰⁸⁷.

En el mismo artículo se citan diversos logros en una muestra no exhaustiva: pese a los errores y carencias, en esta década, sin embargo, se impulsa la Orquesta de Cámara de Vigo (1975), se fundan casi a la par el Museo do Pobo Galego ¹⁰⁸⁸ y la delegación de Juventudes Musicales en Vigo (1976) ¹⁰⁸⁹, se funda el Grupo Universitario de Cámara dirigido por Carlos Villanueva (1977) –que pronto se abrirá paso en el mercado discográfico-, se inician los estudios en profundidad de la imagería musical del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, se edita el disco *Nova Galicia*, del compositor Roxelio Groba (1977), se promociona a valores individuales como Quintas, Macías, Groba, Trillo o Soto Viso, nace la Orquesta de Santiago (1978), crece sobremanera la actividad de la Orquesta de Coruña, se crea el Coro Universitario (1978), se inicia la fundación de FECOGA (Federación Coral Galega, 1979), se funda el Sindicato de Músicos Galegos -promovido por el ex-miembro de Voces Ceibes

¹⁰⁸⁶ El ismo nacionalista tampoco fue abrumador en este ámbito de la cultura musical; en el vaciado de LVG de los años de la transición se observa que la música clásica mantiene su estatus privilegiado como forma *superior* de arte y un índice de actividad relativamente alto, prevaleciendo la música de cámara (más sencilla y económica de realizar), pero en líneas generales no se detecta una orientación pro-galleguista hegemónica en las programaciones de los teatros y auditorios gallegos.

¹⁰⁸⁷ CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Unha época pouco prodixiosa” ..., p. 196.

¹⁰⁸⁸ Este museo se convertiría en un escaparate titular de la galleguidad asumida. Su origen y significado se comentan en el siguiente capítulo.

¹⁰⁸⁹ Del 26 al 31 de julio de 1976 esta entidad organizó el “Primer encuentro de Artistas Jóvenes”, importante en su momento en el terreno de la música culta gallega (VILLAR-TABOADA, Carlos: “Tradición y actualidad ...”, p. 128).

Benedicto García (1980)¹⁰⁹⁰-, se dan a conocer las biografías de Marcial del Adalid (por Soto Viso, 1981) y Juan Montes (por Varela de Vega, vería la luz en 1990), se amplía el Conservatorio de Vigo (1984) y se publica el *Cancionero Popular Galego* de Schubarth y Santamarina (1984), además de la consecución de diversos convenios entre el Ministerio de Cultura y la universidad compostelana para difundir música de compositores gallegos y la recuperación de teatros y salas abandonadas¹⁰⁹¹ entre otras acciones¹⁰⁹². Hay más casos que corroboran el impulso de cambio:

«“A represa e o río”, primeira zarzuela en galego, estrenouse no Teatro Rosalía Castro da Coruña (9 de novembro [de 1982]). A obra escribíraa no ano 1939 Antonio Santiago “Nito” e musicada por Mili Porta. Este feito pode abrir un vieiro para a cultura galega por este campo»¹⁰⁹³.

A Nosa Terra –aceptemos la publicación como primer portavoz del nacionalismo gallego- respaldaba enérgicamente la música culta de compositores nativos que incorporasen elementos del país hacia la construcción de una música nacional gallega. Así sucedió en relación a algunos autores, siendo quizá el principal exponente generacional Roxelio Groba. Carreira presentaba en términos elogiosos el estreno de su obra *Intres Boleses*¹⁰⁹⁴, una *suite* compuesta por danzas barrocas al estilo del siglo XVIII (*courante*, *gavota*, *forlana*, *minueto* y *giga*), tratándose de una creación «... como todas as do autor, inconfundiblemente nosa, e representa un paso adiante no seu traballo de creación dunha música galega culta integrada na tradición sinfónica de Occidente»¹⁰⁹⁵. Ésa era la aspiración de Groba y Carreira. Poco después y en el mismo medio

¹⁰⁹⁰ Citado por Carreira Antelo, en: ANT, n. 122. 5 al 11 de septiembre de 1980, p. 18. El gesto constituye un reflejo de cómo la amplitud del arco ideológico de la identidad superaba ampliamente los límites de la canción protesta. Sin embargo la iniciativa no prosperó. Con el tiempo se crearía la más estable agrupación AMELGA, la Asociación de Músicos de Galicia; fue fundada en el año 2000. El nombre completo del acrónimo es Asociación de Músicos en Defensa da Lingua Galega.

¹⁰⁹¹ En las principales metrópolis gallegas -véase Santiago, Pontevedra, Coruña y Vigo- las cajas de ahorros invertirán en estos locales y en promocionar recitales y conciertos.

¹⁰⁹² Datos procedentes en su mayoría de CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Unha época pouco prodixiosa” ..., *op. cit.*

¹⁰⁹³ LEMA, Xosé María: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 30 ..., p. 60.

¹⁰⁹⁴ En Pontevedra, el 27 de septiembre de 1978, por la Orquesta de La Coruña.

¹⁰⁹⁵ En: ANT, n. 35. 27 de octubre al 2 de noviembre de 1978, p. 18.

Groba afirmaba que Galicia fue siempre una colonia cultural: «Os propios galegos aldraxamos a nosa música moitas veces co despectivo nome de “galegada”»¹⁰⁹⁶, y señalaba que para mucha gente música gallega es sinónimo de música mala, añadiendo la convicción de que no existía conciencia músico-nacionalista gallega porque no llegó a formarse¹⁰⁹⁷. El compositor Daniel Quintas, siguiendo con la idea de Groba, opinaba que «O desexabel, o interesante (...) é que o músico galego escriba música culta de carácter universal»¹⁰⁹⁸. Trillo, otro compositor “oficial” de esta generación, señalaba que había mucha preocupación por la música *gallega*, pero que casi nadie trataba de definirla. Más adelante afirmaba que el compositor gallego carecía de una tradición propia en la que apoyarse para su trabajo, viéndose obligado a emigrar para adquirir una formación musical de suficiente amplitud. Especialmente expresiva es la parte final de su artículo, en la que sostenía que, al no haber tal tradición local, era imposible hacer una música hondamente *gallega*, si acaso de tintes folklóricos:

«Polo tanto, a primeira necesidade, a necesidade vital para a música galega, é a de crear unha tradición, o que significaría criar un movemento, unha actividade musical intensa. Meu Deus ¿con qué? ¿Cuns Conservatórios coma os que temos? ¿Cunhas orquestras coma as que temos? -¿é que se lles pode chamar orquestras a iso? En toda Galicia non se acha un violoncellista (...). E, con todo, ese é o camiño, hai que partir deses Conservatórios, desas orquestras, para construír unha tradición. Formar profesionais, crear ambiente (...).

Esta é para min a mellor, a única maneira, de facer nacionalismo. Aquí é preciso que se unan os esforzos de todos, institucións e profesionais»¹⁰⁹⁹.

Veamos otros testimonios: en un balance sobre el año 1978 y desde la perspectiva de la lucha por la reificación de la identidad a través de la música culta, Soto Viso abogaba por una música “nuestra”, proponiendo al piano como instrumento apropiado para llegar

¹⁰⁹⁶ GALOCHA, Antón L.; CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Maestro Groba. Do, re, mi, fa, GA!”. En: ANT, n. 39. 24 al 30 de noviembre de 1978, p. 7.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁸ QUINTAS, Daniel: “Sobre a música galega”. En: ANT, n. 106. 16-22 de mayo de 1980, p. 20.

¹⁰⁹⁹ TRILLO, Joam: “Algunhas reflexións sobre do facer música galega hoxe”. En: ANT, n. 106. 16-22 de mayo de 1980, p. 21.

hasta ella ¹¹⁰⁰. En julio de 1979 ANT publicaba un informe redactado por Carreira sobre la situación de los conservatorios gallegos. Había seis: los de Coruña, Santiago, Pontevedra, Vigo, Lugo y Orense. Solamente los de Coruña y Vigo eran profesionales, siendo los otros cuatro elementales. Había menos de media docena de músicos gallegos con el título superior (obtenido necesariamente fuera) y sólo dos con el de composición (Groba y Trillo). Al no haber conservatorios superiores ninguno era centro estatal y padecían dependencias variadas, así como trabajan con una dotación material y profesorado claramente insuficientes de los que derivaba una notoria masificación en el alumnado. En cifras aproximadas había en el curso 1978/79 unos 2000 alumnos en Vigo, 1150 en Coruña, 600 en Orense, y otros tanto en Santiago, y 400 en Lugo. Solamente el de Vigo incluía la enseñanza de la gaita en sus planes de estudio ¹¹⁰¹. A finales de 1979 el mismo Carreira hacía un balance del año transcurrido subrayando la creación de una orquesta de cámara en Santiago, dirigida por Joam Trillo. También se fundó un coro universitario, dirigido por Maximino Zumalave ¹¹⁰² y en 1982 se publicaba *La Música Medieval en Galicia* ¹¹⁰³, de López-Calo ¹¹⁰⁴.

En conjunto da la impresión la música culta gallega se escindió en los años analizados en diversas vías prometedoras por separado pero difícilmente conciliables entre sí. A pesar de la asepsia ideológica de géneros como son la mayor parte de los estrictamente instrumentales, los compositores gallegos de esta generación debieron optar por abrazar la causa de la galleguidad -dentro de este reducto secularmente elitista- o por una

¹¹⁰⁰ SOTO VISO, Margarita: “A Nosa Música por Dentro” ..., p. 11. De esta misma autora se pueden consultar sus investigaciones en torno a Marcial del Adalid y su interpretación de la identidad gallega a través de la incorporación de elementos del folklore, como por ejemplo, SOTO VISO, Margarita: “Aportación de Marcial del Adalid con la incorporación a sus obras de temas pertenecientes al folklore gallego”. En: *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, Sociedad Española de Musicología, 1981, p. 365-369. Es igualmente aconsejable la lectura del trabajo de Pilar Alén para ver un caso concreto de programación musical en un teatro gallego [ALÉN, María Pilar: “Reflexiones sobre el ambiente musical en La Coruña (1920-1980) a través del 'Fondo Bugallal'”. En: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinares* ..., vol. I, p. 213-234.

¹¹⁰¹ CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “Conservatorios, ¿de qué?”. En: ANT, n. 72. 27 de julio al 2 de agosto de 1979, p. 8. Un dato procedente de Villar-Taboada es que el conservatorio de Coruña pasó a ser oficialmente reconocido en 1947; el de Santiago en 1953 y el de Pontevedra en 1957. En la actualidad, sin embargo, este mismo trabajo señala que hay cerca de 50 centros dedicados a la enseñanza musical en Galicia [VILLAR-TABOADA, Carlos: “Tradición y actualidad ...”, p. 127-128]. En comunicación personal (octubre de 2008) Luis Costa nos apuntaba como inexacto el informe de Carreira, señalando que las cifras expuestas de titulados gallegos fueron más elevadas en realidad.

¹¹⁰² CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “Visión apresurada dun ano musical” ..., p. 18.

¹¹⁰³ LÓPEZ-CALO, José: *La música medieval en Galicia*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982.

¹¹⁰⁴ También en ese año se iniciaba la edición de la *Enciclopedia Hércules*.

discreta permanencia en terreno apolítico. La otra conclusión clara es que la tarea de los profesionales y estudiantes gallegos de escuela se desenvolvía en unos márgenes significativos de precariedad en relación a los recursos humanos y materiales que pudieran haber hecho viable la consecución de un sustrato académico acorde con los deseos de sus principales valedores.

2.6 La era de Voces Ceibes ¹¹⁰⁵

Una parte estimable de los contenidos que siguen se concentra en el grupo Voces Ceibes como principal exponente del nacionalismo musical gallego en las fases previa e inicial de la transición, aunque hay otras figuras relevantes de interés por el significado de su obra. Voces Ceibes fue un conglomerado similar al de sus iguales catalanes y vascos, portavoces de un relato reivindicativo escindido en dos planos que, aunque diferentes a priori, actúan en plena simbiosis en estos momentos: el de la lucha por las libertades cívicas y el de la pugna identitaria y descentralizadora. Su obra ocupa un discreto nivel en el escalafón de la canción de autor y careció de gancho popular, pero es relevante por los rasgos señalados.

2.6.1 El colectivo Voces Ceibes

La reseña biográfica apuntaría que Voces Ceibes nació en el contexto universitario compostelano y practicó una canción social monolingüe y beligerante. Sus principales fechas serían las siguientes: se originó en el recital de la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela el 26 de abril de 1968 en el que participaron Benedicto García Villar, Xavier González del Valle, Guillermo Rojo y Vicente Araguas, que por este motivo pueden considerarse miembros fundadores. Un mes más tarde, en mayo de 1968 se celebró una reunión en Santiago para organizar un grupo de canción gallega en la línea de Els Setze Jutges o de Ez Dok Amairu; acudieron Araguas, Benedicto García, Xavier González, Xerardo Moscoso, Margarita Valderrama y Alfredo Conde y fue el momento en que se bautizó al colectivo con el nombre que emplearía desde entonces. En junio del mismo año –es decir, casi inmediatamente- se firmó el acuerdo con Edigsa para publicar el primer disco de cada uno de los cuatro componentes principales. En diciembre de 1969 actuaron Moscoso y Casabella en el

¹¹⁰⁵ Para la elaboración de este epígrafe y de los temáticamente contiguos ha sido muy esclarecedora la generosa contribución de Xerardo Moscoso -fundador y componente de Voces Ceibes hasta su huida de España en febrero de 1973- a lo largo del mes de mayo de 2008 (por correo electrónico), varias veces citada en este capítulo.

conocido recital de la Mutualité de París, cuando el segundo cantante ya pertenecía al grupo. A lo largo de 1970 Xavier González y Guillermo Rojo abandonaron Voces Ceibes y entró Xaime Manuel Barreiro, mientras que Benedicto se vio obligado a acudir al servicio militar en Madrid. En diciembre del mismo año se incorporó durante un breve tempo Tino Álvarez. En la primavera de 1971 se marchó Miro Casabella y entraron Suso Vaamonde y Bibiano Morón. En 1972 varios integrantes participaron en la grabación del disco colectivo *Cerca de mañana* con Lluís Llach, Elisa Serna, Julia León, Pablo Guerrero, Xavier Ribalta, Imanol Larzábal, Adolfo Celdrán y otros cantantes ¹¹⁰⁶. El 24 de febrero de 1973 Moscoso huye a Francia después del fuerte altercado en Pontevedra. Tras una carrera desigual en la que abundaron las actuaciones en directo, en enero de 1974, a raíz de fuertes disensiones internas, se desintegra lo que quedaba del grupo, pese a la oposición de Vaamonde. En el acto fundacional del MPCG, al año siguiente, participaron varios ex-componentes de Voces Ceibes ¹¹⁰⁷.

Hay consenso en estimar que Voces Ceibes arranca anímicamente en un histórico recital que Raimon dio en Santiago en 1967. Tan solo añadiríamos que el evento en cuestión pudo precipitar el desenlace, pero el germen de una expresión musical contestataria estaba ya presente en la sociedad gallega, con o sin Raimon, y sin negar la magia escénica y capacidad persuasiva de su actuación. Freixanes describía así el recital:

«En mayo de 1967 el cantante valenciano Raimon cantaba en el Estadio de la Residencia, en Santiago de Compostela, ante siete mil personas que, por primera vez en mucho tiempo, enarbolaban con entusiasmo (quizás instintivamente, sin planteamientos definidos todavía) la imagen reivindicativa de Galicia como realidad singular y sometida. Carlos Casares y Salvador García Bodaño fueron los traductores de las letras del catalán al gallego, y la Asociación de Estudiantes editó un folleto para seguir el recital que se titulaba: *A voz dun pobo: Raimon*. (...).

El fenómeno Raimon tiene mucho que ver con lo que más tarde sería la nueva canción gallega (el nacimiento de *Voces ceibes*, al poco tiempo) y debe explicarse en el contexto social y político de la Universidad de aquellos

¹¹⁰⁶ Este disco salió al mercado en 1973, fuera de España.

¹¹⁰⁷ Datos procedentes en su mayor parte de ARAG, *op. cit.*

años. Fue un catalizador, quizá la chispa, un torrente de libertad en la voz, en su modo de situarse ante el público, en su capacidad de convocatoria, en su catalanismo. Algo se desgajó aquella tarde en el Estadio de la Residencia»¹¹⁰⁸.

Para Moscoso, futuro miembro de Voces Ceibes, el concierto de Raimon significó un punto de inflexión en su trayectoria personal:

«A chegada de Raimon a Santiago, que cadróu cos meus primeiros descubrimentos políticos, amosóume unhas posibilidades fóra do común e un día atopéime escribindo letras en galego. “Vietnam”, “Lutero King”, “Réquiem”, que foron as miñas primeiras cousas»¹¹⁰⁹.

No obstante el propio Moscoso era muy crítico recientemente a propósito de las motivaciones reales de los integrantes de Voces Ceibes, a los que definía como:

«Un grupo de jóvenes, en teoría, comprometidos con la lucha por acabar con la dictadura y revalorizar la lengua y la cultura, que pretendían utilizar la canción como herramienta o vehículo para transformar la realidad social de Galicia.

En la práctica, un grupo de jóvenes, algunos no tan jóvenes, y salvando a un par de excepciones, (Vicente Araguas y un servidor) pretenciosos que a lo que aspiraban era a convertirse en “superstars” de la canción protesta como Raimon, en Cataluña, Leo Ferre, en Francia o Pete Seeger en USA»¹¹¹⁰.

El escritor Carlos Casares, entrevistado por Freixanes, relata así su experiencia. Comienza destacando la apatía política del estudiantado gallego a comienzos de los años 60:

«Yo llegué a Santiago en el 61. El galleguismo no contaba absolutamente para nada. Los movimientos progresistas, las luchas universitarias se realizaban de espaldas al galleguismo e incluso de espaldas a Galicia.

¹¹⁰⁸ FREIXANES, Víctor F.: *Doce gallegos* ..., p. 283-284.

¹¹⁰⁹ “Xerardo Moscoso, ex voce-ceibe” ..., p. 18.

¹¹¹⁰ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

Éramos una especie de bichos raros sin demasiado atractivo ni interés político entre la izquierda estudiantil»¹¹¹¹.

Casares colaboró con la ADE¹¹¹² de la universidad compostelana para traer al cantante:

«Aquel año decidimos traer a Raimon. Era su primer recital en Galicia y había un aspecto que quizás en un primer momento no se valoró en toda su dimensión: Raimon era catalán e iba a cantar en catalán. Algunos de nosotros propusimos galleguizar, en la medida de lo posible, el espectáculo. Por eso traducimos al gallego las letras del cantante en un folleto a través del cual se podía seguir el festival pero en gallego. Era el mes de mayo. Estaba finalizando el curso. No puedo decir que la gente de ADE, los organizadores del espectáculo de Raimon en la Residencia, tuviesen conciencia de lo que podía pasar; tampoco existía una conciencia gallega, pero el estadio se llenó de gente: unas siete mil personas. Y fue allí donde, por primera vez, aparecieron pancartas gallegas, consignas en gallego, reivindicaciones referidas a Galicia. Recuerdo una gran pancarta que decía: *Non creemos naspistolas*. Quizá la llevaban mozos que no sentían el problema del galleguismo, jóvenes izquierdistas ajenos hasta entonces a la problemática gallega, pero inmersos, en aquellos momentos, en un movimiento instintivo, emocional, que nos arrastraba a todos»¹¹¹³.

A la pregunta de Freixanes de si el recital fue “la primera manifestación mínimamente galleguista que planteaba después de la guerra civil la izquierda universitaria”, Casares respondió:

«Sí, es posible. Y el fenómeno Raimon adquirió en seguida una gran importancia porque a partir de entonces surge algo fundamental en la cultura de nuestro tiempo y las nuevas generaciones: la canción gallega y más concretamente, la creación del grupo *Voces ceibes*. La presencia del catalán

¹¹¹¹ FREIXANES, Víctor F.: *Doce gallegos ...*, p. 285. Araguas coincide en lo principal con esta impresión; en su libro describe una Galicia en los años 60 socialmente dormida e intelectualmente inactiva, un Santiago de Compostela muerto culturalmente y un estudiantado muy exiguo numéricamente y en absoluto contestatario (ARAG, ver p. 35-40 especialmente).

¹¹¹² Asociación de Estudiantes de la Universidad de Santiago. Fue una organización entonces muy destacada en el activismo político de los jóvenes compostelanos.

¹¹¹³ FREIXANES, Víctor F.: *Doce gallegos ...*, p. 287.

[valenciano] en Santiago, quizá como elemento catalizador, juega un papel importante en este proceso. *Voces ceibes* (Xerardo Moscoso, Benedicto, Vicente, Xavier, Guillermo y las que vinieron después) es, en su tiempo, el signo de un cambio importante, unos jóvenes universitarios empezaban a expresarse en gallego cada vez más conscientes de lo que esto significaba, aunque no fuesen galleguistas la mayor parte de ellos, aunque no supiesen cantar. En el 68 se precipita todo esto»¹¹¹⁴.

En el testimonio de Manuel María, un poeta estrechamente unido al grupo Voces Ceibes:

«Raimon cantou, o día 9 de Maio diste ano [1967], prós estudantes galegos, que o escoltaron fervorosamente e que o apraudiron cheos de entusiasmo. O recital tivo lugar como é sabido, no estadio da Cidade Universitaria de Santiago de Compostela. Era a primeira vez que Raimon cantaba en Galicia. Eiqué era agardado con intrés e simpatía. E Raimon convenceu. Raimon chegou ó corazón dos nosos universitarios. O contaito de Raimon con Galicia ten que ser o comenzo dunha relación máis fonda i entranabel»¹¹¹⁵.

El mismo Manuel María, en una carta que en septiembre de 1969 envió a Xosé Neira Vilas -quien vivía en Cuba desde 1961-, se extendía en su crónica. Hay que subrayar el tono de esperanza y optimismo que impregna el mensaje:

«No ano 1967, o día 9 de maio, no estadio da Residencia de Estudantes de Santiago de Compostela, Raimon deu, na súa língoa, un recital das súas propias cancións que tivo un éxito cramoso. Este recital foi o que fixo comprender a tódolos que a el asistimos a necesidade imperiosa de crear unha nova canción en galego. Unha canción feita no noso idioma, con problemas de hoxe, á altura do noso tempo e con música e sensibilidade dos nosos días. Por estes anos, 1967 e 1968, a Universidade Galega deu mostras dunhas inquedanzas e dun inconformismo non habitual entre nós. Inquedanzas e inconformismo que levaron ós nosos estudantes a ollar cara ós problemas galegos, a sentirse solidarios con eles i a interesarse polo idioma

¹¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹¹⁵ MARÍA, Manuel: “Raimon, poeta do noso tempo”. En: *Grial*, n. 18. Vigo, Galaxia, octubre - diciembre de 1967, p. 477.

galego, proscrito e usado somentes polas clases populares e por uns cantos inteleituás máis ou menos galeguistas. Nestas circunstancias naceu a nova canción galega e apareceron os cantantes galegos i en galego»¹¹¹⁶.

Para la historia y con pleno rigor, sin embargo, Voces Ceibes nace el 30 de marzo de 1968 con un recital en la Escuela de Peritos Agrícolas de Lugo, cuyo lema los proclamaba como heraldos de “unha canción á altura do intre histórico, unha canción nacida para desacougar e alumear: unha canción para acadarmos conciencia dos nosos problemas reais”. El acto había sido abortado por una cuestión formal en la fecha prevista (24 de marzo de 1968), pero tuvo lugar seis días después, naciendo así formalmente la “Nova Canción Galega”. Xavier González del Valle y Benedicto fueron los cantantes que actuaron entonces; al parecer la iniciativa partió de Alonso Montero, el conocido letrado y militante del PCE, lo que refuerza el talante político en el mismo origen del grupo y su objetivo central de conseguir crear una conciencia social en el pueblo gallego:

«Fue con ocasión de venir el profesor Alonso Montero a dar una conferencia en Santiago en el mes de febrero [de 1968], nos invitaron a conocerle. Nos juntamos en un bar de Santiago y cantamos al final las canciones que teníamos en ese momento. El profesor quedó impresionado, ya tenía noticia de la existencia de dos jóvenes que cantaban en gallego y nos invitó a cantar en Lugo, ciudad en la que él era catedrático de Lengua y Literatura. Fue el primer festival que se intentó organizar, prohibido por el gobernador civil después de haber sido autorizado y una hora antes de que tuviera lugar»¹¹¹⁷.

El propio Alonso Montero reflejaba con estas palabras la esperanza depositada en la nueva y voz del galleguismo:

«Coido que dentro de algús anos se falará de este recital [30 de marzo de 1968] como dun feito histórico. Penso, en verdade, que o feito ten corpo de acontecemento e, como tal, vai marcar, dun xeito ou de outro, a nosa cultura. Dende hoxe Galicia ten o que noutros ámbitos menos precarios teñen dende hai tempo: unha canción á altura do intre histórico, unha canción nacida

¹¹¹⁶ Citado por FRAGA, Xan: “Voces Ceibes e a censura franquista” ..., p. 84.

¹¹¹⁷ Citado por CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España* ..., p. 115.

para desacougar e alumear: unha canción pra acadarmos conciencia dos nosos problemas reais»¹¹¹⁸.

A través de estos y otros testimonios primarios se concluye que el origen y lanzamiento de Voces Ceibes fue realmente rápido, en poco más que un año. Esto denota que había una demanda y apoyo reales, por más que localizados en un sector demográficamente reducido. El respaldo proporcionado por Edigsa constituyó un estímulo adicional considerable al permitir plasmar en ediciones discográficas el movimiento.

En la irregular carrera de Voces Ceibes hubo tan sólo dos grandes recitales, separados por algo más de medio año. Ambos fueron en Santiago y en 1968, lo que prueba en principio el sustento universitario que servía de base al movimiento musical y que su momento álgido fue en plena madurez del franquismo, y no ya en la transición. El primero de ellos tuvo lugar el 26 de abril de 1968, cuando terminaba el curso académico, y consistió en un concierto organizado en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela. Este evento abrió el camino definitivamente para el comienzo de un nuevo modo de cantar, desconocido hasta entonces en Galicia. Fue el primero de los dos grandes e históricos recitales de Voces Ceibes en la ciudad, entre los cuales se sucedieron numerosas actuaciones menos emblemáticas. Sixirei, que considera que esta generación –la suya propia– fue derrotada finalmente en la batalla política y generacional, describe de este modo el célebre concierto, en el que estuvo presente personalmente:

«En nome desa memoria vou lembrar que eu tamén estiven naquel recital inaugural da Facultade de Medicina. E lembro o electrizante ambiente, a comunión colectiva que alí todos tivemos. O berro de ¡Íanquis asasiños! cando un dos cantantes encetou o poema “No Vietnam”, a emoción que latexaba coas estrofas do “Fuco Buxán”, os vivas e os morras que se sucedían e o sentimento generalizado de estar pasando unha folla aínda en branco que todos estábamos dispostos a escribir. Logo escribímola. Con liñas tortas, dende logo. Pero iso non debe facer esquecer que aquí houbo unha xeración de políticos, profesionais e intelectuais que cando non eran

¹¹¹⁸ Citado por GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Crónica da canción galega ...”, p. 258.

nada diso vibraban cos poemas de Celso Emilio, desafiaban ós “grises” cantando o *Gaudeamus* e falaban de solidariedade. Que non se esqueza, que non se acredite, coma algúns pretenden, que o encefalograma do país sempre foi plano»¹¹¹⁹.

A raíz de la repercusión del recital del 26 de abril, el 9 de mayo de 1968 hubo una reunión en el bodegón del Hotel Compostela. Como apuntábamos anteriormente, se habló entonces de crear un colectivo de canción gallega a la manera Ez Dok Amairu y Els Setze Jutges, sentándose las bases de la futura canción gallega: “monolingüe, social, y beligerante”¹¹²⁰. El nombre del movimiento partió de la propuesta final de González del Valle: Voces Ceibes. Unos días antes *El Correo Gallego* había dedicado un reportaje al naciente grupo, sin duda motivado por la resonancia del concierto del 26 de abril; el texto, en gallego, iba precedido de una introducción en castellano cuyo título resulta bien explícito: “Sin gaita”¹¹²¹; comenzaba en tono de saludo a una esperanzadora iniciativa:

«Primero fue en Orense. Después en Pontevedra. Recientemente en Santiago y en algunos pueblos. En breve acudirán a La Coruña y Vigo. “A nova canción galega” es como un recién nacido. La acunan brazos jóvenes, tal vez inexpertos todavía. Cantan. Cantan en gallego con acompañamiento de guitarra. Es “un novo xeito de cantar en galego”. Poemas de Celso Emilio Ferreiro y de Lois Diéguez en su mayoría, y algunas letras propias, componen el repertorio. Ahora son cinco jóvenes universitarios los que quieren llevar la antorcha de este movimiento cultural. Empezaron dos: Javier y Benedicto. Y ya hay noticia de que algunos conjuntos modernos les secundarán en su empeño»¹¹²².

¹¹¹⁹ SIXIREI PAREDES, Carlos: “Vicente Araguas: Voces Ceibes” [reseña del libro]. En: *Trabe de Ouro*, n. 10, Tomo 2, Año 3. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Ediciones, abril a junio de 1992, p. 298. En el Apéndice al capítulo II añadimos una serie de crónicas que complementan la información sobre el recital del 26 de abril de 1968.

¹¹²⁰ ARAG, p. 73.

¹¹²¹ “A nova canción galega”. En: *El Correo Gallego*, 4 de mayo de 1968. Santiago de Compostela, Editorial Compostela, p. 12. Es notable la elección del titular: evidentemente la gaita alcanzaba en estos años y para la progresía galleguista opositora al régimen su más bajo nivel como símbolo paramusical.

¹¹²² *Ibidem*.

El segundo concierto importante se celebró unos meses después del anterior, en el cine Capitol de Santiago, el 1 de diciembre de 1968. En esta ocasión Manuel Hortas fue el presentador ante el público de la *nova canción galega* encarnada por los integrantes de Voces Ceibes ¹¹²³. Veamos el informe de la Brigada Social:

«1968 Diciembre 1: Cine Capitol de Santiago audición de la “Nova canción galega” a cargo de “Voces ceibes”, organizado por la “Agrupación Cultural O Galo”. Sección matinal. Intervienen XAVIER, BENEDICTO, MOSCOSO y VICENTE ARAGUAS con canciones previamente autorizadas. Asisten unas 1.300 personas, jóvenes de ambos sexos universitarios, facilitándose a la entrada hojas con los textos de varias canciones y al precio de 10 pesetas.

Existe una gran expectación y al fondo del escenario se habían colocado carteles alusivos a las letras de poesías que se interpretaban y a la lucha contra la oscuridad. Hace la presentación el poeta de Monforte, Manuel María quien enaltece “el nuevo sentir del pueblo gallego”. Este poeta, semanas más tarde sería sancionado por la Dirección Gral. de Seguridad con 75 mil pts. de multa por su intervención en otro acto similar en la Universidad central. Los cantantes, antes de iniciar su interpretación explican el significado de las letras» ¹¹²⁴.

Nuevamente interesa la narración de Araguas; el recital fue en el cine había comenzado a las 11 de la mañana ¹¹²⁵:

«No recital do Capitol -presentado por Manuel María, cun discurso emocionado e barroco- intervimos Benedicto, Xavier, Xerardo, Guillermo, Miro (estes dous últimos xa integrados no grupo) e mais eu. O máis bonito do acto foi o lanzamento de octavillas ou panfletos desde as localidades superiores cada vez que os textos das cancións tocaban as palabras prohibidas: democracia, liberdade, etc. Agora a lección xa estaba ben aprendida e non eran os textos de Celso os únicos merecentes da ovación

¹¹²³ A tener en cuenta el acierto de las nomenclaturas empleadas, sobre todo por la magia que desplegaban los dos adjetivos *nova* (nueva) y *ceibes* (libres). El cartel anunciador este recital se muestra y comenta en el apéndice “Iconografía complementaria”, Imagen IC-25.

¹¹²⁴ [Brigada Regular de Investigación Social, n. 190]: “La 'Nova Canción Galega' ...”, p. 93.

¹¹²⁵ El detalle de colocar en horas matinales todo recital de apariencia sospechosa por parte de las autoridades responde a una política de evitar la efervescencia que propicia la nocturnidad.

popular. Tamén neste terreo o de Celanova creou escola: letristas belixerantes *comme il faut*»¹¹²⁶.

En este clima de confianza y sensación de superar el pasado e ingresar en una nueva era cultural de la mano de la música se inscribe el fogonazo inicial del grupo. Guillermo Rojo –otro miembro de Voces Ceibes- era muy optimista en su valoración del momento de inquietudes que vivía la juventud e intelectualidad gallegas a finales del decenio de los 60. Le animaba el conocido propósito de “galleguizar Galicia”, y aunque algunas de sus opiniones son cuando menos discutibles, sin duda traslucen el tono abierto y jubiloso que caracterizó a esta década, bien distinto del áspero -si no virulento- que iba a preponderar en la siguiente:

«Hoxe vive Galicia un despertar cultural que amosa as mellores perspeitivas. Hai uns cantos anos que as publicacións en galego atinxen edicións numerosas. Nos xornás e revistas de todo tipo, Galicia é un tema tratado decote. A pintura galega ten chegado a un desenrolo verdadeiramente mañífico. O mesmo que a escultura. Na música, un maior adicamento á nosa música de sempre e o purificador movemento da “Nova Canción Galega” son craros espoñentes do alto cumio artístico no que nos achamos. E cousas semellantes poderíamos dicir doutros moitos aspectos.

Podemos chegar, pois, a unha primeira conclusión. O despertar cultural de Galicia é un feito. E un feito irreversible. Neste camiño hai xa compridas unha serie de etapas que non deixan dar volta.

Certamente, o artista, o intelectual galego volta hoxe máis que nunca os ollos cara a súa terra. É unha preocupación constante en tódolos ordes culturás. (...)

Chegamos así, (...) a unha segunda conclusión. A cultura, a verdadeira cultura, ten de ser popular»¹¹²⁷.

Entrevistado por *Teima* en 1977, el mismo Xerardo Moscoso enfocaba así su obra y la de Voces Ceibes:

¹¹²⁶ ARAG, p. 112.

¹¹²⁷ ROJO, Guillermo: “O primeiro paso pra unha verdadeira cultura galega”. En: *Grial*, n. 26. Vigo, Galaxia, octubre - diciembre de 1969, p. 490. Rojo fue uno de los fundadores de Voces Ceibes.

«... o ano 68 ten pra nós, pra tódolos homes do meu tempo, que atopamos Galicia por aqueles anos, unha forza especial, unha significación decisiva. (...). Había moi pouca xente sensibilizada naquela universidade, anque algúns grupos, moi illados, moi pequenos, viñan traballando de lonxe. ¿Grupos políticos? Que eu vira somentes estaba o PCE -aínda non era PCG- e máila UPG. Os cristiáns tamén traballaban o seu. Logo había outros grupos comunistas. Pro éramos catro monas. (...). A xente andaba absolutamente despolitizada e os medos eran moi grandes» ¹¹²⁸.

Y más adelante:

«Voces Ceibes foi un feito claramente político na universidade compostelá de 1968, un produto desa mesma universidade, un encontro coa realidade do país, ou (millor) un desexo de atopar esa realidade conflictiva e concreta do país dende a nosa mocidade» ¹¹²⁹.

El problema de Voces Ceibes es que tal vez pesó más el deseo que la realidad, como él mismo dice.

2.6.2 Acerca de algunos cantautores gallegos y sus canciones

La andadura de Voces Ceibes es en gran medida la de cada uno de sus miembros, ya que apenas formaron un conjunto. Por otra parte y a grandes rasgos las características que hemos establecido para la canción protesta son las mismas que definen el quehacer de estos autores e intérpretes. Vamos a examinar ahora la relación de músicos y obras de este y otros grupos y cantantes que hicieron de Galicia su causa; se ha procedido por selección y los datos que figuran no son ni pretenden ser exhaustivos, sino representativos en el mayor grado posible, pese a lo cual la información que mostramos es amplia ¹¹³⁰. De modo que a continuación procedemos a un repaso selectivo de

¹¹²⁸ «Xerardo Moscoso, ex voce-ceibe» ..., p. 18.

¹¹²⁹ *Ibidem*.

¹¹³⁰ Puede echarse de menos en este epígrafe un tratamiento más amplio de cantantes como Miro Casabella, Jei Noguerol o Luis Emilio Batallán, pero el volumen del mismo podría resultar entonces

algunos destacados representantes de la canción protesta en Galicia, a su producción y a la semántica social correlativa, comenzando por el que quizá fue la cabeza visible de Voces Ceibes.

Benedicto García Villar, “Benedicto” fue, en efecto, una de las figuras más relevantes y específicas de este movimiento, dejando aparte de momento su ulterior trayectoria musical ¹¹³¹. Refiriéndose al final de los años 60 y al origen del grupo mientras estudiaba en la Facultad de Económicas en Santiago, constata la “consciencia” que poseían de formar parte de un movimiento de “resistencia”:

«En Santiago inicié a carreira de Económicas no ano 67. No inverno dese curso comecei a cantar, primeiro só, pero axiña en compañía doutros compañeiros: Xavier [González del Valle], Guillermo Rojo, Vicente Araguas e Xerardo Moscoso. Eses, xunto con Miro [Casabella] que estaba en Barcelona, foron os bimbios do primeiro grupo organizado que durante bastantes anos actuou no mundo da canción de autor en Galicia e fóra dela: “Voces Ceibes”. O obxectivo de “facermos país” desde os valores da liberdade, a democracia e a xustiza, foi algo consciente desde o inicio. Apoiando e apoiándonos naqueles núcleos de resistencia cidadá que empezaban a aparecer no país, os cantores sabíamos do noso papel aglutinador e mobilizador asistindo alí onde alguén requería a nosa presenza» ¹¹³².

De modo que el objetivo central estaba perfilado con toda claridad: “facermos país”. Más abajo Benedicto narra su evolución tras la ruptura del grupo. Se refiere a la segunda mitad de la década de los 70:

excesivo aparte de que –lo más importante– este género, que abordamos pese a todo como *música popular*, no deja de tener un interés para esta tesis sobre todo en su calidad de conjunto ideológico reificado en formas musicales más que por el resultado material en sí mismo; de ahí que los análisis se centren en buena medida en rasgos genéricos y en la concreción de éstos respecto del devenir histórico. De todos modos en el apéndice “Iconografía complementaria” de la Tercera Parte se añaden algunos datos más de estos cantantes y su producción.

¹¹³¹ Un resumen biográfico de su propio puño y letra puede hallarse en la colaboración que redactó para *O feito diferencial galego* (GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Crónica da canción galega ...”, *op. cit.*), varias veces reproducido en la red con ligeras diferencias.

¹¹³² GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Notas Autobiográficas e Discografía”. En: *Chiscando un ollo* <http://www.blogoteca.com/chiscandounollo/index.php?contacto=1>. Consulta el 5 de febrero de 2007.

«En marzo do 76, xunto con Bibiano, que retornara a Galicia logo do seu servizo militar en Madrid, decido dedicarme profesionalmente (en exclusiva) ó traballo de cantor. Sería así ata o 80, no que deixaría de cantar e de militar no PCG»¹¹³³.

En la nueva etapa de Benedicto destaca el disco *Pola Unión* (1977), donde todavía está presente con plenitud el discurso de la canción protesta -exactamente igual que en el álbum *Acción galega*, de Xerardo Moscoso, editado por EMI en el mismo 1977-, quizá algo más sofisticado e indirecto en algunas canciones -que ahora superan el estribillo panfletario acostumbrado-, pero en todo caso mostrando un tenaz propósito de prolongar su vigencia e impedir el derrumbe final. La sonoridad no posee verdadero interés ni calidad. He aquí algunos ejemplos de las letras empleadas por Benedicto en este disco (la cursiva es nuestra):

<p>“Os Compañeiros”¹¹³⁴</p> <p>Alí estaban os compañeiros ó redor dunha fogueira que furaba as mouras tebras cunha roxa lumieira. Eran moitos os compañeiros que cantaban con alegría a canción sempre esperada, a canción xa presentida. <i>Tiñan mans os compañeiros duras, fortes i encallecidas de traballar sen sosego nunha terra chea de vida.</i></p>	<p>O seu ollar coma unha gota de auga pura e cristalina que na noite de xiada durme nas follas tranquilas. No seu peito un cargamento de mil flores encendidas non levaban de armamento máis que palabras amigas. <i>Non falaban do andado sementado de feridas preparaban o camiño cara a terra prometida.</i></p>
--	---

Lo “andado” y las “feridas” (heridas) son obvias alusiones al pasado franquista, mientras que la “terra prometida” es sin duda la Galicia libre (independiente) que se quiere alcanzar. Aunque abundando más en elogios que en lo contrario, de *Acción Galega* decía La Voz Joven:

«La voz de Xerardo Moscoso se pierde, en ocasiones, en la monotonía de unos arreglos musicales demasiado lineales, sin brío, bien tratados

¹¹³³ *Ibidem*; PCG: Partido Comunista Galego.

¹¹³⁴ En el álbum *Pola Unión* (1977).

técnicamente; pero ligeramente asépticos a la hora de realzar la voz y los textos de Ramón Cabanillas, X. Moscoso, R. López, Avelino Díaz, C. Emilio Ferreiro, García Bodaño y X. Neira Vilas»¹¹³⁵.

La canción “Pola Unión” da título al álbum. Utiliza una poesía original de 1894, estando su autor, Manuel Curros Enríquez, en La Habana en aquel año:

<p style="text-align: center;">“Pola Unión”¹¹³⁶</p> <p>Non é en honor do Patrón que esta noite cantar veño. Anque a teña ó Santo, teño á Patria máis devoción. Eu, polo sí ou polo non, cos santos quero estar ben; mais quero estálo tamén coa terra en que fun nacido: sólo unha Patria hai na vida e santos hai máis de cen. Canso de evanxelizar e facer no mouro estrago, hai tempo que está Santiago da santa gloria a gozar. Con non menos batallar <i>contra todo mal goberno, Galicia a un suplicio eterno decote está condenada, e pídenos, desolada, que a libremos dese inferno. É tan grande o seu penar, máncana tantos abrollos, que coas bágoas dos seus ollos coido que foi feito o mar.</i> Diante o trono e diante o altar contra o seu mal pide acordo; mais sin piedá nin remordo do seu dolor, nunca escaso, <i>os homes non lle fan caso, e Dios permanece xordo...</i> ¡Tí sólo, Galicia Santa! <i>¡Tí, que no antigo señora, escrava ximes agora dos caciques baixo a pranta!</i> Véndote entre pena tanta, ou teus bravos fillos ¿qué fan? ...</p>	<p>¿En qué pensan?, ¿Onde están, que non collen os fouciños e botándose ós camiños a redimirte non van? Arregañados os dentes, us cos outros agarrados, revoltos i enfurruñados, semellan a cans doentes.</p> <p>Nas propias carnes os dentes engarran, sin compasión, e despreceando a razón que toda xenreira borre, iesquecen súa Nai, que morre chea de infamia e de baldón!, Todo pra ser grande e forte se une, xunta e reconchega: quen á discordia se entrega vai dereito cara á morte. Non agarde millor sorte quen fomenta divisiós; que a unión de tódolos bós é lei de tan alto alento que pra estar no Sacramento hastra a ten que cumprir Dios! <i>Galegos que me escoitades, galegos que a verme vides hoxe de eiquí non saídes sin face-las amizades!.</i> Das nosas debilidades o díaño non se ha de rir. Vámonos todos a unir, matando rencores cegos; que na unión dos bos galegos está da patria o porvir!</p>
---	--

¹¹³⁵ LVG, 13 de novembro de 1977, p. 61. La portada de *Acción Galega* se comenta en el apéndice “Iconografía complementaria”, Imagen IC-10.

¹¹³⁶ Letra: M. Curros Enríquez; adaptación y música de Benedicto García Villar. La cursiva es nuestra.

En esta pieza destaca la llamada a la unión de los gallegos que realiza Curros Enríquez, uno de los grandes temas literarios de la canción protesta. Así se comprueba al inicio de la última estrofa, pero más aún en el propio título de la canción, que además es el del álbum. Sin embargo se detecta a lo largo de toda la grabación un tono y lenguaje menos agresivos y beligerantes, a pesar de todo, que el que solían emplear el mismo Benedicto y otros cantautores en las piezas de sólo unos años antes, en la época de Voces Ceibes. Lo mismo que a Bibiano le sucede a Xerardo Moscoso en *Acción Galega* (1977). Se diría que faltan las imágenes de Franco y la dictadura para disponer el ataque en toda regla. Los viejos gladiadores del clan arremeten ahora contra los políticos en general, contra la secular marginación gallega y abogando una vez más por la unión fraterna y popular, pero el marco contextual de las realizaciones no es idéntico: cada cierto tiempo hay comicios y el pueblo ya puede *hablar* -no es posible cantar verazmente que las cadenas le impiden expresarse-, lo que resta muchísima fuerza a la ya entonces rancia narrativa de la canción política. Si además, como sucedía en Galicia, las urnas eran claramente desfavorables a las tendencias ideológicas que propagaron estos cantantes, el parón en seco resultaba aún más amargo, porque resultaba que “el pueblo” prefería en unas elecciones libres a los partidos “herederos del fascio”. El choque del nacionalismo gallego con las preferencias electorales debió ser tremendo, en la prensa del momento se detecta un claro desconcierto y las explicaciones se disparan en todas direcciones sin lograr una satisfactoria ni, especialmente, la solución para el futuro. Las estadísticas no engañan: después de 1975 el interés por esta música decae en picado y de modo irreversible.

Un año después de *Pola Unión*, Benedicto editó *Os Nomes das Cousas* (Guimbarda, 1978), donde los acentos de su voz recuerdan por momentos el estilo de Víctor Jara o Serrat. Es un disco flojo en todos los aspectos. En esta ocasión introduce algunos elementos del entonces súbitamente boyante tradicionalismo pero mediante unos instrumentos convencionales –nada que ver con una gaita-, y con bastante reminiscencia de la era de la música protesta.

Xavier González del Valle fue otro de los fundadores de Voces Ceibes, y el autor del nombre del grupo. También contribuyó a la re-creación de la figura literaria y llena de connotaciones galleguistas de María Soliña. Esta mujer constituye uno de los motivos

literarios más inspiradores para la música y poesía gallegas de la transición ¹¹³⁷. La razón parece clara: proporcionaba idóneamente el perfil de víctima histórica de la propia Galicia en el momento en que faltaba ya un dictador contra el que luchar. María Soliña existió realmente, y fue objeto de una grave injusticia debida a una conjunción adversa de circunstancias y a la indudable brutalidad del estamento inquisitorial, lo que propició su redescubrimiento y conversión en mito instrumental historicista precisamente a mediados de los años 70. Su figura traduce en la cosmovisión galleguista el símbolo de la avasalladora opresión sufrida desde la aristocracia rentista, el enemigo natural del *pueblo* ¹¹³⁸. El poema de Ferreiro juega con la coincidencia fonética entre el apellido de la protagonista y la soledad (“soliña” es el diminutivo cariñoso de “sola” en gallego), mientras que las “ondas do mar de Cangas” podrían ser una reminiscencia de la conocida cantiga medieval de Martín Códax, con la que concuerda hasta la ría. La sonoridad y unidad formal se basan en gran medida en el eco de la pareja de versos que cierra cada estrofa en la creación de Ferreiro, mientras que María Soliña encarnaría, en última instancia, a la propia Galicia, injusta y eternamente maltratada y, sobre todo, olvidada, “soliña”.

¹¹³⁷ Su martirio ha sido cantado por varios músicos gallegos a través de diferentes versiones musicales sobre el poema base de Ferreiro. Una de las más conocidas es la de Xavier González del Valle, pero asimismo aparece en el disco de Miro Casabella *Ti, Galiza* (1976). Otras versiones son las de Xocaloma en *Nos* (1983) -con flauta, guitarra, bajo eléctrico, guitarra y una polifonía básica- y Amancio Prada en *Vida e Morte* (1974). Carlos Núñez con Teresa Salgueiro (la voz solista de Madreus) también la interpretaron, años más tarde. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura esta pieza en la versión primera de González del Valle (pista nº 4).

¹¹³⁸ María Soliña fue una poderosa vecina de Cangas con derechos de representación en las capillas y feligresías de la zona de Aldán y Moaña (Pontevedra) y que, por esta razón, acabó siendo denunciada a la Inquisición y acusada de brujería. El objetivo de la delación era confiscarle sus cuantiosos bienes. Los protagonistas de la traición fueron los nobles de la comarca que, con actuaciones como la que emprendieron contra María Soliña, trataron de recuperar el poderío económico perdido tras la invasión de la península del Morrazo por corsarios turcos en 1617. María Soliña fue encarcelada y torturada para, después de un terrible suplicio, acabar confesando que era bruja y que mantenía relaciones con el demonio. Ha pasado a la historia como uno de los más reconocidos símbolos de los sufrimientos del pueblo gallego. Sin embargo es chocante la versión del grupo Astarot, en el disco *Longa Noite de Pedra* (2005), videoclip incluido: el personaje central aparece en la imagen como una joven sencilla y soñadora, pese a que en los años del conflicto era ya mayor, rica y poderosa; la escenificación concluye cuando el inquisidor, un ser brutal y ciego de odio, la hace quemar viva en una plaza pública, faltando por completo a la verdad histórica, al menos en el plano de los hechos materiales.

<p>“María Soliña”¹¹³⁹</p> <p>Polos camiños de Cangas a voz do vento xemía; <i>¡ai, qué soliña quedaches, María Soliña!</i></p> <p>Nos areales de Cangas, muros de noits se erguían: <i>¡ai, qué soliña quedaches, María Soliña!</i></p>	<p>As ondas do mar de Cangas acedos ecos traguían: <i>¡ai, qué soliña quedaches, María Soliña!</i></p> <p>As gueivotas sobre Cangas soños de medo tecían: <i>¡ai, qué soliña quedaches, María Soliña!</i></p> <p>Baixo os tellados de Cangas anda un terror de auga fría: <i>¡ai, qué soliña quedaches, María Soliña!</i></p>
--	---

Al igual que los anteriores, Bibiano Morón –“Bibiano”- posee una personalidad y trayectoria bastante representativas de su generación. Tal vez él y Benedicto sean la pareja artística más conocida de Voces Ceibes, por la convicción que pusieron en la tarea emprendida, por la frecuencia con que se prodigaron en recitales y actuaciones por toda Galicia y por el hecho de haber cantado juntos con regularidad¹¹⁴⁰, algo más bien anómalo en el conjunto de miembros del movimiento. Bibiano inició su singladura musical como niño de la escolanía de la catedral de Santiago, donde comenzó a estudiar solfeo, canto gregoriano y guitarra, órbita en la que permaneció varios años de su infancia. De modo que tuvo un contacto preliminar con la academia bastante mayor que los restantes componentes de Voces Ceibes:

«Ó contrario do que pensa a maioría da xente, eu non comecei cantando en galego, senón en latín, música relixiosa. Non empecei cantando poemas de Celso Emilio Ferreiro a Galicia senón salmos a Deus»¹¹⁴¹.

En 1965, con quince años de edad, ingresa en el grupo de gaitas de la Organización Juvenil Española. En 1966 funda en Santiago, el grupo Los Tanos, con la intención de imitar a los universales Beatles, resultando «... a creación de versións en inglés

¹¹³⁹ Letra: C. E. Ferreiro. Música: X. González del Valle. La cursiva es nuestra.

¹¹⁴⁰ Incluso después de disuelta la formación, como sucedió en el célebre recital en el Pabellón de Deportes de La Coruña, el 25 de junio de 1976. Benedicto también colaboró en el disco de Bibiano *Estamos chegando ó mar*, de 1976.

¹¹⁴¹ VILLALAIN, Damián: [Entrevista a Bibiano Morón]. En: http://www.bibiano.org/mambo/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1. Consulta el 5 de febrero de 2007].

macarrónico dos éxitos dos grupos anglosaxóns do momento»¹¹⁴². Tras intervenir en incontables festivales de fin de curso y bailes funda el grupo profesional los Takers Fusion Combo (?), una mezcla de varios grupos santiagueses influenciada por Aphrodite's Child, Wallace Collection, Mamas & Papas y otros (según el propio Bibiano). El siguiente grupo se llamará O Noso Tempo. A estas alturas se producen los acontecimientos universitarios santiagueses de mayo del 68, un clima que propició que iniciara su militancia política galleguista y de izquierdas, ingresando en 1972 en el Partido Comunista. Un año antes, en 1971, había entrado a formar parte de Voces Ceibes. Víctor Claudín entrevistó a este cantante en 1979, tras la grabación del disco *Aluminio* en los estudios de Guimbarda (1979). Merece la pena el amplio extracto que aquí reproducimos, con comentarios intercalados, porque es representativo del origen de estos músicos y tomado en plenos años de la transición. La narración comienza cuando Bibiano describe que empezó cantando en los portales al acompañar a su madre a por agua y cuando llovía. Y prosigue:

«Luego mi familia la carrera decide que me inicie en la carrera de cura, es el encuentro con la música gregoriana y la del solfeo. Estuve cinco años cantando en todos los oficios religiosos, misas solemnes, misas pontificales, y eso me daría ese retoque de la música gregoriana del que aún no me he podido desprender. He vivido en Santiago, en un barrio muy próximo al de las putas y de folklore regional allí, ¡hostias en vinagre! Mi familia es la típica familia pequeño-burguesa de Santiago, del sector servicios. Y en mi casa no se hablaba gallego, no lo hablaba nadie a mi alrededor; sólo hablaba gallego la lechera, mi madre a mi tío cuando discutían, o cuando se querían decir algo de mucha confianza. En la calle decíamos que se estaba gestando la aparición de la música pop. Yo hice todos los grupos que podía haber hecho en mi vida. El primero se llamaba Los Tanos, éramos imitadores de Los Beatles. Imitábamos también a Adamo; era el tiempo que empezaba a ser éxito Mañana, mañana, de Los Angeles»¹¹⁴³.

Su caso es similar al de otros músicos de Voces Ceibes, en absoluto ligados originariamente al mundo rural-ancestral gallego. Más abajo añade:

¹¹⁴² *Ibidem*.

¹¹⁴³ Citado por CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 126.

«En Santiago llegó un momento que había muchísimos grupos, yo en esa época [antes de Voces Ceibes] ya era profesional y me acuerdo cobrar en pesetas cifras como las que cobro ahora. Vivir de puta madre, vida de carallo. Y teníamos un instrumental bastante bueno, materiales cojonudos»¹¹⁴⁴.

A pesar de la orientación primordialmente marxista y subversiva de su obra, Bibiano, en las letras de sus canciones, -propias y ajenas- demostraba una apreciable inclinación a la exaltación costumbrista, de lo *enxebre*, con citas directas a la aldea, al campesino o pescador, a la pureza rural y a los olvidos seculares e injusta marginación que todos ellos hubieran padecido o padecieran. Pero quizá la más flagrante contradicción entre sus declaraciones y la música que hizo estriba sencillamente en el uso del idioma gallego, del que reconoce nunca fue *suyo* pero que adopta como sus restantes compañeros de Voces Ceibes con carácter de imperiosa e irrenunciable necesidad de coherencia. De hecho a algunos cantantes surgidos de la noche a la mañana durante los años 60 y 70 se les nota que no dominan el habla gallega, les faltan la dicción natural y el acento de quienes lo emplean a diario. Varios de estos rasgos se pueden apreciar, por ejemplo, en *Estamos chegando ó mar* (1976), cuyo corte inicial, de idéntico título, canta estos versos, de indudable orientación tradicionalista¹¹⁴⁵:

<p>“Estamos chegando ó mar”¹¹⁴⁶</p> <p>Estamos chegando ó mar Ai ó mar, ó noso mar</p> <p>E logo teremos o norte Cos mariñeiros O vento e as gueivotas Na praia, o lar</p>	<p>Diante de nós as mareas As chalanas e os peixes Diante de nós unha vida Enteira pra remar</p> <p>Agora non temos medo Que veña o inverno A nosa gamela campeará O temporal (...)</p>
---	---

¹¹⁴⁴ Citado por *Ibidem*.

¹¹⁴⁵ La cubierta de esta grabación se muestra en el apéndice “Iconografía complementaria”, Imagen IC-13.

¹¹⁴⁶ Letra y música de Bibiano Morón en *Estamos chegando ó mar* (Explosion, 1976).

En el mismo disco la pieza “Unha mañán” muestra la misma conciencia ruralista con ribetes ecológicos y hasta melodramáticos, como al concluir bruscamente que se encontró “el hambre en nuestra casa”:

<p>“Unha mañán” ¹¹⁴⁷</p> <p>Cando salín Unha mañán Vin que o ar Trocara ¿Qué pasaba? Alguén o emporcara</p> <p>Seguín camiñando Subín á montaña E unha voz me berróu Que alí non ficara ¿Qué pasaba? Que alguén a urbanizara</p>	<p>Seguín camiñando E fun ó mar E vin no mar As estacas ¿Qué pasaba? Xa non era ceibe a praia</p> <p>Seguín camiñando E vin unha cousa E vin unha cousa Que ninguén atopara ¿Qué atopara? A fame na nosa casa A fame na nosa casa</p>
---	---

Aún más claro es el mensaje folklorizante en “As dúas pragas”, sobre el poema de Manuel Curros Enríquez del mismo título, al que pertenece este pasaje:

<p>“As dúas pragas” ¹¹⁴⁸</p> <p>¿Qué acontece na aldea? Antes de agora vina, e alegre estaba; nela todo eran festas e trouleos, e bailes e fiadas, nos campos escoitábanse as degrúas dos sachos e as eixadas, nos fogares, as frescas harmonías das risas que estrelaban.</p>

¹¹⁴⁷ Letra y música de Bibiano Morón en *Estamos chegando ó mar* (Explosion, 1976).

¹¹⁴⁸ Del disco *Alcabre* (CFE ES, 1977); letra de M. Curros Enríquez y música de Bibiano Morón.

Bibiano reconoce el cambio de técnica que supuso el ingreso en la canción protesta:

«Yo pensaba entonces que para consolidarme como cantor político, aquella disciplina, aquella austeridad, tenía que prescindir de todas las técnicas que yo había adquirido como rockero, de tipos de eléctrico con distorsionadores, con juegos, a hostia en pedais, y abandoné la técnica compositiva»¹¹⁴⁹.

Al final admite que con Voces Ceibes:

«Hice las peores canciones de mi vida. (...). Hicimos canción influenciados por la red de canciones de moda, francesa, catalana, yankee (Pete Seeger, Joan Baez). Estábamos apartados del folklore, que controlaba la Sección Femenina y el capital financiero. (...)»¹¹⁵⁰.

En este último pasaje se advierte la animadversión que estos músicos sentían hacia un folklore que identificaban con las fórmulas expresivas más detestadas por ellos del franquismo, así como se lee entre líneas la paridad ideológica que se establecía automáticamente entre fascismo y capitalismo. En relación a la irrupción de la música celta Bibiano estima que el debate de lo céltico entró en 1977 en Galicia, de la mano de dos futuros fundadores de Milladoiro, Rodrigo Romaní y Antón Seoane, aunque «... ellos nunca han asumido de una forma contundente el término céltico»¹¹⁵¹. Aunque es materia de un capítulo completo, aquí anticipamos que la búsqueda de la identidad, pasada la euforia de lo inmediato tras el paso a la democracia, buscó en Galicia un diferente (aunque muy viejo) marco referencial: el panceltismo.

Vicente Araguas ha pasado a la historia del grupo más por su crónica personal en forma de libro que por su contribución musical¹¹⁵². Licenciado en filología inglesa por la USC y destacado activista subversivo en los años de estudiante, escribió *Voces*

¹¹⁴⁹ Citado por CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 126.

¹¹⁵⁰ Citado por *Ibidem*.

¹¹⁵¹ Citado por *Ibidem*.

¹¹⁵² El libro de Vicente Araguas *Voces Ceibes* es una de las fuentes más citadas en este capítulo; la redacción partió de una propuesta de Víctor Freixanes. Dedicamos menos espacio en proporción a este escritor y cantante en su faceta musical porque Araguas grabó con Edigsa algunas canciones pero su dimensión musical no supera el parco promedio de interés y calidad en esta faceta de sus compañeros de Voces Ceibes, y porque abandonó la práctica musical relativamente pronto, siendo mucho más dilatada su carrera como escritor y crítico literario. Desde 1974 se instaló a vivir en Madrid.

Ceibes en 1991, un referente de primer orden para acercarse al ambiente y pormenores del movimiento de la canción protesta del que formó parte y a todo el clima de la juventud gallega urbana en los años 60 y 70. Por una coincidencia del destino Araguas estudió en el instituto santiagués de San Agustín con Antonio (después Antón) Seoane, futuro miembro fundador de Milladoiro. Tras una breve colaboración escolar, se le planteó la disyuntiva estética e ideológica:

«A partir de aí, cadaquén tirou polo seu lado: o Antón na música dos Beatles mayormente, dos que sabía todo (...); eu enfíei, definitivamente a canción de autor en galego»¹¹⁵³.

En Xerardo Moscoso, otro miembro de Voces Ceibes, encontramos de forma concordante con Benedicto y Bibiano algunos elementos ya vistos. Si se centra la atención en su disco *Acción galega* (EMI, 1977, arreglos de Jesús de Diego)¹¹⁵⁴, se comprobará que se asienta sobre la misma retórica subversiva y didáctica de sus compañeros de años atrás. Examinándolo de cerca, como grabación representativa de las que estos cantantes realizaron en su nuevo periplo artístico, el conjunto de sus once canciones contiene un ideario fijo y repetitivo alrededor de los motivos más conocidos del nacionalismo gallego, con todos los estereotipos ya entonces convencionales en torno a la opresión proveniente del fascismo español sobre el noble y sufrido pueblo gallego, a la batalla por la libertad (que provendrá exclusivamente de la revolución marxista), a la necesidad de alcanzar la autonomía/independencia, a la belleza de la verde y hermosa Galicia, denunciando la emigración e insistiendo mucho en la camaradería. En ocasiones, no obstante, sobresale el valor literario y expresivo del texto, debido al acierto del poeta de cuya obra se entresaca. Moscoso recurre para este trabajo a Cabanillas, Ferreiro, Neira Vilas, García Bodaño y otros vates gallegos, siendo piezas suyas al completo solamente dos canciones (“Estación de Xinebra” y “Porta pechada”). La calidad e interés musical son modestos en líneas generales: falta oficio e inspiración. Por otra parte la música en sí se aparta deliberadamente de cualquier clase de canon “gallego”, pues consiste en arreglos con piano, cuerda frotada e instrumentos de la canción ligera más convencional; sólo hay alguna gaita como lejano eco del

¹¹⁵³ ARAG, p. 46.

¹¹⁵⁴ Otro representante de la oleada discográfica de la canción gallega en 1977.

mundo rural (en “Porta pechada”) ¹¹⁵⁵, confirmando que para estas fechas las aspiraciones políticas todavía no se hermanaban con la esfera de la tradición. La última canción de *Acción galega* es “O Sobredo”. En ella Moscoso emplea un conocido poema de Ramón Cabanillas: “Galicia nai” (“Galicia madre”, 1926), en el que nuevamente aparece el tópico de Castilla como centralidad invasora desde el tan expresivo primer verso. Le sigue la llamada a los “irmáns” gallegos, haciendo así de la madre tierra una familia única y diferenciada. También es inconfundible el grito de guerra final, en este caso blandiendo el *legón* ¹¹⁵⁶. La música, en 6/8, ligera y animada, no difiere apenas de cualquier realización coetánea de Juan Pardo o cantante similar:

“Galicia nai” ¹¹⁵⁷

*Galicia encadeada con ferros de Castela,
por fillos treizeiros e por caciques lobos,
no teu ceo azuado, hai unha nova estrela,
ardente e sanguñenta, agoira os tempos novos.*

*Irmáns, erguede o berro, de amor e santidade,
Galicia e liberdade, do traballo e do chan.*
Son verbas de Dios mesmo, do Dios Todopotente,
co suor da túa fronte, gañarás o teu pan!
Nai galega, que diches o sangue xenerosa,
para calmar a sede rabiosa da impiedade,
nos agros de Sobredo ¹¹⁵⁸, fforeceu unha rosa,
ardente e sanguñenta, agoira a liberdade.

Son verbas de Dios mesmo, do Dios Todopotente,
co suor da túa fronte, gañarás o teu pan.
*Irmáns, erguede o berro, e o legón aferrade,
Galicia e liberdade, do traballo e do chan!*

Suso Vaamonde sería uno de los últimos miembros en incorporarse al conjunto de Voces Ceibes, y el más decidido opositor a su desmembración. También fue uno de los

¹¹⁵⁵ Que además ni siquiera es una verdadera gaita, sino una imitación de su timbre a través de un sintetizador, como nos comunicaba el propio Moscoso (de la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008).

¹¹⁵⁶ Azada; obsérvese que estas figuras alegóricas beligerantes suelen consistir enseres del trabajo cotidiano campesino, faltando generalmente las menciones a armas modernas –aún en 1926–.

¹¹⁵⁷ Letra de Ramón Cabanillas, música de Xerardo Moscoso; la cursiva es nuestra.

¹¹⁵⁸ Cabanillas se refiere a los tres muertos en Sobredo (Pontevedra, junto a Tuy) en 1922 a manos de la guardia civil por el impago de un foro, suceso que conmocionó a la sociedad gallega.

músicos gallegos más comprometidos con la causa contestataria, lo que le llevó a los tribunales en varias ocasiones.¹¹⁵⁹ Él mismo describía sus orígenes como seguidor de los Beatles:

«Empecei na música como todos os rapaces da miña xeración, tocando á guitarra con doce ou trece anos por culpa dos *Beatles*. O éxito de temas como *She loves you* estivo moi relacionado con que os mozos collesen as guitarras e se xuntasen con catro amigos a tocar. Nos anos 60, nunha cidade como Vigo había unha morea de grupos: *Os Cirios*, *Os Santos*, *Os SM*, *Os Temples*, *Os Dedos*, etc. Con outros rapaces, fixen un grupo chamado *Os Copens*, palabra sacada das iniciais dos nosos nomes. Tocamos en catro guateques»¹¹⁶⁰.

Vaamonde tenía una personalidad propensa a la polémica, pues resultaba especialmente incisivo en cuanto hacía o dependía de él¹¹⁶¹. En esta faceta no se debe arrinconar en el plano teórico el problema de la censura, porque realmente intervino, cercenando actuaciones, interpretación de canciones y libertad de creación y expresión en general, pero por otra parte también significó el acicate especial que infunde lo prohibido, además de la eventual propaganda gratuita en casos de amplia repercusión mediática, como sucedió con el juicio contra Suso Vaamonde en 1980, que le valió aparecer en titulares con asiduidad durante un tiempo. Vaamonde fue acusado de cantar “ofensivamente” en un concierto anti-OTAN en Pontevedra¹¹⁶²; el juicio se celebró en

¹¹⁵⁹ Antes de pasar a examinar su labor conviene aclarar que hay dos músicos gallegos con el nombre de Suso Vaamonde: uno el cantautor que tratamos aquí, fallecido en el año 2000 (el de la estrofa contra España y el juicio en 1980) y el otro un reconocido gaitero que interpretó la “Marcha do Antergo Reino de Galicia” como solista en la toma de posesión de Pérez Touriño como presidente de la Xunta en el año 2005. Esta última presencia individual de la gaita -símbolo incuestionable de Galicia- probablemente contestaba con la singularidad a las masivas movilizaciones de miles de gaiteros que habían caracterizado las tomas de posesión de Manuel Fraga en las anteriores ocasiones.

¹¹⁶⁰ ESTÉVEZ, Arantxa: “Suso Vaamonde: 'A fame cultural do público determinou o éxito da música popular nos 70'“ [entrevista]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 22 [monográfico: Cancións para Todos Nós] ..., p. 23. A tener en cuenta el dato de que en Vigo en los años 60 hubo una importante efervescencia de grupos locales dedicados al pop y rock, importante precedente de lo que sucedería más tarde y un movimiento del que no han pervivido apenas testimonios tangibles.

¹¹⁶¹ Amancio Prada faltó en el último momento, lo que sirvió a sus detractores para imputarle nuevamente su proverbial ausencia de compromiso en estas cuestiones.

¹¹⁶² La Fiesta Antinuclear de la Plaza de la Herrería de Pontevedra, el 2 de junio de 1979. La polémica estrofa que costó a Vaamonde el juicio y condena a seis años y un día en 1980 es ésta: “*Cando me falan de España / sempre teño unha disputa. / Se España é miña nai / eu son un fillo de puta*”. El caso es que el Ministerio de Cultura había otorgado muy poco antes el premio al Disco Infantil del Año a la grabación *Os sonos na gaiola*, de Vaamonde sobre el libro de poemas del mismo título de Manuel María.

la audiencia provincial de Pontevedra en noviembre de 1980 y el acusado sería finalmente condenado a seis años y un día de prisión mayor, lo que le llevó a exiliarse en Venezuela en espera de un indulto ¹¹⁶³. Los días 2, 3 y 5 de diciembre de 1982 se celebraron sendos recitales en su apoyo en Oporto, Braga y Lisboa. ANT informaba de que el propio Vaamonde tomó parte en los recitales portugueses, junto con más cantantes y grupos (Brath, Emilio Cao y Cavaquinhos, entre otros). Se leyeron poemas de Manuel María y Méndez Ferrín y se proclamó el valor sagrado de la libertad y de la hermandad luso-galaica ¹¹⁶⁴.

2.6.3 “Derradeira Vontade de Fuco Buxán”

La producción discográfica de Vaamonde es notable dentro de la media gallega: desde *Loitando* (1973) hasta *Cousas da lúa* (1999) publicó un total de 14 discos sin contar las colaboraciones ni los recopilatorios. Veamos una muestra de su trabajo como partícipe de la corriente del galleguismo musical: el disco *Nin Rosmar un Laído* (Fonomusic, 1977), el título proviene del poema “Derradeira Vontade de Fuco Buxán”, original de Celso Emilio Ferreiro ¹¹⁶⁵. Se trata de una metáfora del lobo como oscuro leviatán de una Galicia que debe resistir; el poema acaba con una directa llamada a la rebelión por la libertad ¹¹⁶⁶. Obsérvese la típica alusión a la necesidad de “despertar” (“Podes todo ganalo / si despertas e loitas”). Atención a la mención a la *fouce* (hoz): el elemento no es un caso raro en estas canciones/poemas, y su presencia puede estar llena de intención como parte del universalmente conocido símbolo soviético desde la revolución de octubre de 1917. Ferreiro y Vaamonde instan al pueblo a que alce la hoz (la revolución) contra el lobo (la dictadura) en el final (“colle a fouce meu povo / ergue a testa, protesta

¹¹⁶³ Permaneció en el país sudamericano cuatro años; tras su regreso a España en 1984 obtuvo el indulto (datos de ELI RODRÍGUEZ, Victoria: “Vaamonde, Suso”. En: CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* ..., vol. 10, p. 621.

¹¹⁶⁴ *A Nosa Terra*, n. 217. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 11 al 17 de marzo de 1983, p. 19.

¹¹⁶⁵ Fuco Buxán es un personaje imaginario, luchador incansable por Galicia y contra la opresión. Ferreiro lo creó a finales de los años 50. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura la interpretación de Vaamonde de la “Derradeira vontade de Fuco Buxán” (pista nº 3).

¹¹⁶⁶ Es posible que Ferreiro se inspirase en el poema de Ramón Cabanillas: “A nai” (“La madre”, 1926), que acabamos de ver cantado por Moscoso.

/ e dempois mata ao lobo”). El dramatismo del texto es doble al concebirlo Ferreiro como la última voluntad de Fuco Buxán, a lo que Vaamonde contribuyó al titular el disco con los versos “nin rosmar un laído” (“ni un solo lamento”), significando la estoica resistencia ante la agresión. Esta filosofía trágica de la vida estaba muy extendida en todos los estratos del galleguismo:

“Derradeira vontade de
Fuco Buxán”¹¹⁶⁷

Detrais de cada home
está oubeando un lobo.
Un lobo que te come
e ten comesto ó povo.

Canto pode perderse
telo xa ben perdido.
Pro non hai que doerse
nin rosmar un laído.

Canto pode chorarse
telo xa ben chorado.
Pro non hai que calarse
nin sentirse abafado.

Podes todo ganalo
si despertas e loitas.
Co corazón che falo
galego que me escoitas.

A túa hora é esta:
colle a fouce meu povo,
ergue a testa, protesta
e dempois mata ao lobo.

La realización musical es simple, sobre los tres acordes tríadas mayores de las respectivas funciones tonales básicas de la tonalidad de Mi mayor, con un ritmo monótono y cadencioso y un quedo acompañamiento sincopado de bajo eléctrico y guitarra española (ambos secundados por las claves, también en tenue síncopa), para no interferir en la dicción en ningún momento. Hay un leve aumento de tensión en la voz principal al acercarse a la conclusión, cuando entre una segunda voz en la tercera/sexta superior. He aquí nuestra transcripción, a partir de la audición de esta pieza en el álbum

¹¹⁶⁷ Letra de C. E. Ferreiro, música de Suso Vaamonde en *Nin Rosmar un Laído* (Fonomusic, 1977).

"Derradeira vontade de Fucó Buxán"

Tema principal

M.M. ♩ = 52

Guitarra en arpeggios punteados

Texto: C. E. Ferreiro

Música: Suso Vaamonde

Transcripción: J. Campos, junio de 2007

Musical score for the first system, featuring four staves: Voz (Vocal), Guitarra (Guitar), Claves (Claves), and Bajo (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with the lyrics "De - trais de ca-da ho me es - tá/ou-be an do/un". The guitar part consists of arpeggiated chords. The claves and bass parts provide a rhythmic accompaniment.

Musical score for the second system, continuing from the first. It features the same four staves: Voz, Guitarra, Claves, and Bajo. The vocal line continues with the lyrics "lo - bo Pro non hai que do - er se nin ros mar un la - i do". The guitar part continues with arpeggiated chords. The claves and bass parts continue with their respective rhythmic patterns.

¹¹⁶⁸ Realización en el programa Finale 2006. La segunda voz aparece sólo en las dos estrofas finales. Hay ligeras modificaciones sobre lo escrito en la interpretación de cada nueva estrofa.

*Nin Rosmar un Laído*¹¹⁶⁹. Valga como ejemplo representativo de la realización musical que emanaba del discurso de la canción protesta en estos años,

2.6.4 El fin de Voces Ceibes como frontera de un discurso

En el presente capítulo ya se ha esbozado la problemática más significativa en relación al desmembramiento del ismo musical contestatario gallego. Brevemente la resumimos para ampliar los análisis a continuación, pues lo cierto es que en la defunción de la canción protesta gallega estaba inscrito el germen de una nueva y floreciente lectura de la galleguidad a través del lenguaje de la música.

Voces Ceibes y algunos otros cantantes alcanzaron su cénit y desaparecieron del espectro popular por haber concluido la etapa de maduración y difusión ideológica que les había sido encomendada, por adolecer de carencias artísticas importantes, por la grave desunión interna -muy clara especialmente en la década de los 70-, por el fracaso comercial en las ventas de sus discos, por los problemas interpuestos por la censura para emitir y dar a conocer su música por la radio y acceder quizá al mercado discográfico (aunque esto siempre sea un arma de doble filo), por el apoyo estatal prestado a un tipo de canción gallega desprovista de hierro para evitar la reedición de un fenómeno tan conflictivo como el de la *nova cançó* catalana y, en conjunto y seguramente por encima de las causas citadas, por la falta de un respaldo popular suficientemente amplio.

Con el fin de la dictadura los cantautores salieron de la semiclandestinidad y tuvieron la oportunidad de llegar más directamente al aficionado, en el sentido de que terminaron las supresiones y censuras¹¹⁷⁰; el problema es que con la libertad llegó su propio fin también. Veamos una crónica pese a todo alentadora de 1976, escrita desde La Voz Joven y en la que se pasa revista a la *nueva canción gallega* en aquellos momentos:

¹¹⁶⁹ Registrado íntegramente en Moaña (Pontevedra). Es la grabación de una actuación en directo.

¹¹⁷⁰ Como se señala para Galicia en “Balance musical a un año que se acaba”. En: LVG, 31 de diciembre de 1976, p. 46.

«El pasado día 22 [de noviembre de 1976] se celebró la presentación del disco de “Fuxan os Ventos” en Santiago de Compostela. El grupo “Roy Xordo” [Roi Xordo] está comenzando su andadura musical por toda Galicia. Formado por miembros del “Movimiento Popular da Canción Galega” y del grupo brasileño “Ben-Viré”... Antón Valcárcel está madurando su próxima grabación discográfica. Tiene varias propuestas y es de esperar que próximamente tenga una muestra de su quehacer dentro de la discografía regional... Nos llegan noticias de que Telmo está promocionando a nivel de Madrid su canción “Pandeirada” que es, según su testimonio, un canto al problema de la emigración... Jei Nogueiro está realizando por estas fechas un intenso trabajo cara a la preparación de un próximo álbum; mientras “Denantes dos Vinte Anos” sigue siendo un disco bien acogido por parte del aficionado gallego... Creemos que ya no tardará mucho la edición del disco de Miro Casabella —desde septiembre venimos diciendo lo mismo— que se está haciendo rogar mucho ¹¹⁷¹. Es de esperar que su contenido corresponda a la expectación que en torno de él se ha formado ...

Otro intérprete gallego que no ha vuelto a dar señales de vida es Batallán y, ahora más que nunca, hace falta la colaboración de todos ... Xoán Rubia tiene problemas con su casa discográfica, ya que parece existir una evidente discrepancia entre el llamemos productor y las ideas del cantante-compositor ... La grabación íntegra del Himno Gallego por obreros se realizó días pasados en Vigo... Se sigue trabajando, aunque muy lentamente, en la tan ansiada casa grabadora gallega. ¡Con la falta que hace!» ¹¹⁷².

De esta crónica destaca en realidad el índice de dinamismo y actividad que refleja, cuando al ocaso de Voces Ceibes y la práctica inexistencia del MPCG sucedió en un breve lapso temporal una serie de reformulaciones del marco estético e ideológico del nacionalismo gallego que iba a superponerse en apoteosis mediática dentro de la parcela de la música popular gallega de ámbito nacional.

Por otro lado en Galicia, las circunstancias fueron más adversas que en otros lugares para la canción comprometida, pues faltaba infraestructura para una

¹¹⁷¹ Del disco *Ti, Galiza* de Miro Casabella tanto la música como las imágenes de portada y contraportada y alguna canción por separado se comentan en el Apéndice “Iconografía complementaria” de esta tesis, Imágenes IC-8 e IC-9.

¹¹⁷² LVG, 28 de noviembre de 1976, p. 57.

adecuada difusión e interés de la población civil y, en consecuencia, apenas se rebasaba el ámbito universitario. Las cortapisas de la censura también se dejaron sentir; Claudín habla de un «... panorama desalentador, que en los años 69-71 fue de cinco recitales autorizados por año, lo que causó la renuncia de Xavier González del Valle ...»¹¹⁷³. El informe policial de 1970 alude a problemas determinantes de este orden:

«Las actuaciones hasta el momento han sido escasas y limitadas a centros escolares o sociedades recreativas promocionadas por las agrupaciones culturales galleguistas de La Coruña, Vigo, Orense y Pontevedra; los recitales en pueblos y fábricas sólo se dieron algunos en aquellos y ninguno en éstas. En cuanto al fomento de nuevos intérpretes es cierto que han salido algunos, pero no con la ideología de movimiento socio-político, sino como moda de la corriente imperante. Y ya en la música ligera gallega no se conoce ninguna ni se sabe que el apoyo económico, que es el más interesante, haya sido resuelto. Las dificultades que este grupo ha encontrado impidieron su desarrollo y proliferación»¹¹⁷⁴.

En definitiva, la crisis interna de Voces Ceibes puede certificarse bastante pronto. En una temprana reflexión en las páginas de *Chan*, Roxo valoraba así la trayectoria del movimiento, preguntándose si la “nova canción galega” alcanzó el éxito a finales de los 60:

«A primeira vista, pode parecer que non, que non foi abondo eficaz. Dende logo non xurdiron aínda en Galicia os intérpretes dunha calidá comparable a dos catalanes Raimon, Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Pau Riba, Serrat, etc.; nin ó portugués Luis Cilia ou ó castelán Paco Ibáñez, por citar nomes.

Por outra banda, a nova canción galega non acadou o auditorio que un primeiro outimismo inicial facía agardar dela, mentras que cancións, tamén en galego, como “O tren”, de Andrés Dobarro, tiveron unha meirande difusión en menos tempo. Claro que quen faga iste razoamento está tendenciosamente dándolle a espalda á realidá. Unha canción, como calquera outro medio de eispresión, necesita os medios adecuadas de difusión, e ningún poderá desmentir que tales medios -prensa, radio, televisión, ensayo e incluso

¹¹⁷³ CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 115.

¹¹⁷⁴ [Brigada Regular de Investigación Social, n. 190]: “La 'Nova Canción Galega' ...”, p. 88.

esceario- fóronlle negados praiticamente, se non prohibidos, á nova canción galega que tivo que desenrolarse nun clima de incomprensión, de sospeita e de intriga que a convertíu moitas veces en algo así como unha aitividá peligrosa e inconfesada»¹¹⁷⁵.

2.6.5 Penuria musical o el “fraude artístico”¹¹⁷⁶

Un Manuel Rivas apenas conocido entonces -1980- escribía unas pesimistas pero acertadas líneas sobre el movimiento sentenciando las debilidades profesionales que quedaron de manifiesto al estallar la burbuja política como causa final de su desaparición:

«Cando a política aflorou á vida cotidiana, a cantiga deixou de ser unha coartada. Xa non chegaba con citar ou recitar as poesías malditas. Cando lle caía a dentadura ao vello can de palleiro¹¹⁷⁷, nacía outra esixencia: facer música e facé-la ben»¹¹⁷⁸.

En efecto, la otra gran característica común de esta corriente, a sumar a la aseveración nacionalista, había sido la penuria musical. Si comparamos la canción política gallega con la que realizaron coetáneamente sus homólogos americanos, franceses o catalanes, el resultado más significativo es que los gallegos hicieron de esta música un género divorciado de toda calidad estética o sensualidad. Esta restricción unívoca resultaría fatal a medio y largo plazo para el movimiento:

«... a canción do galego ten un contido máis limitado que a do catalán, pero máis claramente social: Serrat desexa cantarlle á natureza, ós seus

¹¹⁷⁵ ROXO, Antón: “Nova canción galega”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 22. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, febrero de 1970, p. 47. Sobre el fin de la canción protesta gallega tiene interés, pese al tono cáustico y destructivo que se emplea, el artículo de Iglesias y Piñón en torno a la canción gallega durante la transición IGLESIAS, Suso; PIÑÓN, Santiago: “Música gallega. Historia de una impotencia”. En: *El Instrumento musical*, n. 1. Barcelona, Ediciones Romar, junio-julio de 1980, p. 35-39.

¹¹⁷⁶ Tomamos la locución de ARAG, p. 201.

¹¹⁷⁷ Rivas emplea como metáfora la emblemática canción “O can de palleiro”, comentada más arriba y quizá la imagen más reconocida de Voces Ceibes en la época de la lucha antifranquista.

¹¹⁷⁸ RIVAS, Manuel: “Unha historia da canción galega” ..., p. 22.

sentimentos personais, e tamén ós sentimentos alleos de soidade e liberdade;
Guillermo [Rojo] só a isto último»¹¹⁷⁹.

En 1975 LVG certificaba la defunción artística de los cantautores por falta de calidad musical:

«Lo que hace algún tiempo carecía de valor -me refiero a la parte musical- hoy ha logrado igualarse en el conjunto. Queda atrás la figura del cantante protesta que expresaba sus textos “rasgando” una guitarra que la mayoría de las veces no era más que un simple adorno o un utensilio adicional»¹¹⁸⁰.

El testimonio personal de todo un Phil Manzanera, el guitarrista de Roxy Music y ciudadano canadiense de padre gallego, es convergente con otros que estamos contemplando. Cuando visitó la tierra de sus antepasados en 1974, se encontró con un clima de gran actividad y tensión; sin embargo Manzanera detestó la canción política por amusical:

«Os cantautores galegos (...) nom tinham para nada a música como algo fundamental. Antes bem; o que realmente lhes interesava era o divulgar um texto supostamente “revolucionário” e de “compromiso”»¹¹⁸¹.

El fracaso de Voces Ceibes aparece asimismo retratado en *Teima* a propósito de una reseña del disco de X. Moscoso *Galicia*, grabado en París en 1976 -no se incorporó a los circuitos de distribución legal. El texto es destructivo pero muy exacto:

«O vello repertorio dos “Voces ceibes” (...) O mesmo xeito de entende-las cousas que no 68 compostelán: unha guitarra e aproveita-la canción como ferramenta política. O que pasa é que dende aquela pra acó a realidade do país e mesmo os xeitos de agitación e mobilización política deron moitas

¹¹⁷⁹ GARCÍA LENZA, Ana: “Guillermo na historia de Voces Ceibes” ..., p. 366.

¹¹⁸⁰ LVG, 27 de julio de 1975, p. 57. El texto probablemente se debe a Nonito Pereira.

¹¹⁸¹ MANZANERA, Phil: “Isso da música galega”. En: ANT, n. 264. 28 de febrero de 1985, p. 18.

voltas. O disco non ten máis valor cá personalidade do Moscoso. Canta mal. A música tampouco é grande cousa»¹¹⁸².

Sobre el ocaso del grupo decía el mismo Moscoso:

«Cando su marchéi de Galicia, Voces Ceibes (...) era o grupo máis politizado da península, un grupo que traballaba nas aldeas, que ía á xente, que tentaba de correxi-los seus erros ... A falla de apoio dunha burguesía nacionalista, certo vedetismo (que non fallóu) e, sobor de todo, a forte represión do sistema fixeron que fora esmorecendo»¹¹⁸³.

A lo que añadía (en 1977): «Xa non son os tempos dos Voces Ceibes ...»¹¹⁸⁴. En el año 2006, Moscoso recordaba su periplo en Voces Ceibes no como un éxito profesional:

«Máis ben a experiencia servíume para cantar logo en musicais. (...). Estábamos sos ante o perigo, pero axudou a sacudir conciencias (...). Aínda que acabei cantando panfletos»¹¹⁸⁵.

Finalmente, en 2008, el balance de este médico y músico era el siguiente:

«... faltaron conocimientos musicales en la mayoría de nosotros, lo cual nos ponía en desventaja si nos comparamos con algunos de los cantautores catalanes (Pi de la Serra o Lluís Llach, por poner algún ejemplo). Nos faltó estar en contacto con verdaderos músicos comprometidos en Galicia, que por aquella época aún no aparecían en escena, como sucedió después con Antón Seoane y Milladoiro o Manolo Balboa. No teníamos puta idea, cuando arrancamos, de composición, arreglos, armonización ...»¹¹⁸⁶.

¹¹⁸² En: *Teima*, n. 3. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 30 de diciembre de 1976 al 6 de enero de 1977, p. 33.

¹¹⁸³ “Xerardo Moscoso, ex voce-ceibe” ..., p. 18.

¹¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 19.

¹¹⁸⁵ CONDE, María: “De cantautor protesta galego a médico de estrelas de cine” [Entrevista a Xerardo Moscoso]. En: *La Voz de Galicia*, 5 de diciembre de 2006 [http://www.lavozdeg Galicia.es/se_cultura/noticia.jsp?CAT=106&TEXTO=5168193&idioma=galego]. Consulta el 5 de diciembre de 2006].

¹¹⁸⁶ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

Araguas, siempre muy expresivo, habla de la “podredumbre” a que había llegado el movimiento ya en 1974, tras describir el virulento alegato público de Suso Vaamonde contra Benedicto en un recital celebrado en Guimaráes ese año. Araguas certifica el desencanto y malestar que se había apoderado de todos irreversiblemente:

«O certo e que Guimaráes demostrou o punto de podremia, mais que de madurez, ao que chegara Voces Ceibes (...). Logo, as circunstancias fixeron a despedida máis propia dunha película dos irmáns Marx ou dunha festa de aldea das que acaban a mocazos que dun acto abandeirado por intérpretes da chamada canción do pobo»¹¹⁸⁷.

Poco después tuvo lugar una actuación en Sada (Coruña) que se saldó con multa económica, tal vez el último detonante para un grupo que había perdido la partida en la batalla por el éxito:

«Por este Gobierno Civil ha sido impuesta una multa de 25.000 pesetas al conjunto músico-vocal “Voces Ceibes” por interpretar canciones que no figuraban en el programa visado y autorizado por la Delegación Provincial de Información y Turismo y por el Gobierno Civil, intercalando frases que contenían conceptos injuriosos en su actuación en la Sociedad Recreativa Cultural y Deportiva de Sada, el pasado día 8 [de diciembre de 1974]»¹¹⁸⁸.

Las aptitudes musicales de Suso Vaamonde quedan en mal lugar en una crónica personal algo posterior. El incidente descrito –al margen de las opiniones del narrador– constituye un fidedigno retrato del clima nocturno de la ciudad de Vigo a principios de los 80, cuando el fervor nacionalista podía brotar de improviso en el momento más inesperado y también recibir una crítica tan frontal como la que sigue:

«Sucedió que, un sábado noche, fui a diluirme en uno de los clubs de la ciudad. Estaba el cantautor en el escenario. La escasa luz, las copas combinadas y los ejecutivos, cada uno a sus ventas, como debe ser. Y en éstas, que desde la tarima se reclama la atención de todos, nos largan la

¹¹⁸⁷ ARAG, p. 186.

¹¹⁸⁸ Nota del Gobierno Civil publicada por LVG el 11 de diciembre de 1974. Citada por RIVAS, Manuel: “Unha historia da canción galega” ..., p. 18.

homilía autonomista, nos dicen que entre nosotros se encuentra uno de los escritores gallegos perseguidos-exiliados, y se pide un aplauso para él. Por supuesto, todo el mundo a aplaudir. Y aquel hombre de pelo blanco, delgado, acabado y tímido que se levanta -yo creo más para interrumpir aquella farsa que para agradecerla-, era Don Eduardo Blanco Amor. Puedo jurar que su sonrisa pedía disculpas, como si aquello no fuera con él. Realmente no iba con él. Apenas dos o tres de los presentes habían leído su obra. Se trataba de utilizar su nombre, su trabajo y su vida, para hacer cantar luego al auditorio el himno gallego. Y es que hay una descompensada simbiosis, un trabajo de sanguijuela de los músicos gallegos actuales hacia los poetas gallegos de los tiempos duros. Tenemos en la ciudad dos músicos de resonancia, con discos editados, recitales enfebrecidos, y todo el tinglado muy serio. Uno es Suso Vaamonde. Yo he tenido la oportunidad de escucharlo en directo. El muchacho tiene una voz muy seria -en el peor sentido de la palabra-, como el eco de una caverna oscura y afónica. Vamos, que no tiene voz. Toca la guitarra con la parquedad que ronda la ignorancia total del instrumento. Y compone con una monotonía de tres acordes, repetitiva y densa. Claro que tiene virtudes. Los textos son importantes. Los textos -¿hablaba de sanguijuelas?- son de Don Celso Emilio Ferreiro. Y así las cosas es inevitable la pregunta: ¿Se trata de hacer un homenaje al poeta; o más bien de vender discos a su costa?

(...) Para mí que en ese asunto de la autonomía y el galleguismo hay mucha gente que utiliza los codos de una manera desaforada y hasta insultante. Se trata una vez más de ocupar un buen puesto en la parrilla de salida»¹¹⁸⁹.

El poeta Manuel María, muy vinculado al movimiento de protesta santiagués a finales de los años 60 y concretamente al nacimiento y expansión de Voces Ceibes señalaba, no obstante, las graves carencias formales del grupo, que así alcanzaban el rango de ser uno de los problemas intrínsecos más determinantes de la canción política gallega:

«Por outra banda os componentes da NOVA CANCION GALEGA aínda non souperon ou non poideron chegar verdadeiramente ó pobo: a maior parte da súa música non é boa, a veces o idioma é destábel, a vocalización -o

¹¹⁸⁹ ALONSO, Santiago: “¡¡María!! Da rienda suelta a la autonomía!!”. En: *GT y C. Revista de Información Comercial y Ocio*, n. 4. Vigo, 27 de febrero de 1981, p. 5-6.

vocalizar mal é sempre un recurso de mal cantante- é deficiente, i as letras que cantan tampouco son gran cousa. Hai cancións que se salvan cando a letra é, por exemplo, de Celso Emilio Ferreiro, de Federico García Lorca, de Lois Diéguez ou cántigas populares»¹¹⁹⁰.

Su experiencia personal al frente de una tienda de discos avala esta plausible opinión sobre el fracaso de Voces Ceibes y cantautores gallegos afines. Sencillamente su música no gustaba, careció de recepción:

«En Monforte de Lemos, onde este homilde servidor vive hai moitos anos, a miña compañeira leva unha tenda na que se venden libros, cerámica e discos exclusivamente en galego. Nas esperencias que temos feitas nesta tenda, comprobamos que, a maior parte da xente que pide un disco, pide que lle poñan un disco calqueira, ó poñerlle no xiradiscos os discos da NOVA CANCION GALEGA, pide outro disco e rematan mercando discos folklóricos ou de cantantes galegos que escoitan pola radio.

Ó perguntarlle ós compradores si conocen a NOVA CANCION GALEGA, a maior parte responde que non ou que escoitou falar dela moi vagamente. Refirome, craro está, a xente do pobo, non universitaria, i a emigrantes. Un ten a impresión de que moita desta xente non ten prejuicio ningún contra a NOVA CANCION GALEGA e que si non merca os seus discos é, sinxelamente, porque non lles gustan»¹¹⁹¹.

2.6.6 Un triste epílogo

Buena parte de todo lo importante relativo al conjunto Voces Ceibes acontece dentro del margen temporal que media entre 1967 y 1970 aproximadamente. Después hay varios apagones y una predecible desmembración final. Los últimos estertores de la canción política adquirieron tintes casi dramáticos en algunos casos para quienes la habían convertido en el epicentro de su vida. Vicente Araguas el día 29 de mayo de

¹¹⁹⁰ MARÍA, Manuel: “A nova canción galega a altura do ano 70”. En: *Galicia, ano 70*. Lugo, Ediciones Celta, 1971, p. 48.

¹¹⁹¹ *Ibidem*.

1977, en un recital en Valladolid, cerró un ciclo que había iniciado como cantante en Santiago de Compostela en abril de 1968. Es decir, su carrera como músico no es longeva, como le sucedió a muchos otros cantautores de su generación. Él mismo confiesa que, en realidad, la etapa de verdadera actividad musical de Voces Ceibes fue entre 1968 y 1972:

«Morrera o dictador. Voces Ceibes, cumprido xa o seu fado, fixera o propio; os cantantes políticos, despois de varios multitudinarios cantos de cisne, marchaban polo camiño da agonía (ou estaban a facer a travesía –sen volta-do deserto)»¹¹⁹².

Araguas describe una de sus últimas actuaciones en un contexto patético. Fue el 17 de mayo de 1977, en el madrileño colegio mayor San Juan Evangelista, un centro que había sido políticamente muy activo en los últimos años de la dictadura:

«... aquel salón de actos era un desierto. Se cadra a sala non dobraba o número dos presentes no escenario: Celso Emilio Ferreiro, Manolo Rivas e mais eu. (...). O mesmo acto, catro anos antes, enchería o popular Colexio Maior San Juan Evangelista. Nel, nos días da dictadura, chegara a haber redadas masivas, cun helicóptero sobrevoándoo. (...). Pero ese Días das Letras Galegas do ano 77 non había mais son có do silencio»¹¹⁹³.

Quizá fue entonces cuando este cantante gallego tomó la decisión de abandonar la música como arma de la lucha política, lo que haría apenas dos semanas más tarde en Valladolid. Sin embargo Araguas aún relata un recital aún más dramático, que bien refleja el triste epílogo de los cantautores: tuvo lugar en 1979, en Madrid, con un Paco Ibáñez desencajado en una sala semivacía. En un momento de su penosa intervención, en la que nada funcionaba, Paco Ibáñez arremetió contra la clase política. Dice la crónica de Araguas:

«No interim axexabas extasiado o rostro de Paco, abraiado pola súa ignorancia do que alí ocorría. A xentiña fuxia espavorida. Primeiro con

¹¹⁹² ARAG, p. 11.

¹¹⁹³ *Ibíd.*, p. 12-13.

disimulo, logo ao berro solapado de “sálvese quen poida” (...). E mentres tanto Paco Ibáñez, coma un Quixote vido a menos, pelexando contra os muiños que so existían na súa carencia de arte. Porque o malo das dictaduras (...) e que na súa maldade intrínseca provocan un certo fraude artístico. A xente adoita confundir a calidade coas boas intencións, ou á inversa»¹¹⁹⁴.

2.6.7 La desunión interna

Entre los componentes de Voces Ceibes hubo un gradual proceso de desunión interna, como antes o después acabaron reconociendo casi todos en diferentes testimonios. De modo que su reinado fue breve y apenas dejó tras de sí algunas grabaciones como legado material objetivo. El principal pecado del grupo, tal y como acabamos de comprobar, pudo consistir en la pobreza propiamente musical de su producción, por lo que su vida artística duró lo que el ismo que la sustentaba. Además del libro que Vicente Araguas -miembro fundador- publicó en 1991 y que relata sin disfraces las disensiones internas, hay más fuentes que conciernen a la división interna del grupo:

«Los anteriores propósitos hechos cerca de dos años atrás no parecen haberse cubierto hasta el momento por cuanto el grupo [Voces Ceibes] no están tan unido como en principio y existe un incipiente “culto a la personalidad” en relación a la calidad de alguno de sus intérpretes»¹¹⁹⁵.

Moscoso, también conocedor en primera persona de los avatares de la formación, suscribe la negativa apreciación de Araguas:

«El ambiente casi nunca fue agradable. Había afinidades entre unos, Vicente y yo por un lado; Benedicto García y Xavier González por otro. Esto generaba, desde el inicio, una tácita división que no se hablaba, pero que se sentía. La atmósfera era de apariencias. Desconfianza, celos, recelo, envidias y protagonismos pendejos. Por ejemplo: a Vicente y mi nos daba igual, si

¹¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 201.

¹¹⁹⁵ [Brigada Regular de Investigación Social, n. 190]: “La 'Nova Canción Galega' ...”, p. 88.

cantábamos todos en algún recital, quien abría y quién cerraba el evento; a Miro, Benedicto y Xavier, no»¹¹⁹⁶.

Desde una perspectiva crítica similar Hortas atribuía al “personalismo” y a la “envidia” la desintegración del grupo¹¹⁹⁷. Muy contundente era asimismo Pereira al juzgar la labor de Voces Ceibes:

«Na canción galega ou nova canción galega, importaba máis dicir as cousas que non a maneira de dicé-las» (...). «... moitas veces os interpretes recorrían a cantos espirituais, a cancións italianas, francesas, a armonías dunha cuadratura exasperante, onde uns coñecimentos simplemente elementais, arrancaban ritmos a unhas guitarras que arroupaban textos carregados de denuncias. Eran textos que non concedían trégua á inxustiza social, á opresión; en calquer variante que tivese. (...).

Musicalmente a conexión coas formas tradicionais era parca e non tiña entidade, aínda apesar de que, insistimos, en esencia houbera unha preocupación para manter-se unido á base polas mínimas garantías de dicir que, aínda chamando-se “nova”, o que se estaba a facer era canción galega, e nesta denominación non se podía eludir a connotación tradicional aínda que reformada a través de diferentes criterios de expresión musical»¹¹⁹⁸.

Este último texto resume el considerable cúmulo de aportaciones críticas en torno a la trayectoria y defunción de Voces Ceibes como grupo de aliento nacionalista que abanderó para Galicia el ismo de la canción protesta. Moscoso realizaba en el año 2008 el siguiente balance de la experiencia:

«Positiva, a pesar de todo. Logré expresarme en mi lengua materna como, cuando y donde quería; conocí a personas que me aportaron muchas cosas, algunas para seguir su ejemplo, otras, para no hacer jamás lo que ellas hacían; conocí ciudades e idiomas que me abrieron el panorama y la mente, maduré como ser humano al acrecentarme con todas las experiencias vividas. Valió la pena, claro que sí.

¹¹⁹⁶ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

¹¹⁹⁷ HORTAS VILANOVA, Manuel: “A editora de discos Ruada e Voces Ceibes”. En: ANT, n. 88. 28 de diciembre de 1979 al 10 de enero de 1980, p. 17.

¹¹⁹⁸ PEREIRA REVUELTA, Nonito: “Pasado e presente da música e da canción galega ...”, p. 90.

La canción social tuvo su momento. Los cantantes, salvo raras excepciones, fueron siendo superados musicalmente, digeridos y asimilados, su discurso es decadente, sin vigencia, se desgastó al querer hacer compatible el dinero con la rebelión, olvidaron las coplas del payador perseguido para irse detrás del billete con los perjuicios que ello conlleva»¹¹⁹⁹.

A la estela de Voces Ceibes no brotó una escuela de seguidores o imitadores como sí sucedió en los posteriores casos de la *música celta* y el movimiento punk, hallándose estos dos estilos mejor armados para seducir a un público amplio. Voces Ceibes desembocó tras su disolución oficial en 1974 en el efímero conato del MPCG, movimiento que apenas sobrevivió más allá del histórico concierto el 2 de marzo de 1975 en el pabellón de deportes de Santiago y cuya verdadera función –visto con una cierta distancia- probablemente fue la de ejercer de puente transitivo entre dos generaciones de la galleguidad musical: la llamada a extinguirse en aquel momento – que había hecho del mensaje político directo su lenguaje primordial- y aquella que retomaría para la música el discurso tradicionalista, de tanto arraigo en la intelectualidad gallega secular.

2.6.8 El Movimiento popular da canción galega (MPCG)

Merece atención el desenlace y relevo que para Voces Ceibes significó el nacimiento del MPCG, justamente -y no por casualidad- cuando el final de los primeros era inminente, un hecho consumado aún en vida de Franco¹²⁰⁰. De una fugacidad llamativa, tuvo más de escaparate propagandístico que de verdadera corriente estética o tan siquiera ideológica. Suso Vaamonde afirmó que este conglomerado desapareció casi el mismo día en que nacía¹²⁰¹. Los miembros de Voces Ceibes ciertamente tenían motivos

¹¹⁹⁹ De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

¹²⁰⁰ En realidad la fundación del MPCG sucede antes de la desaparición de Voces Ceibes como colectivo, coexistiendo ambos por unos meses.

¹²⁰¹ Citado por EIRÉ, Alfonso: “Suso Vaamonde: 'non hay liberdade de expresión'”. En: ANT, n. 131. 7 al 13 de noviembre de 1980, p. 7.

para sentir animadversión hacia el MPCG, porque para ellos significó la puntilla; Bibiano abordaba el arranque de este movimiento en 1975 en términos desagradables: «Se creó un bodrio llamado Movimiento Popular de la Canción Gallega, que lo único que sirvió fue de ring para pelearnos unos con otros»¹²⁰². Hay más valoraciones peyorativas, como la procedente de la revista *Coordenadas* calificando al MPCG de “pretencioso, torpe, encorsetado y rígido proyecto didáctico”¹²⁰³.

La existencia del MPCG se condensa en el recital del 2 de marzo de 1975 en el pabellón de deportes de Santiago de Compostela. De esa histórica fecha, comparable de alguna forma a los dos célebres recitales anteriores de Voces Ceibes en la misma ciudad en 1968, han quedado varias crónicas de interés. Fue bautizado como el “primer festival folk galego”:

«Organizado polas agrupacións culturais “O Galo” e “O Eixo”, o pasado día dous do marzal, celebróuse en Compostela o “I Festival Folk Galego”. Interviñeron nel as agrupacións “Candieira”, “Os Xoglares”, “Raíces da Terra”, “Fuxan os Ventos”, “Folk Ceibe” e os cantantes Armando, Emilio Cao, Xosé Quintás Canella, Rodrigo Romaní, Jei Noguero, Bibiano, Xosé Manuel, Antón Seoane, Xurxo Mares, Benedicto, Batallán e Miro, todos eles integrados dentro do “Movimiento da Canción Galega” que, como é sabido, substituíu ás chamadas “Voces Ceibes”, fato de cantantes nacido en Compostela en 1967, creador da nomeada “Nova canción galega”. (Nunca chegamos a entender moi ben o de canción. ¿Non sería millor cantiga. “A nova cantiga galega”?)»¹²⁰⁴.

Como se puede certificar participaron prácticamente todos los músicos gallegos comprometidos de un modo o de otro con la afirmación y defensa de los valores diferenciales. Fue un acto de consecución de una visibilidad deseada en el que se demostró que, aunque efímera, era posible la unión de los cantantes por la causa gallega. Si las trayectorias particulares procedían de distintos caminos y sobre todo su

¹²⁰² Citado por CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 126.

¹²⁰³ BALADO, Ramón G.: “Tras la afinación del pandemonium”. En: *Coordenadas. Revista Universitaria de Cultura*, n. 1. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, p. 56.

¹²⁰⁴ FERNÁNDEZ FERREIRO, X.: “O I Festival Folk Galego”. En: *Grial*, n. 48. Vigo, Galaxia, abril - junio de 1975, p. 258.

carrera posterior fue, en ciertos casos, muy divergente, 1975 habría sido el punto axial de encuentro, un momento de eclosión del galleguismo. El evento fue un rotundo éxito, y así fue saludado por la prensa galleguista:

«A data -a do “Festival Folk Calego”- pode considerárese histórica. Nunca o Polideportivo do Sar compostelán rexistróu semellante abarrote -cinco mil persoas- nunca os aplausos foron tan fortes, longos e unánimes. Tan fortes e tan longos que -a pesares da mesta choiva que caía co seu abafante bruído-ouvíanse dende a plaza do Obradoiro e dendo o interior da catedral. Era lóxico. Era xusto. I era, tamén, fermoso, fondo e siñificativo. Porque alá do outro lado do Sar, nas mesmas ladeiras do monte Viso, estábase cantando a Galicia dun xeito, currha forza, cunha pasión, cunha verdade, como nunca se fixera hastra entón. Era algo histórico, sí. A reafirmación da mocidade galega do seu amor á terra, da súa concencia sobor dela e do intre –estelarno que vivimos. Era, compre decilo sin máis, unha denuncia alporizada e abraiante, dos seus problemas, da súa marxinação»¹²⁰⁵.

Por su parte, LVG dedicó al evento un escueto recuadro dos días después (aún no había ediciones los lunes), en la portada de su edición del 4 de marzo de 1975, informando del recital con una fotografía y el dato de asistencia, que cifraba en más de cinco mil personas¹²⁰⁶. No obstante unos días más tarde editó una página interior completa que incluía bastantes detalles; en esta ocasión LVG reflejó el clima de indudable exaltación nacionalista a través de la música que se vivió allí¹²⁰⁷, porque el recital del MPCG en Santiago en 1975 fue algo más que un baño de masas: la entrega del testigo de la galleguidad desde el logocentrismo partidista a la emergente fantasía virtual de un celtismo readoptado, aunque tal vez los presentes no tuvieran una conciencia precisa de que eso era exactamente lo que estaba sucediendo allí.

El principal problema de esta tentativa es que careció de continuidad alguna; el MPCG emitió un manifiesto preconizando como puntos fundamentales de su constitución la “integración y compromiso con la realidad gallega” y denunciando el

¹²⁰⁵ *Ibidem*.

¹²⁰⁶ LVG, 4 de marzo de 1975, p. 1.

¹²⁰⁷ LVG, 9 de marzo de 1975, p. 65.

“carácter dependiente do nuestro país gallego” así como la “falta de libertad”¹²⁰⁸, pero como ismo no logró plasmarse en un proyecto consistente. Decía Romaní en 2007 que el MPCG se deshizo porque abarcaba un espacio estilístico demasiado amplio; eran músicos muy diversos y no tenía sentido que se integraran en una corriente unitaria. Cada uno de ellos tenía una motivación y planteamientos estéticos diferentes que al entrar en contacto provocaron la inmediata separación. En cuanto al célebre recital, los antiguos miembros de Voces Ceibes se encontraron con un momento de súbita gloria, porque nunca en el pasado habían logrado congregarse a tanto público. En relación a este hecho un detalle de interés es la intervención de Benedicto y el problema que ocasionó a las fuerzas de seguridad; el caso es que en este tipo de eventos con frecuencia los músicos y los policías ya se conocían porque eran muchas las veces en que habían coincidido; los segundos solían indicar que no se interpretara esta o aquella canción, y generalmente se llegaba a un acuerdo sin conflictos. Ello no fue óbice para que durante este concierto hubiera un contingente policial (“los grises”), porra en mano, ubicado en la parte alta del pabellón y listo para intervenir. Probablemente nada hubiera sucedido de no ser por la entrada en escena de Benedicto, quien habría tratado de acaparar la atención saltándose alguna prohibición expresa, lo que le valió ser suprimido de la segunda parte del recital; entonces el público empezó a reclamar su presencia coreando su nombre, que era lo justamente lo que Benedicto pretendía¹²⁰⁹. Otras fuentes son coincidentes con el relato de Romaní. El recuerdo de Bibiano es muy diferente:

«Benedicto e eu non tiñamos renunciado a plantexar as loitas que se estaban a levar a cada momento. Xa a mellor acollida que o público dispensaba, fastidiaba ó resto dos artistas, esta disputa de tipo profesional e a nosa actitude radical política, adicándolle cancións ó “Proceso dos 23”¹²¹⁰ que se estaba vendo naquel entón, fai que nos expulsen do Movemento. A partir deste feito, o Movemento Popular da Canción Galega non se voltou manifestar como tal, entrou en crise pola rotura do compromiso democrático»¹²¹¹.

¹²⁰⁸ Fuente: http://www.bibiano.org/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=17. Consulta el 8 de octubre de 2006.

¹²⁰⁹ De la entrevista personal a Rodrigo Romaní. 15 de agosto de 2007.

¹²¹⁰ Bibiano alude al proceso judicial abierto contra 23 activistas de las jornadas de protesta en los astilleros Bazán el 10 de marzo de 1972.

¹²¹¹ En: http://www.bibiano.org/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=17. Consulta el 8 de octubre de 2006.

Las desavenencias no tardaron en aflorar. LVG informaba sólo unas semanas después del recital de las “incompatibilidades de criterios” entre Bibiano, Benedicto y otros miembros del movimiento ¹²¹². Un por aquel entonces semidesconocido Rodrigo Romaní contestaba unos meses después lanzando un mensaje inequívoco a los integrantes de Voces Ceibes con quienes había compartido escenario aquel 2 de marzo de 1975 en Santiago:

«Voces Ceibes [fue un] movimiento (...) no que a probeza musical i a ambiguedá dos textos (...) fixeron que non pasara de ser máis que iso, unha novedá. (...).

Xa non son os anos de Voces Ceibes, agora asistimos a unha variedade musical e ideolóxica que dificulta a existencia dun movemento compacto e homoxéneo (...)» ¹²¹³.

Sin embargo la afirmación más importante de Romaní en este artículo probablemente es la que sigue, todo un vaticinio acerca del giro crucial que efectuará la galleguidad sobre sus propias raíces y que se desarrollará en los años siguientes. En esta breve propuesta se halla implícita la principal carga ideológica de la venidera *música celta*:

«... o que cumpre é establecer bases pra unha nova música galega diferencial que non poden ser outras senon as que nos proporciona a vella música popular tradicional con todo o que leva detrás» ¹²¹⁴.

Cabe destacar como coletazo, quizá póstumo, de la canción protesta y el MPCG el mencionado Festival das Rexións, que tuvo lugar el 24 de julio de 1976, ante 5000 personas que acudieron por la noche a la plaza de la Quintana de Santiago ¹²¹⁵ y en el que el influjo del tan reciente Festival de los Pueblos Ibéricos de Madrid ¹²¹⁶ se dejó sentir.

¹²¹² LVG, 27 de abril de 1975, p. 61.

¹²¹³ ROMANÍ, Rodrigo: “Encol da música popular galega, hoxe”. En: LVG, suplemento Artes y Letras, 28 de septiembre de 1975 [s.p.].

¹²¹⁴ *Ibidem*.

¹²¹⁵ Se ofrece información adicional sobre este evento en el Apéndice al capítulo II.

¹²¹⁶ El 9 de mayo de 1976 en la Universidad Autónoma de Madrid; se ha estudiado más arriba.

Seguramente el punto de mayor interés académico del MPCG estriba en las tensiones y divergencias que acontecieron en su seno entre los “marxistas” y los “tradicionalistas”, espejo de la mutación ideológica que en estos precisos momentos –al inicio mismo de la transición y con la perspectiva de un inminente giro político significativo- se estaba viviendo en la estética y autopercepción de la galleguidad, porque en este preciso momento el “nacionalismo” iba a devenir “etnonacionalismo”. Cuando la entrevistadora de ANT preguntó en 1995 a los dos gaiteros de Milladoiro – Casal y Ferreirós- si en aquella época de cambio la defensa de la gaita estaba implícita la de la cultura del país, éstos contestaron:

«Era un problema de concienciación. Collíamos a gaita co compromiso de sermos membros dun país, pertencer a unha cultura diferenciada cunha língua e uns costumes prprios e o noso traballo era concienciado. Preocupábanos o idioma, o ideário nacionalista, todo iso estaba no fondo. O noso caso era dobremente problemático porque estábamos nunha época na que a falta de liberdades era óbvia e se loitaba coa canción protesta. Era moito máis progre que un señor cantase cunha guitarra un poema de Rosalía ou de Celso Emilio: a sala víñase abaixo. Nós xogamos a carta naquela altura de defender que era igual de importante tocar a Muiñeira de Chantada porque estábamos reivindicando sen palabras que a nosa música tiña que ter o espazo que se merecía. A canción protesta tampouco chegaba moito porque seguía uns cánones musicais que non estaban acorde co país, pero naquel momento cumpriu unhas funcións determinadas»¹²¹⁷.

Del malestar que pudo sobrevenir con las separaciones de grupos y del recelo que despertó el súbito cambio de colores políticos en algunas personas son fiel reflejo las palabras de Sixirei:

«Araguas remata no 77 a súa vida de cantautor, nada casualmente, nunha festa-mitín do “Partido del Trabajo de España”, que, pouco despois, nas eleccións de xuño sería varrido coma tantos outros da esquerda radical. O 77 representa o final da etapa xograresca de Araguas. Tamén o final dunha etapa para a miña xeración que tamén é a dél. Agromaban novos tempos

¹²¹⁷ VIDAL, Carme: “Nando Casal e Xose Ferreirós. Somos herdeiros directos dos gaiteros tradicionais” [Entrevista]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 20 [monográfico: No País das Gaitas] ..., p. 26.

propicios para escaladores e arribistas. Era doado (e mesmo simpático) posar de esquerditas e algunhas camisas azuis destinxiron ou mesmo trocaron de cor, música e bandeira. Algunhas coñecidas témolas visto canta-la *Internacional* ou o *Himno Galego* co mesmo entusiasmo co que, non había tanto, cantaban o *Cara al Sol*. Non eran eses tempos para tipos como Araguas nin coma outros de semellante pelaxe»¹²¹⁸.

Luis Costa ha sintetizado el significado del folklore en el contexto de mantenimiento de los presupuestos identitarios que ocupa el espacio ideológico galleguista a partir del momento en que el MPCG aflora y sucumbe:

«La evolución del *folk* hecho en Galicia va pues desde una posición inicial de compromiso social y político más o menos asumida, hacia una concepción en la que, aunque sin perderse las referencias identitarias de la galleguidad –formalmente expresadas a través del uso de elementos rítmicos, melódicos y tímbricos del repertorio de tradición oral–, la dimensión estrictamente artística cobra un protagonismo creciente. La conexión del *folk* gallego primero con los referentes históricos del entorno “céltico”, y seguidamente, con otros estilos integrados en las categorías de músicas étnicas y *World Music*, dentro de un contexto internacional cada vez más comunicado por el mercado discográfico, condujo a nuevas experiencias en las que la transculturalidad a través de la música constituye un hecho cotidiano y, podemos decir, aceptado en mayor o menor medida según las tendencias particulares de los músicos en activo»¹²¹⁹.

En definitiva, la canción protesta dejaría una huella imborrable en la música gallega de contenido crítico, siendo visible su influencia incluso en ocasionales guiños cómplices efectuados desde géneros teóricamente muy distantes. Con la decadencia los miembros más conocidos reorientarían su carrera en otras direcciones, si bien manteniendo un aliento izquierdista-nacionalista inequívoco. No obstante el reclamo de una música popular más acorde con los preceptos de la sensorialidad y el disfrute arrinconaría gradualmente al ismo hasta su práctico olvido aunque, como estamos señalando, el icono simbiótico de la izquierda y el nacionalismo permanecería siempre

¹²¹⁸ SIXIREI PAREDES, Carlos: “Vicente Araguas ...”, p. 298.

¹²¹⁹ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “Las rumbas olvidadas ...”, *op. cit.*

visible y tras la consecución del Estatuto y la implantación formal del gobierno de la Xunta hasta se convertiría en un débito obligado para la intelectualidad gallega.

2.6.9 Una ultravida mediática en la segunda mitad de los 70

A la vista de su evolución no hay duda que la constitución de Voces Ceibes, su primer contrato discográfico con Edigsa, los dos grandes recitales de Santiago y la repercusión mediática correspondiente -en una era en que la grabación del disco marcaba el límite entre el ser y no ser en la música-, situó al colectivo, a pesar de las represalias y acciones coercitivas de la censura y de todas las limitaciones analizadas- en una posición privilegiada para influir en la sociedad a través de su música, lo que a la larga influyó para que se les abriese igualmente la puerta de numerosas ofertas, especialmente en el contexto de la oleada de galleguismo musical que sobrevino al inicio mismo de la transición. Fracasada su labor de apostolado de la conciencia galleguista se mantuvo, no obstante, un cierto renombre, lo que en el mundo de las producciones discográficas es un elemento esencial. Además el ocaso del discurso político-musical de estos cantantes coincidió con la fugaz apoteosis de la canción gallega que, como hemos comprobado, tiene lugar en la segunda mitad de la década de los 70. Por este motivo y aunque el interés por su mensaje se fuera diluyendo gradualmente en ese tiempo, fue entonces cuando gozaron de más y mejores oportunidades artísticas y profesionales. De ese auge concreto de la *música gallega* decía Vaamonde:

«Do ano 1975 ao 1980 a música galega estaba no seu mellor momento. As actuacións estaban cheas de público, sempre había contratacións e os discos vendíanse. Era máis fácil porque había menos oferta»¹²²⁰.

El de Vaamonde no es un caso aislado. En *Alcabre* (1977) –álbum que toma el nombre de un barrio obrero de Vigo- Bibiano se alejaba un tanto de las consignas panfletarias más estereotipadas de la etapa anterior, mezclando elementos del rock con ritmos latinos. Se trata de un disco “urbano” al cien por cien que refleja el hecho de que estos cantantes conocieron, efectivamente, una fructífera ultravida en la segunda mitad

¹²²⁰ ESTÉVEZ, Arantxa: “Suso Vaamonde: 'A fame cultural do público ...’”, p. 24.

de los años 70, como muestra la mayor cobertura mediática y posibilidades de grabación de que disfrutaron entonces, ocasión que varios de ellos aprovecharon remodelando su lenguaje estilístico. La sociedad española se mostró en aquel momento, por razones de desarrollo material e intelectual, mucho más permeable que en el pasado a una penetración de la música de signo gallego-galleguista. Por ejemplo, a Bibiano se dedicó una edición del programa musical de TVE *Yo Canto*, y en breve le tocó el turno a Benedicto. El contexto permite hablar de una embrionaria apropiación y amortiguación institucional del potencial subversivo y nacionalista gallego, en parte para apaciguar a los sectores radicales al darles un margen de participación en la vida pública y también debido a que el éxito en la segunda mitad de los años 70 de Andrés do Barro y otros cantantes que emplearon asiduamente la lengua gallega –y que paradójicamente habrían sido impulsados para frenar la oleada separatista que predicaban aquéllos- permitió en el mercado una gran expansión conjunta de la música popular gallega ¹²²¹. Cabe añadir aquí el testimonio de la cantante María Manuela acerca de cómo los éxitos de la canción ligera en gallego habían abierto las puertas de la difusión masiva:

«... daquela había moitas casas discográficas internacionais dispostas a grabar a novas voces, recorda o éxito de Andrés Dobarro [do Barro] e Juan Pardo, con cancións que foron números un en España, é a xente que cantaba en galego» ¹²²².

Hubo más actuaciones en televisión:

«Unha productora escocesa graba un programa sobre Galicia, a través do grupo Milladoiro (18 de setembro de 1982). Emitírase na inauguración do Canal 4 da Gran Bretaña. Teñen que vir de fóra para se interesaran pola calidade de certos grupos galegos. E curioso que un grupo coma *Milladoiro* ou *Fuxan os Ventos* aínda non teñan actuado en programas musicais de TVE, que sistematicamente ignora ós músicos galegos, cataláns ou vascos (moitos deles con calidade e categoría recoñecidas internacionalmente) para repetir ata o cansazo os “miguelbosés”, “perales”, etc. Milladoiro vai grabar tamén

¹²²¹ Datos procedentes del artículo de OTERO, Xavier: “Benedicto en ‘Yo Canto’”. En: *A Voz do Pobo*, n. 37. Vigo, marzo de 1978, p. 14.

¹²²² DÍAZ SIXTO, Xulia: “María Manuela: ‘Síntome moi ben cantando e pintando en gallego’ [Entrevista]. En: *Ferrol Análisis*, n. 3. Ferrol, Club de Prensa, junio de 1992, p. 50.

coa CBS multinacional do disco, que lle proporcionará unha proxección internacional das súas obras»¹²²³.

Tampoco debe confundirse este pasajero fulgor mediático con un éxito garantizado e indefinido para cualquier cantante gallego que a mediados de los años 70 gozara de algún renombre, porque en última instancia las carencias propias y la veleidosa evolución del mercado del disco harían pasar página a esta fase con la misma prontitud con que se gestó. En una entrevista concedida al semanario ANT en 1983 Jei Noguero l narra en tono derrotista la caída de la canción protesta tras los años heroicos de lucha, así como la efímera actualidad que brindó el auge discográfico de 1977:

«Houbo uns anos que “soabas forte” a nivel estatal. Despois desapareciches do mercado discográfico. - A que so debeu isto?», pregunta el entrevistador. «Houbo uns anos que grabei uns discos que tiveron un certo éxito, sí. Algún chegou a un público maioritario. Despois os cambios que houbo na política estatal levaron a que hoxe, mais que antes, sexa difícil facer discos en galego»¹²²⁴.

En todo caso la batalla por la supervivencia conoció resultados dispares. Volviendo a Bibiano, uno de los músicos más activos tras la remodelación del universo estético e ideológico del galleguismo a finales de los años 70, este cantante ensayó otras fórmulas musicales tras su etapa en la canción protesta. En efecto, después de varios intentos fallidos de prorrogar la temática política, Bibiano experimentó la vuelta al rock, para lo cual se desplazó a Vigo, la ciudad gallega más prometedora en aquellos momentos, como demostró el paso del tiempo. Allí fundó el conjunto musical Tren Vigo y hasta un local propio, el Kremlin. En un reportaje de *Faro de Vigo* se publicaba, con título humorístico, la siguiente información: “Bibiano Morón - Secretario Xeral Do Kremlin. A Embaixada Da Unión Soviética”, aludiendo a este local de ocio que el músico, en consorcio con varios empresarios del ramo, abrió en la ciudad. La iniciativa del Kremlin

¹²²³ LEMA, Xosé María: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 30 ..., p. 60.

¹²²⁴ “Entrevista a Jei Noguero l”. En: ANT, n. 222. 12 al 19 de mayo de 1983, p. 19-20. Esta respuesta es muy significativa del desencanto que siguió a la transición y a todos sus mitos y esperanzas.

se amparó en el éxito precedente de un local similar, el Sachtmo ¹²²⁵, preluendo la actividad de este tipo de espacios lúdicos la ulterior expansión de la *movida* viguesa:

«Os locais que programaban concertos estábanse facendo cada vez máis pequenos para albergar ó público asistente, e esa foi unha das esenciais razóns polas que se abriu o Kremlim. Fixérono antigos socios do Satchmo, ós que se uniu o cantautor Bibiano, na actualidade promotor de espectáculos. Nel non só actuou a práctica totalidade dos grupos musicais vigueses da época; tamén compareceron bandas españolas e estranxeiras, e os que estiveron alí non poderán esquecer a noite na que se subiu ó escenario un case adolescente Manu Chao ó fronte de Los Carayos. “De tódolos xeitos – recalca Bibiano – o Kremlim era máis un contenedor de ideas que unha sala de concertos. Alí fixéronse pases de moda, proxeccións de cortametraxes, montaxes teatrais e poéticos, e festas de todo tipo, como as que organizaban personaxes como Luis Carballo, director da revista ‘ITH’, deseñadores como María Moreira e incluso perruqueiros de estética posmoderna, que tamén os había aquí xa naqueles tempos, aínda que non se identificaban como agora, con esa verba ¿cómo se di? ¡Ah, si, estilistas!”

Sen embargo, o que máis chamaba a atención para todo aquel que entrara no local era a súa estética e a súa decoración: “Baseámonos no realismo socialista – lembra Morón – porque nós pensabamos que o logotipo máis importante do mundo era o da foz e a do martelo. É que nós eramos de esquerda, por iso o chamamos o Kremlim, o subtitulamos Pazo de Inverno e identificábamolo como o fogar de tódolos soviéticos de Vigo. Evidentemente, a nosa era unha cuestión artística e política porque, a fin de contas, nós sentíamonos parte dunha vangarda cultural, artística ou como queiras chamarlle. O Kremlim xa non existe. No seu lugar erixiuse unha nave industrial, e un non pode evitar pensar que, a fin de contas, ocurriulle o que á URSS”. Non obstante, apunta Bibiano, “esta sala e todos os que estivemos nela, como todos os que estiveron na movida, contribuímos a quitarlle a esta cidade o cheiro a sardiñas asadas”» ¹²²⁶.

¹²²⁵ Carismático local vigués, pioneiro en la promoción de música y eventos artísticos de vanguardia. Su incidencia en el devenir del punk de esta ciudad se desarrolla en el capítulo IV.

¹²²⁶ “Bibiano Morón. Secretario Xeral del 'Kremlin' ...”, *op. cit.* La última frase de este texto ya se ha comentado más arriba.

Si a estas alturas se examina el conjunto de la trayectoria particular de un cantante como Bibiano se apreciará el tránsito que separa la canción ligera que imperaba en la juventud urbana gallega en los años 60 –deudora directa de los Beatles y el pop anglosajón- de la antagónica música política que aflora a finales de esa misma década, y el retorno final a lo que pueden considerarse las “raíces” de este músico y de otros muchos que vivieron un periplo similar donde la ferviente causa de la galleguidad permanece en último término como una anomalía o desviación estilística propiciada por las circunstancias. Sin embargo no sería la figura de Bibiano, ya entonces desgastada por su trayectoria anterior, la destinada a coronar el último estadio en la historia de la transición musical (cultural) gallega que estudiamos; otros serían los rostros y las voces encargados de hacerlo.

2.6.10 Otras reificaciones del nacionalismo musical gallego. Fuxan os Ventos¹²²⁷

A pesar de la singularidad cohesiva de Voces Ceibes hubo más personalidades y producciones que merecen atención en los márgenes del movimiento identitario que se plasmó en la música gallega. La mayor parte de ellas alcanzó una difusión consistente sólo pasada la mitad de los años 70. Tal es el caso de Xoán Rubia, a quien en 1974 Radio Popular de Vigo designó “cantante gallego del año”¹²²⁸. Rubia tuvo una evolución variada que refleja nuevamente el laberinto evolutivo de la música gallega coetánea: en pocos años pasó de la canción protesta a la *canción gallega* y a la canción de autor pero no política¹²²⁹. Se puede mencionar, por ejemplo, su disco *Lembranzas* (1977), concebido a partir de un estilo melódico suave y del tipo de la *canción española* cantada en gallego que en ese año estaba de moda, ejecutado con instrumentos convencionales y nada próximo al entorno estético del folkore. Es una grabación que debe mucho a Serrat. Varios de los temas

¹²²⁷ Además del espacio dedicado a este conjunto gallego a lo largo de la tesis, en el Apéndice al capítulo II se ofrece un material adicional.

¹²²⁸ Dato procedente de LVG, 3 de marzo de 1975, p. 9.

¹²²⁹ Una breve reseña de la trayectoria de este cantante a la altura de 1976 puede hallarse en “Xoan Rubia”. En: LVG, 8 de febrero de 1976, p. 56.

literarios que recrea son inofensivos políticamente, predominando el tratamiento de la Galicia rumorosa y verde, mientras que otros participan de lleno en la protesta política. La combinación de la sonoridad descrita con los contenidos no termina de cuajar, es una música que adolece de falta de fuerza e inspiración. En la canción “Monólogo do traballador” Rubia descarga los principales tópicos del ideario marxista, retomando la temática más común de la canción protesta; “María” es una copia desmejorada de “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara. En “Fala pobo” el cantante reinterpreta la pieza “Habla pueblo habla” -original del grupo Vino Tinto y llevada a la cima por Jarcha- pero en gallego y cambiando la letra; el estribillo dice: “Fala pobo fala / Vota pobo vota / Pero non votes / A quen che exprota”. Sin embargo mucho más importante sería la influencia en la música gallega y en la expansión de la conciencia identitaria del grupo Fuxan os Ventos.

Fuxan os Ventos ocupa una posición muy relevante en la canción de estos años, al asumir una parte del discurso subversivo gallego y, sin embargo -y aquí hay una diferencia fundamental- adoptar muchos giros ideológicos, literarios, melódicos e instrumentales de lo que en aquel momento era el espacio conceptual de la tradición ¹²³⁰. Fue, en efecto, un conjunto muy emblemático y popular en esta etapa de transición cultural, una especie de punto de encuentro de la música galleguista, siendo Voces Ceibes la versión más politizada y Milladoiro la más “artística”. Su origen se remonta a los primeros años 70:

«Allá por el año 1972 un grupo de chicos y chicas, que cantan asiduamente en el coro del Colegio Menor Santísimo Sacramento de Lugo, deciden formar un grupo de música folk sin mas intención que la de divertirse. El grupo se llama FOLK 72. En Octubre del mismo año participa en el III FESTIVAL de SAN LUCAS de Mondoñedo (LUGO), uno de los festivales-concurso mas importantes del momento. Ganan el primer premio con una canción que llevaba por título FUXAN OS VENTOS. A partir de este momento adoptan el título de la canción como nombre propio y comienzan a

¹²³⁰ Fuxan os Ventos recurrió a la música tradicional gallega en parte porque se forma ya entrados los años 70, cuando comenzaba a no ser indispensable la supresión de todo elemento tomado del folklore, pero quizá más todavía porque sus integrantes eran personas muy próximas al mundo rural donde aún pervivía esa tradición. En cambio en Voces Ceibes el antitradicionalismo arranca en los años 60 y en algunos cantantes siguió vivo por pura inercia.

realizar actuaciones en colegios, festivales, aldeas y villas primero de la provincia de Lugo, y luego en el resto de Galicia y en Madrid.

En 1973 el grupo participa en el III Festival Ría de Ares, en Pontedeume, ganando el primer premio. En 74 participa en otros festivales en O Ferrol y Madrid, alcanzando siempre el reconocimiento de la crítica y prensa especializada»¹²³¹.

La entonces directora de ANT, Josefina L. Corral, entrevistó a los integrantes de Fuxan os Ventos en 1981, cuando éstos constituían una firme bandera político-musical para la izquierda gallega más escorada hacia el rupturismo. Ya en la presentación la periodista proclamaba al grupo como cantor de la miseria, «... pranto dun pobo encadeado por séculos de opresión, por todas as vilas e aldeas da nosa nación»¹²³². El objetivo de estos músicos era prácticamente idéntico al de Voces Ceibes, pues lo que se proponían era promover la conciencia galleguista:

«Polos anos 73 e 74, ao tomar conciencia da realidade galega, preténdese que o grupo tome un compromiso político coa nosa realidade e incida nela por meio da canción»¹²³³.

Grabaron el primer disco en 1975. De ese año recordaban que:

«Ese era o momento de Voces Ceibes, é dicer a canción de loita aberta na universidade, con xente comprometida políticamente. No obstante había un sector que estaba desvinculado da canción galega, todo o sector popular, no senso máis amplo da palabra, non tiña nengunha música»¹²³⁴.

Fuxan os Ventos fue un grupo musical en el sentido convencional de la expresión. Conoció muchas bajas e incorporaciones, pero preservó un sentido unitario básico que se reconoce en toda su trayectoria hasta la ruptura de 1983. Formado en su mayor parte

¹²³¹ Texto procedente del sitio oficial del grupo en la red: “Fuxan os Ventos. Historia”. En: <http://www.fuxanosventos.net/>. Consulta el 30 de octubre de 2006.

¹²³² LÓPEZ CORRAL, Xosefina: “Fuxan os Ventos” [entrevista]. En: ANT, n. 155. 21 al 27 de mayo de 1981, p. 19.

¹²³³ *Ibidem*.

¹²³⁴ *Ibidem*. La última apreciación es muy importante: el grueso de la población gallega seguía viviendo por completo de espaldas a la aguda politización imperante en el entorno universitario.

por maestros de profesión, si comparamos su labor con la que hemos contemplado en la esfera de la canción protesta las principales diferencias estriban en la búsqueda de la sensorialidad como valor con sentido propio y la vocación ruralista y folklorizante. Su nacionalismo tiene más ingenio popular, más vivacidad y menos erudición y sustrato marxista -pese al indudable sesgo radical de algunas canciones y a la hoz y martillo que aparecen mal disimulados en su disco *Quen a soubera cantar*-¹²³⁵ que el de Voces Ceibes. De hecho emplean con mucha regularidad letras y melodías tradicionales anónimas. En cambio las frecuentes recreaciones polifónicas¹²³⁶ que llevan a cabo constituyen un aumento de complejidad ajeno en la mayoría de los casos a las tan veneradas fuentes.

Antes de su escisión y cambio de nombre editó seis discos de larga duración. Uno de los más famosos entonces fue *Sementeira*¹²³⁷, que le abrió las puertas de la difusión a escala nacional. La siguiente grabación -*Quen a soubera cantar*- tuvo especiales connotaciones simbólicas, pues fue realizada a través del sello Ruada, la primera casa discográfica gallega. A su labor divulgadora y concertística hay que añadir la preocupación por recopilar y salvar la herencia musical del campesinado gallego, sobre todo del lucense, y que se materializó en algunas publicaciones de interés¹²³⁸. En líneas generales el grupo mantuvo siempre una acentuada conciencia nacionalista, que canalizaba a través de la recuperación y dignificación del legado folklórico, y no dudaba en plasmarla verbalmente llegado el momento. En una entrevista publicada en 1983 uno de sus miembros resumía los principales cometidos de su labor al manifestar que:

¹²³⁵ Ruada, 1981. La cubierta de esta grabación se ofrece en el apéndice “Iconografía complementaria”, Imagen IC-14.

¹²³⁶ Bifónicas con frecuencia, como en la mayor parte de “Bailaches Carolina”, un tema predilecto para el gran público, muy animado y lleno de alegre picardía (se analiza con detalle más abajo). Antes, en su primer disco (*Fuxan os Ventos*, Fonogram, 1976), el grupo había dado muestras de haber asimilado, pese a todo, la lección de los coros gallegos próximos a la Sección Femenina, como se puede rastrear en el inicio de “O lelo”.

¹²³⁷ Fonogram 1978.

¹²³⁸ Por ejemplo RIVAS CRUZ, Xosé Luis, e IGLESIAS DOBARRO, Baldomero: *Cantos, coplas e romances de Cego (I)*. Lugo, Ophiusa Ensino, 1999 [2ª edición], y de los mismos autores: *Cantos, coplas e romances de Cego (II)*. Lugo: Ophiusa Ensino, 2001. Para adentrarse en esta faceta del grupo se puede leer la entrevista que a estos dos recopiladores hizo en 2004 la revista *Murguía* (“A entrevista” [X. L. Rivas Cruz y Baldomero Iglesias Dobarro]. En: *Murguía. Revista Galega de Historia*. Santiago de Compostela, n. 4, mayo-agosto de 2004, p. 155-161).

«A nosa música non é soio unha cuestión musical senon cultural, social, política ..., xa que si ésta morre, morre tamén a cultura galega, e seu pobo coma tal ...»¹²³⁹.

Unos años antes, en 1980, en la revista *Eido*, los músicos de Fuxan os Ventos se manifestaban abiertamente como un grupo de “canción política”¹²⁴⁰. Y bastante más tarde, en una entrevista realizada en 1998, Xosé Luis Rivas, miembro fundador, aportaba una serie de datos a tener en cuenta. Por ejemplo, a propósito de la inusitada proliferación de actuaciones en directo de los años 70 indicaba que la causa normalmente no era “artística”, pero la rápida respuesta que normalmente se producía y el hecho de no cobrar emolumento alguno en bastantes ocasiones hizo de Fuxan os Ventos un símbolo de fraternidad y solidaridad entre los gallegos; sus cifras son espectaculares, el grupo daba:

«... 60, 70, 80 concertos ó ano. (...). Algun mes, xullo do 78 ou 79 con 30 actuacións nun mes, algún día con dobrete (...). A Fuxan chamabaselle “Oe! que o decreto de bilingüismo é unha merda, vamos facer un festival en contra”. Oe! que os obreiros de vidros de La Florida estamos en folga e necesitamos pasta para a caixa de resistencia para dar a coñecer a nosa postura... En tal sitio facemos un plante pola autopista... Cantamos catro ou cinco veces en Vilaboa en contra da autopista. Había que poñer o café, e poñíamos como sabíamos, que era cantando e largando os espiches que nos daba a gana. Eso si, existíamos desde sempre unha absoluta libertá ...»¹²⁴¹.

La clave del considerable eco popular de Fuxan os Ventos –muy superior al obtenido por Voces Ceibes- estriba en que su música poseía una vinculación inmediata con las melodías e instrumentos con que muchos gallegos estaban familiarizados desde la infancia. Las versiones del grupo realmente gustaban a los campesinos y a muchos residentes en áreas urbanas, pues consistían fundamentalmente en arreglos hechos con un razonable grado de acierto e inspiración de materiales de inspiración popular. La

¹²³⁹ GONZÁLEZ PATIÑO, Alberte: “Fuxan os Ventos” [entrevista a Fuxan os Ventos]. En: *Neboeira, Publicación de Cultura Galega*, n. 2. Colectivo Neboeira, Xuventudes do Círculo Ourensán Vigués, verano de 1983, p. 14.

¹²⁴⁰ RIVAS, X. Miguel; CALVO MALVAR, N.: “Fuxan os Ventos”. En: *Eidos*, n. 10. Santiago de Compostela, Colegio La Salle, mayo de 1980, p. 19.

¹²⁴¹ “Conversando con Mini” ..., *op. cit.*

mimesis de la música tradicional gallega que resulta de esta lectura mantiene una vigencia estimable a lo largo de toda la transición, confirmando la efectividad de sus contenidos puramente sensoriales, dado que el nivel de politización de este conjunto fue equiparable al de Voces Ceibes. Gracias a su éxito Fuxan os Ventos –sólo superado en esta faceta por Milladoiro- se convirtió en el modelo a imitar por no pocos grupos de música popular que surgen masivamente durante la transición en toda Galicia, como veremos en el capítulo III.

Musicalmente Fuxan os Ventos suele respetar bastante el modelo “original” de las obras populares que recoge -lo que no impide la libre elaboración de las mismas antes citada-; asimismo emplea con asiduidad gaita, pandereta o zanfona, igual que guitarra rítmica o bajo eléctrico. No faltan las ejecuciones rápidas, las piezas claramente bailables y el humor picaresco. En suma, tímbrica, estilística e ideológicamente Fuxan os Ventos prelude la música de Milladoiro y la generación *celta*¹²⁴², pero lo hace desde el equilibrio entre voces e instrumentos y sin subrayar en absoluto la adscripción atlantista que caracterizará a sus sucesores. De *Sementeira* hemos seleccionado obras como el “Cantar de Cego II”, cuya letra figura en el disco como procedente de la añeja publicación periódica orensana *O Tío Marcos da Portela* -fundada en 1876 y primera en editarse íntegramente en gallego-, sin más referencias aunque el texto es reciente, y con musicalización “popular” adaptada por Teresa Novo. La ejecución sigue la pauta de aunar voz y zanfona, el dúo identificador por excelencia de los ciegos que recorrían las romerías y fiestas gallegas en busca de comida o limosna. La completa estabilidad tonal que proporciona el doble bordón de la zanfona y su facilidad de duplicación de la melodía -el soporte para entonar- la convierten en el perfecto acompañante de estos legendarios y casi mitificados personajes, cuya vida con seguridad fue realmente dura y de quienes modernamente se tiende al perfeccionismo en versiones tan pulidas y bien afinadas como ajenas a lo que pudo ser su sonoridad original verdadera, sin duda mucho más tosca y rudimentaria¹²⁴³. En la pieza citada letra y música establecen un puente

¹²⁴² Es muy probable que Faíscas do Xiabre y después Milladoiro partieran en alguna medida del modelo que asomaba en el primer Fuxan os Ventos.

¹²⁴³ En agosto de 2004 pudimos examinar personalmente en el Museo de Pontevedra -gracias a la amabilidad de su personal- algunas zanfonas que Perfecto Feijoo y Casto Sampedro consiguieron adquirir a sus dueños en torno al cambio del siglo XIX al XX. La gran dificultad que, según parece, hallaron entonces los dos investigadores gallegos en localizarlas y hacerse con ellas prueba que no debía ser un instrumento muy extendido. Y ciertamente la baja calidad y estado lamentable de varias apunta a una musicalidad y existencia aparejada nada envidiables. Algunas casi carecían por completo de las maderas

“Cantar de Cego II”¹²⁴⁴

A xeito de cego veño
a deci-lo que xa dixo
o Tio Marcos da Portela
polo primeiros de sigro.
As miserias que pasamos
os delores que sufrimos
a emigración que nos mata
e que nos tén consumidos.
Esta falta de xusticia
que nos ten aterecidos
andando co pico aberto
á esculca do grau de millo.
Os aldaxes que nos fan-he
na cidade e no municipio
O pagar coma empresarios
para que outros se fagan ricos.
O leite que nos mal pagan
a venden a “trinaecinco”
e por riba a democracia
que hastra agora é un conto chino.
As contribucioes que botan
ó noso lombo os politicos
as xogadas dos alcaldes
que son xogadas de pícaro.
Se pedimos que Galicia
volva a te-lo seu espírito
póñenno-la autonomía
Os caciques son moi listos
Debemos toma-lo a groma
rirmos todos e mais rirmos
Veña un trago compañeiros
Se non hai pan... veña viño.

Pedir pan, vitela e porco
fora xa pedir de vicio
pedir xusticia, bobada,
pedir traballo, delirio.
Pedir proteución ó aire,
pedir cultura, un ripio,
qué diaños hemos pedire?
que nos rompan o bautismo?
Que pediremos entonces?
Volvamos sobor do dito
que Dios confunda os caciques
raposas do municipio.
que se lles tollan as maus
que se lles eslombe o cernizo
que unha cadela de frades
lles esbure nos ouvidos
Que se lles sequen os ollos
que se lles pudra o figado
que se lles solte o bandullo
hastra enche-los calzoncillos.
E nós, mentras, pra vengarnos
das que nos fám, a cotío
xordos pra tódalas queixas
sempre berrando e sorrindo.
Pois pensan que somos parvos
pois coido que van fodidos!
Todos xuntos compañeiros,
anque chegue o sangue ó río!
Mentras eles adoecen
o se van co demo, a brincos,
un día faremos festa,
compañeiros... veña viño

laterales, comidas por la carcoma. He aquí una muestra de lo que pudieron ser las patéticas apariciones públicas de los músicos callejeros que las utilizaban para ganarse la vida; se trata de un ciego leonés, tocando en Galicia en 1925: «La gente de esta villa se arremolinaba junto al ciego, mirando curiosamente la zanfona. Los adolescentes no la habían visto nunca. Y algunas personas un poco más maduras, estaban en la misma ignorancia que los chicos... A la zanfona de ese ciego a quien acabo de oír le falta la quinta cuerda. El ciego la toca desastrosamente. El mecanismo esta desencuadrado. La afinación es imposible. El efecto deplorable. El auditorio tiene que separarse de músicos así diciendo: -Esto no vale nada: ¡Vaya con los instrumentos clásicos gallegos!» (SOLÁ MESTRE, Jaime: “La Zanfona”. En: *Faro de Vigo*, 30 de agosto de 1925, p. 1). Sin embargo también es posible que alguno de estos mendigos tocara/cantara con verdadero oficio y gusto, como se desprende del testimonio del célebre Avelino Cachafeiro entrevistado por *Chan* (MOLARES DO VAL, Manoel: “Hai que levar a gaita á Universidad, díxolle Castelao ó gaiteiro de Soutelo” [Entrevista a Avelino Cachafeiro]. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 33. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, septiembre de 1970, p. 38-39).

¹²⁴⁴ Letra procedente de la publicación orensana *O Tío Marcos da Portela*. Música: popular, en adaptación de Teresa Novo. En el Apéndice al capítulo II añadimos más canciones y análisis sobre Fuxan os Ventos.

directo con las raíces musicales del interior de Lugo, la provincia gallega con más fama de haber conservado “en estado puro” la tradición. Pero no es una recreación que se instale en la elegía bucolista, sino que el mensaje está lleno de varapalos a políticos, alcaldes y caciques, en estilo inconfundiblemente populesco e incluyendo una llamada a la unión y la rebeldía: “aunque la sangre llegue al río” (“unque chegue o sangue ó río!”). La sensualidad aflora en un par de ocasiones en otros tantos giros hacia el vino y la camaradería, mientras la música prosigue invariable de principio a fin. A destacar la violencia del texto en la parte final.

En síntesis Fuxan os Ventos resume un universo estético de recorrido mucho más “musical” que el presente en el árido nacionalismo de Voces Ceibes, y la audiencia así se lo reconocería largamente.

La canción protesta inscrita en la estética del renacimiento del folklore tuvo más valedores, incluso después de su ocaso. Por ejemplo, el grupo O Carro representa un estadio muy cercano a la canción protesta primigenia en el camino que la separa del reconocimiento de la identidad a través de la tradición. En el disco *Manifesto* (Zafiro, 1977) apenas hay nada “gallego” salvo el idioma; en esta faceta es muy similar a Xocaloma¹²⁴⁵ y asimismo recuerda a los Tamara¹²⁴⁶. Su estilo no tiene la calidad sonora de Saraibas, pero es muy similar en los contenidos. O Carro tiene mucha influencia de Serrat, y todos ellos de Fuxan os Ventos, aunque sólo algunos se decidan a usar las gaitas. En *Manifesto* se canta en gallego, pero con una instrumentación propia del pop convencional, sin un solo instrumento representativo de la tradición. La canción más política es “Santa Compañía”, en la que cantan a España, animándola a que avance, e instando a la Santa Compañía a que huya (¿¡); estos bandazos identitarios reflejan que se vive ahora un momento de cambio y reasunción de la galleguidad, pero aún no se ha superado el legado asociado al régimen anterior¹²⁴⁷. En *Brilo de anxos* (Ruada, 1980) O Carro se reafirma en el uso preferencial de piano, bajo eléctrico, guitarra española y una

¹²⁴⁵ El tratamiento formal, textural y tímbrico de estos dos grupos resulta casi idéntico, a base de dobles voces femeninas, bajo eléctrico, algo de pandereta, guitarras (sin electricidad), flauta, batería y ocasionales violines de fondo, en desarrollos claros y sencillos. Estamos en la era de los arreglistas.

¹²⁴⁶ Aunque O Carro muestra un sonido menos incisivo y con empleo de polifonías vocales y temáticas nacionalistas.

¹²⁴⁷ La información sobre los discos de O Carro se amplía en el epígrafe “Iconografía complementaria” de los apéndices de la Tercera Parte de la tesis, Imágenes IC-15 e IC-16.

ocasional flauta. Aquí la influencia de Mocedades, Fuxan os Ventos y formaciones similares es clara ¹²⁴⁸; cantan en gallego con la habitual segunda voz y se prodigan en temas literarios más orientados a la evasión poética y la expresión de sentimientos líricos que al ardor político ¹²⁴⁹. Por lo demás muestra un cierto aire brasileño en “Cantor”. La música es original del grupo ¹²⁵⁰ y sin embargo la figura de Celso Emilio Ferreiro -musa de la disidencia gallega literaria- está muy presente: en la contraportada su retrato se impone y suyas son las poesías empleadas como textos de varias canciones del disco ¹²⁵¹.

En conjunto la obra de O Carro, muy seria y cuidada, da la impresión de obedecer a una reacción contra el folklorismo franquista pero también contra la canción gallega socarrona y de humor que justamente en aquellos momentos alcanzaba su primer cénit. Lo que pudo faltar a este grupo es, nuevamente, algo más de inspiración y aliento en sus creaciones. No es necesario recordar que O Carro -como tantos otros músicos y formaciones de Galicia a finales de la década de los 70- pudo beneficiarse largamente del prestigio comercial que la música vocal gallega había obtenido tras el auge de ventas que habían supuesto a escala nacional los discos de Andrés do Barro, Juan Pardo o María Ostiz.

Saraibas se forma en 1978, pero sus componentes llevaban ya diez años haciendo música en grupo; de ahí seguramente el oficio que se nota en sus grabaciones. El conjunto se inscribe dentro de una concepción estética cercana a la de Fuxan os Ventos y su galleguismo es asimismo próximo a la canción protesta de línea dura, muy crítico con determinados problemas identitarios. Así sucede en *Unha terra, un pobo, unha fala*

¹²⁴⁸ La verdad es que la *canción gallega* que se desarrolla entre 1975-82 presenta un grado de afinidad interna notable, caracterizándose por el estilo melódico, el uso de dobles voces, instrumentos convencionales y una textura regular que sirve a una forma igualmente estereotipada.

¹²⁴⁹ El tono político más agudo se alcanza en “Luz de libértá”.

¹²⁵⁰ Casi todo es obra de Antón Campelo, salvo “O limón”, popular, y una pieza de Manuel María (letra) y Manuel Latorre (música).

¹²⁵¹ De hecho el disco es un homenaje al poeta tras su muerte. Ferreiro dejó tras de sí una fundamental contribución a la tarea de acotar y definir literariamente la emergencia del neonacionalismo gallego; así lo reconocía Xerardo Moscoso, para quien hubo dos influencias cruciales en Voces Ceibes: la de los cantautores de fuera de Galicia (catalanes, vascos, franceses y americanos) y la de Celso Emilio Ferreiro (de la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008). El literato fue, efectivamente, uno de las voces más significativos para la canción protesta de estos años en Galicia. Además de numerosos poemas llevados al escenario por cantantes que le admiraban, su obra más conocida -*Longa noite de pedra* (1962)- se convirtió para la galleguidad en una metáfora poética que resumía la opresión y expolio -la larga y pétrea noche- sufridos por el pueblo gallego tras la guerra civil.

(Ruada, 1980), el que fue su primer disco, a propósito del entonces candente problema del idioma -hasta el punto de que en estas manifestaciones se convierte en una necesidad vital. Al año siguiente lanza otro álbum de título explícito: *Xa non podemos calar* (Diamante, 1981 ¹²⁵²). Sin embargo Saraibas nunca se aleja demasiado de lo escatológico y esto lo distancia algo de la canción protesta por antonomasia, a la que, no obstante, consagra el grueso de sus primeras producciones. Musicalmente, y como se acostumbraba aún en varias formaciones, no exhibe especiales signos de galleguidad, ni en los instrumentos ni excesivamente en la adopción de melodías de inspiración tradicional, por lo que cabe situarlo en la fase de transición del antitradicionalismo a la creación del futuro folklore gallego ¹²⁵³. Ocasionalmente introduce una gaita o un violín, y utiliza habitualmente percusión tradicional en vez de batería pero, al igual que otras agrupaciones del momento, su instrumento principal es la guitarra, española o acústica y, en el canto, la voz individual con ocasionales segundas voces, siempre tonales y consonantes. En conjunto es un buen ejemplo de quehacer musical repartido entre la crítica social y el discurso neocostumbrista. Desde 1983 hasta 1990 Saraibas dedicó buena parte de su trabajo a organizar un festival de canción infantil-folk llamado “Cantareliña”, del que se editaron hasta ocho discos.

De *Unha terra, un pobo, unha fala* entresacamos el texto de la primera pieza, “Nación”, cuyos versos recurrentes motivan el título de la grabación y recogen plenamente la herencia ideológica de Voces Ceibes. Véase la alusión directa a elementos clásicos de la tradición musical gallega, como “nuestro suelo, muñeiras, alalás o foliadas”. El grito “Una tierra, un pueblo, un habla” constituye el principal mensaje y está subrayado por la entrada en juego de todas las voces, que así lo hace significativamente plural.

¹²⁵² Una crónica acerca de este disco se puede consultar en LVG, 3 de julio de 1981, p. 34. La cubierta de *Xa non podemos calar* se ofrece y comenta en el apéndice “Iconografía complementaria” de la Tercera Parte de la tesis, Imagen IC-19.

¹²⁵³ En los discos gallegos de finales de los años 60 hasta mediados de los 70, en la canción protesta —e incluso en la canción ligera sin más pretensiones—, destaca la ausencia de instrumentos “gallegos”, debida al desfase que ocasionó el uso abusivo de la gaita y otros iconos referenciales de Galicia por parte de la Sección Femenina y el aparato cultural franquista. Por ejemplo, en el disco de Bibiano, *Estamos chegando ó mar*, de 1976, aunque en ese momento la época de Voces Ceibes ya había pasado y la música de su ex-miembros evolucionaba hacia una mayor flexibilidad e incorporación de elementos del folklore antes tabú, el elenco instrumental empleado es el siguiente (más propio de un grupo pop, o *latino* que de la entonces inminente *música celta*): Bibiano: voz, pandero, castañuelas y conchas; Benedicto: segunda voz y tamboril; Max Suñé: guitarra eléctrica; Jordi Clua: bajo eléctrico; Jorge Sarraute: contrabajo; Horacio Presti: guitarra acústica y charango; María del Carmen Alvira: arpa; Alvaro Is: sintetizador, teclado Fender, Moog; Santi Arisa: batería y percusión.

“Nación”¹²⁵⁴

Unha fror, un amor, unha alborada,
unha fonte, un río, unha praia,
unha estrela, un camiño, unha alma,
¡Unha Terra, un pobo, unha fala!

A maneira de buscar o noso pan,
unha forma de bailar no noso chan,
muiñeiras, alalás ou foliadas,
¡Unha Terra, un pobo, unha fala!

Un viñado, un carballo, unha gaita,
a morriña espallada polo mundo,
a muller que na casa está emigrada,
¡Unha Terra, un pobo, unha fala!

Castiñeiros, carballeiras, romerías,
eirexados, mosteiros, gandeirías,
revoldelas, corredoiras embruxadas,
¡Unha Terra, un pobo, unha fala!

O mareiro vento desta costa,
o batir das olas en Fisterra,
un ardente corazón que sinte e cala,
¡Unha Terra, un pobo, unha fala!

“Rebola-bola”¹²⁵⁵

Os bos homes desta Terra, queren todos ter traballo,
mentras os capitalistas, gozan téndonos parados.
Moitos falan o galego, con finura e porque é moda,
mais pra falalo con xeito, hai que mamalo na escola.
Trannos a carne de fóra, negocio dunhos larpeiros,
e o que teña bós becerros, que os enterre no palleiro.
Os “Diputados” galegos, sonche boi ben educados,
falan moi ben nesta Terra, e en Madrid están calados.
Galegos oportunistas!, xa se veu o que buscaban,
presumir de Autonomistas, desde a capital de España.
Pediron votos galegos, e non lles tivemos perda,
e agora dan-nos as gracias, cun “estatuto da merda”.
Xa temos unha autopista, xa corremos coma un raio,
e as outras carreteiriñas, tocadiñas do “carallo”..

*Rebola-bola, vós que dis, que dis que deu,
vós que dis que deu na bola, vós que na bola don deu.
Rebola o pai, rebola a nai, rebola a filla,
e eu, como son da familia. tamén quero rebolar*

¹²⁵⁴ Letra y música de Miguel Angel Sanjurjo Sixto.

¹²⁵⁵ Música y texto de procedencia popular; adaptación de Miguel Angel Sanjurjo. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura esta pieza (pista nº 18).

Puede que el estilo ligero y desinhibido de Saraibas esté mejor reflejado en una canción de origen popular como “Rebola-bola” -del mismo álbum- que en piezas más solemnes. La letra es especialmente acusadora y demuestra el paso del tiempo, porque sólo unos años atrás no hubiera sido permitida. La sonoridad es alegre, casi infantil, con la flauta dulce y la mandolina como elementos destacados pero, paradójicamente, el contraste con la dureza burlona del texto refuerza aún más a este último. Otro dato de interés es cómo pervive con toda intensidad la animadversión al “otro” enemigo que tantas veces para Galicia ha encarnado Madrid, la “capital de España”.

El grupo *Verbas Xeitasas* editó un disco del mismo nombre ¹²⁵⁶ en el que retomaba el mensaje de seriedad y denuncia de sus predecesores en el género. En este caso se presta igualmente una considerable atención hacia la musicalidad y las raíces, pero siempre manteniendo el tono de sombría denuncia y fundamental pesimismo. El disco recuerda bastante al estilo de Saraibas, destacando la buena calidad de la grabación-un lujo que llama la atención en los registros de estos años. Las sucesivas canciones se apoyan en un quedo acompañamiento de guitarra, bajo, fagot, percusión tradicional y empleo de la segunda voz a distancia generalmente de tercera inferior. Una mayor apertura hacia el patrimonio del folklore está presente en la conocida “Alalás de Pontevedra”, así como en el empleo de otros temas populares pero lejos del uso de gaita o zanfona que en aquellos mismos años empezaba a proliferar en otros conjuntos.

La portada recoge los primeros versos de la canción firmada por el grupo “Non caledes mariñeiros” (“No calléis marineros”), una directa llamada a la lucha. La imagen central lleva a unos años atrás, pues consiste en el retrato del “pueblo oprimido” que aparecía con regularidad en los anteriores discos de este género:

¹²⁵⁶ *Verbas Xeitasas*; Columbia, 1977.



Al año siguiente Verbas Xeitosas publicó *Coa Fenestra Aberta* (1978), un registro que ofrece un sonido mejor empastado, y una superior riqueza y acierto en la exploración tímbrica. El uso del violín y las reminiscencias del cosmos rural en “Regueifa” y en “Escolma” dotan de una personalidad renacentista al disco. En esta última pieza se reconoce la influencia del entonces pujante éxito de A Roda y su estilo alegre y contagioso. Por otra parte el trasfondo político es plenamente reconocible a lo largo de todo el disco, resultando muy similar al habitual en Saraibas: al no haber un régimen dictatorial se protesta en términos aún más genéricos si no indefinidos, contra los caciques, la explotación inmisericorde del *buen campesino* por parte de malignos capitalistas, a favor de una Galicia libre, ... Por ejemplo en la primera pieza, “Conversa entre Xaquín e un vello cruceiro”, se puede comprobar el enérgico empleo de esta

¹²⁵⁷ Verbas Xeitosas: *Verbas Xeitosas*; Columbia, 1977.

temática literaria, desarrollada sobre la tonalidad de Fa # menor y en compás de 6/8 de carácter marcial. Al final la canción modifica el ritmo -introduciendo por un momento una interesante hemiolia- y modula a Mi mayor, cantando insistentemente a una Galicia libre de “caciques e ladróns”. En este disco se emplean conchas, guitarra, bajo, flauta, triángulo, pandereta y segundas voces, pero no la gaita, que seguía soportando la tensión de separar los territorios de la corrección identitaria en materia de instrumentos, si bien aquéllos eran diferentes según para qué conjuntos.

El fin natural de estos cantantes y conjuntos tuvo lugar del mismo modo que su génesis: siguiendo la evolución natural del curso de la historia. En efecto, desde finales de la década de 1970 aproximadamente sobreviene en España/Galicia el fenómeno bautizado con el nombre de *desencanto*, cuando a la consecución de la democracia y la plena autonomía pudo suceder una decepción generalizada en quienes veían alcanzado el objetivo siempre ansiado de lograr tan históricos avances para Galicia y, sin embargo y a la par, comprobando que los problemas cotidianos persistían, incluso algunos de ellos agravados (véase el paro, la inflación o el terrorismo). El sueño de los Murguía, Brañas, Bóveda, Castelao, Risco y muchos otros por fin se hacía realidad -en distinta proporción según la expectativa-, mas en el mismo instante de la consecución estallaba en las manos como una burbuja. Este fenómeno reactivo de frustración y rechazo hacia el nuevo orden social instituido tuvo hondas repercusiones para la música. La más relevante consistió en que desaparecieron en poco tiempo el cantautor, como símbolo y voz del pueblo, y la canción-protesta, al carecer de una *causa* por la que luchar. Lo mismo sucede en relación a la red de expresiones contestatarias que integraban, entre otros elementos, los recitales y conciertos de sesgo pro-galleguista, himno incluido, que se baten ahora en retirada, siendo relevados por el *festival*, o la reificación de la diferencia en términos etnológicos. El festival folk conjugará, novedosamente respecto del recital de la canción protesta las dos nuevas facetas que se van a imponer en la música popular gallega de vanguardia: la hedonista y la lúdica, facetas que se instalarán de modo permanente en varias ramas importantes de la misma. Más adelante veremos

con detalle las incógnitas y posibles respuestas que derivan de esta interesante fase de la evolución de la música en los años del cambio.

Para completar esta visión de la música que se hizo en Galicia bajo el signo de la identidad política, podemos añadir que, en definitiva, Saraibas, Verbas Xeitasas, Fuxan os Ventos, O Carro y los mismos antiguos componentes de Voces Ceibes, entre otros conjuntos, imprimieron más dinamismo y musicalidad en la segunda mitad de los años 70 -muerto Franco- a la canción protesta gallega, reconduciendo el mensaje hacia la denuncia de un universo opresor aún más ambiguo que el acotado durante la dictadura. La decadencia de la música política de orden estrictamente intelectual y sin alicientes sonoros provocó esta reorientación en la que la tendencia hacia las raíces estaba anticipando una nueva generación de la lucha identitaria y donde la producción de los grupos citados ejerció de puente intercultural entre ésta y las precedentes ¹²⁵⁸. El fenómeno sociológico del desencanto que acontece en el paso a la década de los 80 ahogaría, sin embargo, los últimos ecos de esta música al engendrar una forma de oposición social en su momento mucho más sorprendente y desestabilizadora: el punk.

¹²⁵⁸ No cabe duda que al margen de las oscilaciones estéticas el nacionalismo gallego estaba en pleno auge en las reducidas élites que lo gestionaban, habiendo incluso recrudecido su mensaje con las primeras libertades; y es que los del cambio de régimen fueron años de irreprimible primer brote de una energía potencial prolongadamente soterrada. De ahí que la música actuase -en este caso en particular- más en calidad de espejo reflexivo que de generadora primera de ideologías.

Capítulo III

El movimiento de raíces y la rearticulación de la teoría
céltica

3.1 El marco epistemológico y el contextual

En los próximos epígrafes se someten a consideración las perspectivas analíticas más reseñables de la comunidad científica internacional en el estudio del movimiento de raíces, junto con algunos parámetros materiales objetivables que éste presenta en sus proyecciones y contextos contemporáneos más reconocidos, incluyendo los visibles en el caso gallego.

3.1.1 Acerca de los movimientos de raíces. Tentativas definitorias

En efecto, antes de ubicar el fenómeno del renacimiento folk en el contexto gallego de la transición es preferible comenzar con un examen general del fenómeno y sus casuísticas más frecuentes. También conviene precisar que de los tres bloques de música popular establecidos en esta tesis, el de las raíces –el presente- es el que mayor amplitud y variedad de estilos y subtipos comprende, al integrar todos los géneros populares que partieron directa o indirectamente del amplio patrimonio tradicional gallego. Seguramente es este capítulo el que mayor interés específicamente *musical* ofrece para el estudio; en él se localizan los logros más relevantes de la música popular gallega durante la etapa considerada, aquellos que se tradujeron en una obra perdurable que ha resistido con bastante entereza el paso de los años, a diferencia de lo que sucede mayoritariamente en los ámbitos de la canción social y el ismo punk.

Además de construcciones holísticas que recogen el significado completo del fenómeno –o al menos ése es su cometido-, existen algunas locuciones que perfilan con bastante precisión la naturaleza y principales rasgos de los movimientos de raíces. En principio la magnitud temporal sobresa por encima de cualquier otra, por lo que la reconstrucción del pasado se convierte en una *cultura del recuerdo, metáfora del pasado* o *construcción de la memoria*, con independencia de que la particular vivencia y

recreación del tiempo que se desea recobrar condicione inevitablemente el proceso. Aunque en esta tesis se defiende la importancia de la individualidad en el regreso –real o imaginario- a las raíces, tanto como fuente de iniciativas que pueden fructificar en ismos de alcance colectivo como en calidad de experiencia ontológicamente relevante, si el ismo se trata como movimiento de carácter y alcance sociológicos es necesario abordarlo como fenómeno de masas. En entonces cuando emerge la condición del pasado como *construcción social* –siguiendo el esquema explicativo de Berger y Luckmann-¹²⁵⁹ cuya finalidad es la “organización social de la tradición”¹²⁶⁰ y que en consecuencia hace recaer sobre ese pasado una significativa “función social”¹²⁶¹, erigiendo de ese modo un “nivel arqueológico de significado” en estratos culturales subyacentes, tal y como señala Tomlinson a partir de Foucault¹²⁶².

De modo que la nostalgia por la Arcadia soñada va a poseer más vigencia e ingredientes de estricta actualidad y proyección hacia el futuro para los miembros de la comunidad en que se gesta de lo que pudiera inferirse en un examen superficial. Conceptos clave de esta densa materia serán los de *ancestralidad, autenticidad, ritualidad, visibilidad, tradición, folklorismo, hibridación y legitimidad*, algunos de los cuales ya se han abordado en el presente trabajo. También es corriente dentro de la especialidad adoptar las expresiones ya centenarias acuñadas por el sociólogo alemán Ferdinand Tönnies de *Gemeinschaft (communitas)* y *Gesellschaft (societas)*¹²⁶³. Relativamente cercanas y procedentes asimismo del ámbito germano son los conceptos de *Naturvölker* (pueblo primitivo) y *Kulturvölker* (pueblo civilizado), que revierten a un

¹²⁵⁹ BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores, decimotercera reimpresión en 2003 [ed. original inglesa en 1966].

¹²⁶⁰ REDFIELD, Robert: “The Social Organization of Tradition”. En: *The Far Eastern Quarterly*, vol. 15, n. 1. Ann Arbor, Association for Asian Studies, noviembre de 1955, p. 13-21. (Citado por KASDAN, Leonard; APPLETON, Jon H.: “Tradition and Change: The Case of Music”. En: *Comparative Studies in Society and History*, n. 12. Londres, Cambridge University Press, 1970, p. 50).

¹²⁶¹ HOBBSAWM, Eric: “The social function of the past: some questions”. En: *Past and Present*, n. 55. Oxford, Oxford University Press, The Past and Present Society, mayo de 1972, p. 3-17.

¹²⁶² TOMLINSON, Gary: *Music and historical critique. Selected essays*. Hampshire (Inglaterra) y Burlington (Estados Unidos), Ashgate Publishing, 2007, p. 86.

¹²⁶³ En *Gemeinschaft und Gesellschaft*, 1887. En el primer caso -la *comunidad*- el pueblo o el campo estaría caracterizado por relaciones sociales de tipo personal y afectivo generando una estructura relacional más humana e integradora, en contraste con las relaciones impersonales e instrumentales propias de una ciudad o gran urbe –el segundo caso, la *sociedad*-. La dualidad planteada por Tönnies revela indudables secuelas del pensamiento romántico, pero refleja a la perfección el universo imaginario escindido que preside el fenómeno del moderno *revival*.

equiparable principio de separación moral ¹²⁶⁴. Estas perspectivas dicotómicas imbuidas de idealismo preludian el espacio teórico y vivencial del *revival*, donde éste deviene una romantización del folklore y la tradición. Por su parte el vocablo *folklore* –cuya acotación iniciamos en el Planteamiento de este trabajo- es de semántica tan amplia en la actualidad que viene a ser casi equivalente, en términos antropológicos, a “cultura”. En efecto, se produce una intersección del campo de este concepto con la idea que Tylor, en *La Cultura Primitiva* ¹²⁶⁵, designó como “supervivencias” culturales (*survivals*). Pero evidentemente, aunque en extensión puedan parcialmente coincidir los contenidos folklóricos y las “supervivencias” (parcialmente, puesto que hay muchos contenidos folklóricos que no pueden, sin más, ser considerados supervivencias), el concepto de folklore, al ampliarse, se desvirtúa, puesto que al hacerse coextensivo con “el saber tradicional de cualquier pueblo” y, además, al dejar indeterminado el alcance de ese “saber tradicional”, se confunde prácticamente con el concepto antropológico de “cultura”, en el sentido precisamente de Tylor. El resultado es una enésima yuxtaposición semántica propia de las modernas disciplinas sociales, que desdibuja hasta dejar irreconocible la delimitación de cada término analizado. Por último, la naturaleza del término “raíz” posee fuertes connotaciones telúricas:

«La palabra “raíz” alude directamente a la idea de verticalidad, de profundidad, algo que se encuentra muy cerca de aquel conocido concepto germánico del “Blut und Boden” -sangre y tierra» ¹²⁶⁶.

¿Cuál es el significado del renacimiento folk en el campo terminológico que se está acotando? En principio y en términos amplios, un *revival* es la corriente de interés que siente una sociedad concreta o algunos de sus componentes por recuperar la denominada cultura “popular” o “tradicional” o una fracción de ella. En un trabajo específico sobre el tema Owe Ronström recalca en varias ocasiones su concepción del

¹²⁶⁴ Ambos conceptos fueron ya empleados por Ratzel a finales del siglo XIX, si bien la intencionalidad de este geógrafo en su clasificación –y mucho más la de quienes manipularon su obra- fue diferente que la de Tönnies.

¹²⁶⁵ TYLOR, Edward B.: *Primitive culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. 1871.

¹²⁶⁶ MARTÍ i PÉREZ, Josep: “La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 1, junio de 1995 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>. Consulta el 29 de noviembre de 2006].

término desde un plano que se apoya fundamentalmente en la magnitud temporal y en la globalidad del fenómeno más allá de la vertiente musical en exclusiva:

«... in essence revival is a process of traditionalisation that goes on in the present, to create symbolic ties to the past, for reasons in the future, and that since such processes is not confined to traditional music only, it is now necessary to study and compare also revivals of other musical genres and forms»¹²⁶⁷.

Hay otras tentativas, enfocadas a veces hacia un aspecto concreto de los movimientos de raíces. Tal es el caso de Norm Cohen en 1990:

«I tentatively define the Folk Revival as a movement presenting traditional folk music to an urban nontraditional audience and performed generally by nontraditional folksong interpreters. According to this broad definition, the boom of the '50s and '60s was simply the culmination of several decades of folk music commercialization»¹²⁶⁸.

La definición de Cohen peca de básica y de centrarse en una sola dimensión grupal (la urbana) del fenómeno. En el mismo trabajo este autor extendía su concepción:

«Like “folksong” itself, the term “Folk Revival” has been used with widely divergent meanings: some refer narrowly to some commercial boom on the late 1950s and early 1960s, when folk music was catapulted into international prominence through extensive exposure on stage, radio, television, and in the press. Others see it as a still-continuing movement involving the interpretive borrowing of traditional musical elements either for commercial gain or for artistic self-expression. (...). Though the movement has passed its peak, it still persists on several levels. All are characterized by a respect and appreciation for traditional musical forms of the past and vernacular forms of

¹²⁶⁷ RONSTRÖM, Owe: “Revival reconsidered”. En: *The World of Music*, vol. 38, n. 3 ..., p. 5-20.

¹²⁶⁸ COHEN, Norm: “The Folk Revival: Revisited, Revived, and Revised”. En: *Journal of American Folklore*, vol. 103, n. 410. University of Illinois Press, American Folklore Society, octubre/diciembre de 1990, p. 514.

the present, and an eagerness to adapt those forms to the artists' needs for musical self-expression»¹²⁶⁹.

Caracteres genéricos del *revival*

Tras la somera aproximación al problema terminológico procede examinar los rasgos que hacen reconocible a un movimiento de raíces, lo que contribuye a definirlo en buena medida. Dada la relevancia social que poseen nos inclinamos por resaltar tres en particular: historicismo (derivación del citado factor temporal), (lucha por la) autenticidad y (afán de) visibilidad, con un corolario muy importante en la naturaleza progresista –orientada hacia el futuro- de sus actividades. A éstos se pueden otros que afectan asimismo a la constitución y delimitación del corpus basal establecido, tales como el tipismo, el perfectismo, la normativización, la supresión de rasgos ofensivos y otros que la teoría actual sobre folklorismo ha enfatizado con detalle.

La lucha contra la modernidad (historicismo) es una característica que impregna decisivamente a estos ismos, hasta el punto de que pocos analistas relegarían su existencia. En el afán por legitimar históricamente sus postulados, el *revival* denuncia regularmente la invasión cultural de la modernidad, un elemento que, bajo esta perspectiva, distorsiona y anula la “pureza del saber del pueblo”. El progreso es entonces el enemigo de la tradición y, por el contrario, la tradición representa estabilidad, continuidad y valores sólidos -impermeables a los avatares de un tiempo tan frenético como el “actual”. Feintuch subraya del *revival* -en general pero aplicado sobre todo a la región inglesa de Northumberland- precisamente su carácter de “continuidad”, al recuperar una y otra vez tradiciones (aunque sea reinventándolas) como la de la gaita local (la *northumberland smallpipe*), que considera es por completo un fenómeno “urbano e industrial” salvado de la extinción por la continuidad del ismo en cuatro oleadas contemporáneas¹²⁷⁰.

¹²⁶⁹ *Ibidem*.

¹²⁷⁰ FEINTUCH, Burt: “Revivals on the edge: Northumberland and Cape Breton - A Key Note”. En: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 38. Canberra, Australian National University, International Council for Traditional Music, 2006, p. 4. Este autor destaca asimismo que la continuidad tiene dos grandes consecuencias: la creación de un repertorio y la autenticación de los modelos (*ibid.*, p. 5).

«Running through the literature of revival is an assumption of musical continuity. Revivals act (...) on continuity; they are interventions or interruptions or transformations or stimuli (...)»¹²⁷¹.

La corriente tradicionalista exhibe en Galicia una honda raigambre desde las primeras elaboraciones teóricas procedentes de las filas del protonacionalismo decimonónico, con importantes extensiones a lo largo del siglo XX y una revitalización singular en el mismo inicio de la transición tras superar el estigma antitradicional que pobló las ideologías de corte crítico hacia la dictadura. En líneas generales la lucha contra la modernidad se expresa en estos movimientos –el gallego incluido- como una obligación moral de salvar al país, región o espacio amenazado que fuese de la aniquilación cultural derivada de un cambio indeseable, postura que conlleva un grado notorio de compromiso y militancia y que en Galicia conectará de forma automática con las reivindicaciones de orden medioambiental que proliferan súbitamente en los años 70. Una consecuencia menos feliz de esta vivencialidad es el uso acrítico y manipulador de las fuentes históricas –lo que recuerda inmediatamente al proceder del ismo nacionalista- como sucede, por ejemplo, en el proceso de sacralización (invención) de los orígenes celtas de la cultura gallega a lo largo de los dos últimos siglos.

Un apéndice de la oposición al progreso es la lucha contra los intereses comerciales que -en esta cosmovisión- prostituyen y degradan la tradición cuando ésta cae en manos del mundo de la empresa y el turismo. El fundamental concepto de “autenticidad” –motivo de importantes estudios monográficos¹²⁷²- aparece asociado a esta perspectiva, que retrata una sociedad de consumo ávida de ganancias que no se detendrá ante nada con tal de consumir sus propósitos. La autenticidad también comporta una defensa a ultranza de la ruralidad como resistencia contra lo urbano: el campo *versus* la ciudad porque -por su convencional tradicionalismo- es en el espacio del primero donde mejor se conservan las formas más arcaicas de la cultura¹²⁷³.

¹²⁷¹ *Ibíd.*, p. 14.

¹²⁷² Por ejemplo, BAUGH, Bruce: “Authenticity Revisited”. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n. 4. Oxford, Blackwell Publishing and The American Society for Aesthetics, invierno de 1988, p. 477-487; DAVIES, Stephen: “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances”. En: *Noûs*, vol. 25, n. 1. Blackwell Publishing, marzo de 1991, p. 21-41; BENDIX, Regina: *In search of authenticity ...*, *op. cit.*, entre otros.

¹²⁷³ En este caso nos hallamos ante una versión actualizada de los universales conceptos de Tönnies (1887) de *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*, mencionados más arriba. Sin embargo la era moderna ha

El factor temporal conduce a una paradoja muy curiosa, ya que en el *revival* se configura un tiempo escindido (el pasado, la historia) según se analice: por una parte se tiende a la *ahistoricidad* en base al supuesto estatismo del folklore del que se nutre y que le confiere pureza. Y por otra se incurre con facilidad en el polo contrario, el del *historicismo*, o fundamentación basada en el pasado para dotar de coherencia y legitimidad al *revival*. Son planteamientos no excluyentes, que coexisten con regularidad y que permiten extraer conclusiones acerca de la naturaleza de los movimientos que los inspiran. En el segundo caso, se igualan en muchos estudios los conceptos de tiempo pasado y del folklore; aun siendo magnitudes claramente distintas la valoración académica tiende a equipararlas en un bloque conjunto. Llegados a este punto surge sola la siguiente pregunta: ¿por qué buscar sistemáticamente en la historia (bien que idealizada) la legitimidad y soporte del renacer folk o del nacionalismo (muchas veces dos caras de la misma moneda)?¹²⁷⁴. Como dirían Berger y Luckmann, la legitimación mantiene la realidad del universo socialmente construido. En este sentido, el afán de ancestralidad (en folklorismo, en nacionalismo, en posturas contraculturales) posee un fuerte componente de enajenación del “yo” (el yo como *tiempo presente*), por cuanto traslada sus valores a otras personas y épocas.

La “visibilidad” es un concepto bien conocido y de uso muy extendido en los estudios de folklore. Alude a la aspiración de alcanzar un reconocimiento de la alteridad cultural que se propugna o al menos de difundir su existencia, para lo cual las actividades concretas que se lleven a cabo intentarán congregarse a la mayor cantidad posible de espectadores y medios, momento en que *el festival* –semana cultural, feria de artesanía– cobra su máximo protagonismo. En este punto el *revival* se aparta definitivamente de la secuencia más conocida de “la tradición” en la etapa preindustrial, cuando ésta sobreviene sin una conciencia específica de sí misma ni propósito alguno de trascender los límites de la cotidianeidad más allá de la natural ambición que sus portadores pudieran desplegar ante un evento favorable.

invertido los espacios de origen y destino de la separación: como apuntaba Norm Cohen es importante destacar el matiz de fenómeno urbano, no rural, que se presenta en la mayoría de los agentes sociales implicados en un *revival*; desde este paradójico punto de vista el *revival* se dirige al “pueblo”, pero generalmente desde la “ciudad” (COHEN, Norm: “The Folk Revival ...”, p. 514).

¹²⁷⁴ Una historia que siempre se va a construir a la medida de los deseos/exigencias de sus “herederos”.

Si bien algo más difícil de demostrar como postulado, asimismo veremos más adelante que el *revival* contemporáneo también posee notorias connotaciones contraculturales, al erigirse en forma de oposición a los valores sociales dominantes que impone la sociedad capitalista, por lo que se produce un automático hermanamiento con el mundo del rock en su dimensión contracultural o –en ciertos casos- subcultural.

Otro rasgo a subrayar es la a veces gran distancia del “original” sobre el producto resultante. En el proceso de conversión el factor nostalgia juega un papel decisivo. Para Jankélevitch la nostalgia es, por encima de todo, una reacción ante lo irreversible, a sabiendas de que el retorno al pasado es una quimera. De ahí la eterna frustración de estos ismos y lo vano de su propósito, que sin embargo tiende a crear “lugares sagrados”¹²⁷⁵.

Hay otros rasgos genéricos que suelen exhibirse en los movimientos de raíces. Uno de los más acusados es la tendencia a la formalización sistemática del producto seleccionado como bien cultural a preservar. Sin entrar en análisis ni descripciones de mayor alcance insertamos aquí el relato del gaitero gallego Dionisio Aboal, quien nos contaba en 2007 “cómo se han perdido las tradiciones”. Ponía como ejemplo el traje gallego, en el que los colores de la cinta de la cofia que portaba la mujer tenían originalmente un sentido: rojo significaba soltera, negro, viuda y marrón, casada. Con la reciente normativización del traje regional/nacional gallego se establecieron normas niveladoras que impusieron un modelo único y totalmente perfilado, pero a costa de ignorar ese tipo de detalles. Aboal concluía que estas políticas de alcance regional suprimieron la notable variedad que tenía el traje regional gallego, insistiendo en cómo “ahora todo está homogeneizado” y en consecuencia desaparece la riqueza microlocal¹²⁷⁶.

Una materia muy controvertida dentro de los estudios actuales del *revival* es la que concierne a su posible existencia anterior en formas equiparables a las de la era contemporánea. A pesar de que la mayor parte de la atención académica se centra en los movimientos de raíces del siglo XX –etapa en la que ciertamente conoce un sinfín de

¹²⁷⁵ JANKÉLEVITCH, Vladimir: “La nostalgia”. En: PRETE, A. (ed.): *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milán, Raffaello Cortina Editor, p. 119-176.

¹²⁷⁶ Entrevista personal a Dionisio Aboal, 8 de agosto de 2007.

reificaciones en occidente- no faltan precedentes tal vez confrontables en lo principal, además del *Renacimiento* de las ciudades-Estado italianas en el siglo XV ¹²⁷⁷, lo que conduce a una posible intermitenciacíclica universal del ismo. El erudito renacimiento centroeuropeo del siglo XII o la frívola pasión de Versalles por los signos arcádicos, el redescubrimiento del medievo por parte de los filósofos románticos y un largo etcétera son otros ejemplos anteriores a nuestro tiempo. Como decía Arnold J. Toynbee:

«Al utilizar la palabra renacimiento como un nombre propio, nos hemos permitido caer en el error de considerar como un acontecimiento único lo que en realidad no es más que una manifestación concreta de un fenómeno histórico recurrente» ¹²⁷⁸.

Refrendando las palabras de Toynbee, Burke aportaba una serie de referentes de interés, si bien la serie es perfectamente ampliable:

«Ya el poeta Virgilio pinto en su cuarta Égloga un vivo retrato del retorno a la edad de oro. La idea de renacimiento está también claramente expresada en el Evangelio según san Juan: “En verdad os digo que aquel que no nazca de nuevo del agua del Espíritu Santo no podrá entrar en el reino de los cielos”» ¹²⁷⁹.

La cuestión dista de ser simple: es indudable que ya en los universos mitológicos de las primeras culturas que practicaron la escritura se puede rastrear un primario deseo de auto-identidad canalizado en el retorno ritual al pasado –concebido éste como un tiempo de orden, equilibrio y mansedumbre frente a un presente que ha subvertido el sagrado orden alcanzado por los dioses tras su victoria contra las fuerzas del mal, de lo que derivan el caos y la destrucción-, pero por otra parte el fenómeno alcanza en el contexto contemporáneo una singularidad específica al hallarse los dos extremos de la tensión agonal –el de la presentidad enajenada, que se localiza en la gran urbe, y el del ámbito

¹²⁷⁷ Si bien *el Renacimiento* de Burckhardt –como en el mismo ámbito geocultural el carolingio o el del siglo XII- tuvo lugar sobre un modelo instituido en absoluto arcaizante o ruralista, sino todo lo contrario. Este “Renacimiento”, en singular y con mayúscula, permanece aún como una de las mayores invenciones académicas de todos los tiempos.

¹²⁷⁸ TOYNBEE, Arnold J.: *A Study of History*. Oxford, Oxford University Press, 1954, vol. IX, p. 88. Citado por BURKE, Peter: *El renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1993, p. 13.

¹²⁷⁹ BURKE, Peter: *El renacimiento* ..., p. 9-10. Burke transcribe el conocido pasaje del *Evangelio de san Juan*, 3, 5-6.

rural que se quiere convertir en la nueva Arcadia- sometidos a un decisivo ciclo de erosión e hibridación resultante de los avances del progreso y la transculturalidad. En todo caso el presente estudio nos obliga a concentrarnos en los movimientos de raíces modernos, que es donde cabe insertar el que acontece en Galicia a partir de los años 70.

El *revival* contemporáneo en occidente tiene precedentes ya en la primera mitad del siglo XX ¹²⁸⁰, pero cuando se expande en los años 50 y 60 estamos ante una consecuencia indesligable del clima de consternación y rebeldía que provocó la segunda guerra mundial, factor al que habría que unir la crisis de valores personales auspiciada por la celeridad de los cambios que trajo consigo la era de las nuevas tecnologías ¹²⁸¹. Cantwell ha desarrollado una concepción ilativa del *revival* contemporáneo al descubrir que tras la guerra se había creado un vacío previo en relación al folklore que favoreció la intensidad del ismo en las siguientes décadas; este autor describe el *revival* en torno a los años 60 como un fenómeno de extenso impacto social, sosteniendo la tesis de que el anticomunismo occidental que sobrevino al acabar la guerra suprimió en buena medida la vinculación y operatividad entre las asociaciones dedicadas al folklore y los grupos de orientación política izquierdista, de modo que en el decenio de los 60 una nueva generación pudiera “reinventar” el folk ¹²⁸². Como veremos, en Galicia también se detectan los ecos de este ismo y sus derivaciones sociales, de gran influencia en el

¹²⁸⁰ Como demuestran, por ejemplo, ANDERSON, Virginia C.: “It All Began Anew: The Revival of Folk Dancing”. En: *Western Folklore*, vol. 7, n. 2. Long Beach, Western States Folklore Society, 1948, p. 162-164 y BRÖCKER, Marianne: “Folk dance ...”, p. 21-36. Anteriormente el *risorgimento* italiano, la *renaixença* catalana y el propio *rexurdimento* gallego, entre otros movimientos europeos análogos de la segunda mitad del siglo XIX, no constituyen una mera coincidencia nominal: son el primer embate de una conciencia crítica que se dirige al pasado nacional para resucitarlo como medio de afirmación del presente y que alcanzará notables producciones en el terreno de la música culta. Las subsiguientes oleadas de estos movimientos del resurgir folk, con ciertos precedentes anteriores a la revolución industrial, reproducirían básicamente el modelo inicial.

¹²⁸¹ En efecto, en los años 70 el movimiento de raíces cobra especial relieve en una oleada que recorre todo occidente, fruto paradójico de la tensión derivada de la carrera de armamentos e incertidumbre que generó junto con la disponibilidad económica y de tiempo libre que derivó del crecimiento y bienestar de la posguerra. A la guerra fría se sumaron en los años 60 los asesinatos de John y Robert Kennedy, de Che Guevara y de Martin Luther King, entre otros sucesos dramáticos sobresalientes que se comentaron en el capítulo I. La crisis energética de 1973 agudizó la sensación colectiva de estar viviendo momentos difíciles y de incierto futuro. Las constantes novedades tecnológicas que, por otra parte, inundaban la vida cotidiana, junto con la proliferación de novelas, películas, grabaciones discográficas, y otros productos de los medios de transmisión del saber y la creación, influyeron para que la población adquiriese una conciencia de cambio, novedad y perennidad insalvable de cuanto rodea al ser humano, como analizaba ya en 1971 Toffler (TOFFLER, Alvin: *El 'shock' del futuro ...*, op. cit.).

¹²⁸² CANTWELL, Robert: *When We Were Good: The Folk Revival*. Cambridge, Harvard University Press, 1996.

proceso entonces iniciado de vuelta a la tradición y con muy interesantes repercusiones en el terreno musical.

En síntesis, el resurgir folk de los años 70 posee un vigor especial, una mayor incidencia en el afán de transformar la sociedad e implicarse tanto en el proceso de redefinición del folklore entendido en términos de sustantividad ontológica como en el transcurrir cotidiano; para Owe Ronström el *revival* de esta década devolvió a las tradiciones folklóricas su contenido más popular y tangible:

«While the opposed institutionalized forms of folk music and dance were geared towards making folk traditions a part of national high culture or “the great tradition”, the revival of the 1970s was rather aimed at making the folk traditions again a part of everyday life, “the little tradition”»¹²⁸³.

Por último, cabe señalar como una muestra más del vigor actual de los movimientos de raíces el notable despegue que ha tenido lugar en las últimas décadas de publicaciones relacionadas con el estudio del folklore en todas sus facetas.

Connotaciones no explícitas del *revival*. El contexto de la gesta ción y el impulso hacia el futuro

Como ya se ha apuntado el fenómeno del renacimiento posee variados atributos de evasión del mundo real, espacio que se intenta vulnerar, destruir o –de no ser posible la supresión- ignorar, creando uno nuevo (“viejo” y por ello fiable) que lo reemplace por completo, siendo el primero un lugar potencialmente agresivo y peligroso. La búsqueda de la tradición posee de este modo una conexión directa con el propósito de alcanzar una seguridad y estabilidad que garanticen la defensa frente al embate del mundo moderno: «... tradition creates a sense of the firmness of things that typically mixes cognitive and moral elements»¹²⁸⁴. Para el caso concreto de la adopción de la gaita escocesa en Escandinavia tras la segunda guerra mundial, Hermansson sostiene una causalidad similar:

¹²⁸³ RONSTRÖM, Owe: “Revival reconsidered” ..., p. 11.

¹²⁸⁴ GIDDENS, Anthony: *Modernity and self-identity*. Cambridge, Polity Press, 1991, p. 48.

«... the interest in piping and drumming with its connotations to history and tradition was tinted with a search for security in a (at least seemingly) stable musical culture»¹²⁸⁵.

De ahí que los ismos renacentistas proliferen con especial intensidad en épocas de cambio e inestabilidad generalizados. La teoría de que los *revival* sobrevienen en tiempos de crisis está ya en Hauser¹²⁸⁶; Costa, citando al anterior, sostiene que la valoración idealizada del pasado es un tópico frecuente dentro del pensamiento tradicionalista en contextos de crisis cultural, sea éste del tipo que sea¹²⁸⁷. A través de la obra de especialistas como Rönstrom y Eriksen la escuela escandinava ha reforzado esta analítica que sitúa el progresismo como ritmo catéctico de la vuelta al pasado¹²⁸⁸. Hay más alegatos de contenido equiparable; tal es el caso del renacimiento ruralista experimentado por Pete Seeger a mediados de los años 60, del que decía Ingram:

«Seeger's use of the pastoral is not merely a late Romantic nostalgic yearning for an imposible utopian relationship with nature. Instead, it is a future-oriented and radicalized by his socialist politics»¹²⁸⁹.

Ingram se apoyaba en Lawrence Buell, para quien el “estilo pastoral” puede convertirse en un programa revolucionario cuando la nostalgia por el pasado pastoral implica una oposición al desarrollo industrial¹²⁹⁰. Por lo tanto, una de las cuestiones centrales del resurgir de la tradición musical es la orientación fluctuando entre conservadora y revolucionaria de su ideología; el caso es que a pesar de la “contraculturalidad”, subversión o rebeldía presentes en las sucesivas oleadas de *revival* que recorren occidente en la segunda mitad del siglo XX, el sustrato primigenio de su credo debería

¹²⁸⁵ HERMANSSON, Mats D.: *From icon to identity. Scottish Piping & Drumming in Scandinavia* [tesis doctoral]. Goteborg, Goteborg University, 2003, p. 192.

¹²⁸⁶ HAUSER, Arnold, *Sociología del arte (vol. I). Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1982; p. 181.

¹²⁸⁷ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936* [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela, USC, 1999, vol. I, p. 393.

¹²⁸⁸ Por ejemplo, RONSTRÖM, Owe: “Revival reconsidered”, *op. cit*; ERIKSEN, Anne: “Memory, History and National Identity”. En: *Ethnologia Europea. Journal of European Ethnology*, vol. 27, n. 2. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1997, p. 129-139.

¹²⁸⁹ INGRAM, David: “My dirty stream' ...”, p. 28.

¹²⁹⁰ BUELL, Lawrence: *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of american culture*. Cambridge (Massachusetts), Belknap Press of Harvard University Press, 1995 (especialmente p. 42-44).

responder a propósitos fundamentalmente *conservadores*, pues se trata de regresar al pasado para restaurarlo (re-nacer, re-vivir). Sin embargo los citados autores, con respaldo indirecto de obras como el ya clásico tratado deconstructor de Hobsbawm y Ranger ¹²⁹¹, observan todo lo contrario: una clara proyección en estos movimientos hacia el futuro. De ser así, el adepto a los resurgimientos folk no sería un nostálgico anticuario, sino un agente que favorece y promueve el cambio social a través de la reivindicación de los valores de la tradición. En similar línea analítica Abrahams destaca el factor *ansiedad* de la población como elemento motriz que conduce directamente a la génesis de los *revival* y actúa como generador de conductas sociales:

«Folklore (...) is the aggregate of simple formal expressions that have persisted (or become traditional) because they have helped to control the recurrent anxieties of the community. (...). Anxieties arise out of situations threatening the life of the group. Expressive folklore assists in maintaining the status quo by giving a “name” to the threatening forces both within and without the group, and by presenting these names in a contrived, artificial form and context, giving the impression that die forces are being controlled. That is to say, folklore provides guidelines for behavior» ¹²⁹².

Cabe añadir que otra característica coyuntural de estos movimientos es que acontecen preferentemente -y a pesar de las condiciones de crisis citadas- en períodos de cierto bienestar social, un rasgo identificativo apenas abordado hasta la fecha. En efecto, en entornos excesivamente empobrecidos recurrir a la tradición es un lujo prácticamente inalcanzable si al menos posible, porque en esas circunstancias la población generalmente carece del acceso a la formación intelectual necesaria para acometer una empresa de tal índole. Además las actividades necesarias para revitalizar costumbres, enseres, vestidos o edificios antiguos suelen conllevar un apreciable gasto económico y tiempo de dedicación, lo que encaja mucho mejor en la *welfare state* que en otros contextos. Tal vez por este motivo los primeros *revival* de nuestra era tuvieron lugar en Suiza, Gales, Alemania y otras regiones y países de occidente con clara ventaja en el

¹²⁹¹ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.): *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002 [ed. original inglesa en 1983].

¹²⁹² ABRAHAMS, Roger D.: “Personal power ...”, p. 18.

desarrollo industrial y económico sobre el resto ¹²⁹³. Muchos *revival* poseen además un indudable componente de desahogo festivo característico del ocio que las sociedades donde prevalecen unos índices elevados de bienestar pueden permitirse. En otras palabras, a lo largo de la historia probablemente habrán sucedido innumerables contextos teóricamente favorables a la aparición del *revival*, y éste sin embargo no se produjo; se trataba de sociedades pobres, sin recursos ni apenas acceso a conjuntos referenciales del pasado a los que acudir en el caso de que lo hubieran necesitado o bien en una coyuntura histórica excesivamente al límite ¹²⁹⁴. Más bien ha sido cuando a la circunstancia “favorable” de crisis sociocultural –habitualmente como consecuencia de vaivenes e incertidumbres de orden político y económico- se ha unido la combinación de riqueza, tiempo libre y recursos que dedicar a la búsqueda de las raíces.

En conjunto los ismos de regreso a las raíces evidencian una necesidad de alternativas culturales en una sociedad que impone un ritmo vital agresivo y presionante:

«Even if the past is misinterpreted or misunderstood, even if folk groups derive their musical traditions from a fictitious world of origins, even if they invent new customs and integrate them into their own history, the multiple creative models manifest in an obvious way the need to celebrate local identity and familiar regionalism. Celebrating regionalism must be understood as compensation for the complexity of the modern world» ¹²⁹⁵.

En este entorno situacional la visión del pasado –el *paraíso perdido* que preside los relatos de numerosas religiones de la antigüedad- se antoja estética y vivencialmente preferible a la caótica cultura contemporánea. En consecuencia se intenta el “retorno” mediante la adopción y revitalización de las pautas culturales que se consideren más representativas y beneficiosas de aquel tiempo perdido, lo que supone un momento crítico de selección y elaboración del que dependerá la tipología conductual que se

¹²⁹³ El caso suizo desde finales del siglo XVIII ha sido bien estudiado por BAUMANN, Max Peter: “Folk Music Revival: concepts between regression and emancipation” (en: *The World of Music*, vol. 38, n. 3 ..., p. 71-86). En el mismo medio Bröcker describe la recuperación de la danza en la Alemania del paso del siglo XIX al XX, un interesante trabajo que muestra una sociedad germana más avanzada que la mayoría de las coetáneas europeas (BRÖCKER, Marianne: “Folk dance ...”, *op. cit.*).

¹²⁹⁴ Por ejemplo, desde esta perspectiva la crisis del 29 hubiera debido significar un *revival* desmesurado, cuando la precariedad que acarrió y el ascenso del nacionalsocialismo y la consiguiente y dramática carrera de armamentos sepultaron muchas de sus opciones potenciales.

¹²⁹⁵ BAUMANN, Max Peter: “Folk Music Revival ...”, p. 79.

establezca como nuevo paradigma social y relacional. Finalmente, si el *revival* supera el estadio de la mera nostalgia evocadora de imágenes, dirigirá sus esfuerzos a allanar el camino para una mutación que debe tener lugar en el futuro, originando un espacio de nuevas y vibrantes formas de vida y expresión, lo que probablemente constituye su fuerza motriz primera.

3.1.2 El campo y la ciudad

El campo y la ciudad han sido siempre los dos espacios antagónicos por excelencia del modo de vivir, pensar y relacionarse del mundo occidental. Acerca de esta proverbial oposición giran multitud de tópicos desde el origen primero de nuestra civilización. El campo, el rural, la aldea y sus gentes representan en la más purista tradición literaria el valor de lo auténtico, lo incontaminado, el paisaje poblado de ríos, valles y montañas, salpicado de sencillas pero inteligentes explotaciones y viviendas acordes con el entorno donde viven, ajenos al tráfigo e insidias de la corte, los felices labradores, cuya única verdad es el sol que sale por la mañana, el duro pero honrado trabajo en los campos al aire libre y el amor del hogar y la fiesta tras la provechosa jornada. No es necesario precisar que la vida del campesino medio europeo durante largos siglos ha sido bien ajena a este retrato romantizador e idealizante, y en el caso gallego aún más. Sin embargo todos los tópicos tienen su parte de fiel reflejo de la realidad, y lo cierto es que Galicia vivió un muy prolongado Antiguo Régimen en el que, sin olvidar los terribles índices de aislamiento, ignorancia y miseria –que con frecuencia forzaron a sus habitantes a una emigración no deseada y en el límite de la supervivencia-, subsistieron, apenas alterados, muchos elementos de lo que hoy en día sometemos con fría objetividad a la crítica bajo el nombre de *tradición*. La herencia musical -y de otros órdenes- representaba en la segunda mitad del siglo XX todavía un bagaje considerable que, merced a los trabajos de recopilación de varios especialistas, pudo ser rescatada casi en su integridad, aunque todavía no ha sido analizada a fondo.

Nuestro punto de partida en este sentido va a ser la estimación de que, en torno al inicio del cambio político, esa tradición musical estaba fundamentalmente viva, era

relativamente homogénea –con las naturales variedades microlocales-, y ponía a disposición del movimiento de raíces un repertorio de gran riqueza en cuanto a géneros, melodías, ritmos e instrumentos. La música tradicional gallega había experimentado a lo largo de los últimos siglos las lógicas transformaciones derivadas de su evolución interna y de las influencias externas, pero manteniendo un corpus estable y bien definido casi hasta los albores del siglo XX, cuando el proceso de industrialización, el retorno de los emigrantes y la primera irrupción de la radio y sus bailes de moda marcaron el paso hacia una nueva era. El resultado fue un folklore musical en el que aún pervivía con fuerza el repertorio secular citado. Sin embargo, desde este punto de partida, la particular forma de apropiación y reelaboración de ese legado iba a devenir en determinados casos una nueva y completa reestructuración de sus ritualidades y procedimientos de creación, interpretación y percepción, de modo que en los años tan dinámicos de la transición vamos a encontrar al menos tres grandes líneas directrices de la música popular gallega en relación a sus raíces tradicionales: la de quienes mantuvieron y consolidaron asertivamente ese legado, la de quienes lo emplearon para confeccionar una canción ligera,ailable y lúdica, y la del constructo, más ambicioso y pulido, que sería bautizado con el nombre de *música celta*.

En el capítulo I hemos comprobado que en Galicia los indicadores demográficos son inequívocos: la población no urbana seguía siendo aplastantemente mayoritaria en los años 70, casi en su totalidad perteneciente al sector primario, de modo que las diferencias e intercambios entre el mundo rural y el urbano interesan mucho para nuestros objetivos. En principio el proceso demográfico gallego sigue la pauta común a toda España en la misma etapa: despoblamiento de los núcleos pequeños y apartados y desarrollo ininterrumpido de las metrópolis; es decir, el éxodo rural o trasvase de amplios contingentes humanos de su pueblo o aldea natales a la ciudad, en busca de mejores perspectivas laborales y condiciones de vida, y respondiendo así al fenómeno de concentración urbana propio de las sociedades industrializadas modernas. Como ya se ha apuntado, sería paradójicamente en las grandes aglomeraciones –con grupos sociales tenientes de rentas más altas y acceso a estudios avanzados- donde el deseo de conocer, recuperar e instaurar como canon vital y estético el conjunto de los valores de la tradición alcanzaría mayor intensidad, produciéndose con frecuencia un singular

fenómeno de retorno o ida y vuelta, por el cual dichas tradiciones, debidamente redefinidas y estrictamente delimitadas, regresarían al cabo de una o dos generaciones a su lugar de origen, donde serían impuestas a los lugareños en forma de enseñanzas reglamentadas impartidas por especialistas profesionales ¹²⁹⁶. De este modo *el campo sobrevivió en la ciudad*, para finalmente reconocerse y recobrase a sí mismo a través de un producto perfectamente acabado y, en ocasiones, fundamentalmente *nuevo*. El ciclo descrito abunda en matices y excepciones, pero es ampliamente detectable en el ocaso del siglo XX en Galicia y muchas otras regiones de Europa, con tendencia a prolongarse en el siglo XXI ¹²⁹⁷.

Veamos algunas cifras que sintetizan los movimientos demográficos en Galicia en estos años. Precedo aporta unos datos importantes del proceso de repliegue agrario que acontece en los años del cambio. Se refiere a la parroquia gallega, unidad nuclear del hábitat rural:

«Entre 1970 y 1981 sólo 1.064 parroquias, menos del 30%, ganaban población, y entre 1981 y 1991 ciento ochenta parroquias han perdido más del 50% de sus habitantes y de ellas veinticinco quedaron con menos del 70% de los habitantes que tenían hace diez años. Hay ya parroquias vacías y pronto otras seguirán esta trayectoria. Existe, una vez más, una correlación evidente entre pérdida de población y características del medio» ¹²⁹⁸.

Del mismo trabajo proceden las siguientes cifras de evolución de la población urbana y rural gallega a lo largo del siglo XX (Tabla III-1), que confrontamos con las que Cebrián ha obtenido mediante una partición más detallada del universo estadístico considerado, en función del tipo de hábitat (Tabla III-2):

¹²⁹⁶ Tras el éxodo rural principal, del campo a la ciudad, hay una primera generación cuyos vínculos con la aldea son aún estrechos (allí viven sus padres/abuelos/vecinos/amigos, y allí fue su propia infancia). Ese importante grupo de intra-emigrantes poseerá una doble adscripción: la urbana (actual) y la rural (pasada), pero conservan una fuerte apego por lo que dejaron atrás, y por ello lo impulsan y defienden, van a ser una clave de la fuerza del *revival* gallego en años transición, al apoyar (y ejecutar) los logros más importantes de ese *revival*. Ello no es óbice para que el fenómeno también se produzca de forma autóctona en emplazamientos urbanos industrializados sin relación directa con las *raíces*.

¹²⁹⁷ Una de las excepciones más importantes a este ciclo genérico estriba en el hecho de que ignora que en el mundo rural la música, como todo cuanto la rodea, siguió evolucionando con vida propia en esta etapa, si bien a otra velocidad, pero no careciendo de tendencias autóctonas de búsqueda de raíces.

¹²⁹⁸ PRECEDO LEDO, Andrés: *Geografía humana de Galicia ...*, p. 143.

TABLA III-1. CRECIMIENTO DE LA POBLACIÓN URBANA. GALICIA, 1900-1991 ¹²⁹⁹

Año	Total población urbana	Aumento interanual	Evolución población rural	Índice de urbanización	Diferencias interanuales
1900	242.785	-	-	12,2	-
1910	274.804	32.019	51.055	13,3	1,1
1920	302.449	27.645	33.010	14,2	0,9
1930	357.879	55.430	50.6071	16,0	1,8
1940	465.151	107.272	158.307	18,6	2,6
1950	564.720	99.569	8.771	21,6	3,0
1960	633.081	68.361	-39.599	24,3	2,7
1970	736.395	103.314	122.602 ¹³⁰⁰	28,5	4,2
1981	911.747	175.352	5.190	33,1	4,6
1991	992.862	81.115	-114.506	36,5	3,4

TABLA III-2. TABLA DE POBLACIÓN EN GALICIA POR LUGAR DE RESIDENCIA, 1960, 1970 Y 1981. CIFRAS TOTALES Y PORCENTUALES ¹³⁰¹

Año	1960		1970		1981	
	Total	%	Total	%	Total	%
Rural	1.185.709	45'5	1.060.428	41'0	913.283	33'3
Villas	702.542	27'0	697.241	27'0	770.867	28'0
Periférico	87.431	3'5	90.907	3'5	157.939	5'5
Urbano	627.280	24'0	735.088	28'5	911.747	33'2
TOTAL	2.602.962	100'0	2.583.664	100'0	2.753.836	100'0

¹²⁹⁹ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 186.

¹³⁰⁰ El chocante dato de aumento masivo de la población rural en 1970 seguramente se debe al fenómeno de la periurbanización, activo ya en este momento. En todo caso el incremento de población urbana es sostenido desde la posguerra.

¹³⁰¹ Elaboración propia. Fuente: CEBRIÁN FRANCO, Juan José: "Religión, Iglesia y Nacionalidad en Galicia" ..., p. 702, con base en los censos del INE de 1960, 1970 y 1981.

Véase asimismo la evolución de las ciudades gallegas en esta fundamental franja cronológica:

TABLA III-3. EVOLUCIÓN DE LA POBLACIÓN DE HECHO DE LAS SIETE MAYORES CIUDADES GALLEGAS ENTRE 1960 Y 1981 ¹³⁰²

	1960	1970	1981	Crecimiento 1960-1981	Crecimiento 1970-1981
Pontevedra	50.483	52.452	65.137	29'0 %	24'1 %
Santiago	57.165	70.893	93.695	63'9 %	32'1 %
Lugo	58.264	63.830	73.986	26'9 %	16'9 %
Orense	64.153	73.379	96.085	49'7 %	30'9 %
Ferrol	74.799	87.736	91.764	22'6 %	4'5 %
Vigo	144.914	197.144	258.724	78'5 %	31'2 %
Coruña	177.502	189.754	232.356	30'9 %	22'5 %

Hay varios aspectos que interesan de esta última tabla. Por encima de otras consideraciones sobresale el claro incremento de la población urbana en ambas décadas. El crecimiento urbano –fruto en buena medida de la migración interior gallega- se produce casi a igual escala en la década de los 60 que en la de los 70 (aunque es algo más acusado en la segunda), coincidiendo con la expansión industrial de toda España y con el retroceso del sector primario. Unas cifras muy relevantes son las que atañen a las dos mayores ciudades (Vigo y Coruña): el despegue vigués sobrepasa con amplitud al coruñés, y en esto el factor del crecimiento turístico –con las novedades y aportaciones que conllevaron (incluyendo un notable ensanchamiento de múltiples y heterogéneas influencias musicales)- emerge como una de las causas más influyentes. De hecho Vigo es la ciudad gallega que más crece en estos años. Y aunque no aparece reflejado en esta tabla, hubo localidades costeras (como Sanxenxo, Bayona o El Grove) que

¹³⁰² Elaboración propia; fuente: *ibíd.*, p. 703.

cuadruplicaron y más su población en esta franja temporal, si bien quedando sujetas a una marcada intermitencia estacional. Santiago de Compostela aparece como la segunda ciudad en índice de crecimiento, y la que más aumentó porcentualmente en la década de los años 70. La capital espiritual de Galicia fue una de las grandes beneficiadas tanto por el alto clero durante el régimen de Franco –interesado en fortalecer su posición como centro de peregrinaje y bastión y símbolo de la cristiandad *española* en el corazón de Galicia- como en el período siguiente, cuando la promoción de los años *xacobeos* resultó tan buena inversión para los sucesivos gobiernos de la Xunta. A ello hay que añadir asimismo el impulso universitario en una época de gran progresión en este ámbito.

Profundizando en la materia, para Precedo, a pesar de las limitaciones que ambos poseen como eje vertebrador e impulsor de la economía gallega, fueron dos los núcleos urbanos que desde los años del desarrollismo concentraron el liderazgo de la industria y el comercio regionales:

«... en Galicia, las áreas metropolitanas y urbanas carecen de la base económica y funcional suficiente para funcionar por si mismas y ejercer un efecto de arrastre; también su proyección exterior en términos económicos es todavía reducida; prueba de ello es que la inversión de empresas gallegas en el exterior apenas alcanza el 1 % del total nacional. A pesar de todo, los grandes núcleos urbanos son los centros de conexión del sistema económico regional con el sistema internacional, como así lo demuestra el hecho de que el 80% de las inversiones extranjeras directas realizadas en Galicia entre 1960 y 1992 se concentraron en las áreas metropolitanas de A Coruña y Vigo»¹³⁰³.

Estos dos ejes nucleares fueron asimismo los puntos de destino que mayor cantidad de intraemigrantes absorbieron de toda Galicia durante el desarrollismo y la transición. A ellos se dirigió buena parte del éxodo interior gallego.

¹³⁰³ PRECEDO LEDO, Andrés: *Geografía humana de Galicia ...*, p. 210.

Éxodo rural

El éxodo rural se manifestó con toda intensidad en España antes de la transición, coincidiendo con el desarrollo industrial y la recesión del sector primario. En 1975, de un total de 396.704 personas que efectuaron una migración interior, 161.647 procedían de municipios de menos de 10.000 habitantes (el mayor grupo en cambiar de lugar de residencia). Y en cuanto al destino, el grupo de núcleos receptores que más gente recibió fue el de los de más de 100.000 habitantes (un total de 136.098 personas) ¹³⁰⁴. Esto es, el flujo mayoritario fue de los pueblos más pequeños a las mayores ciudades, siendo 1975 un año no excepcional en este sentido sino incluso de cierta ralentización. Fernández Leiceaga y López Iglesias señalan que la fase álgida del proceso de éxodo rural gallego tuvo lugar bastante antes de la transición, en los años de mayor crecimiento de la economía española en términos comparativos (1960-1967) ¹³⁰⁵. En Galicia «... o proceso de concentración urbana alcanzou a sua máxima intensidade na década dos 60, para ralentizar-se progresivamente a partir de aí» ¹³⁰⁶. Por su parte, la tesis doctoral de Fernández Redondo describe la estrategia de concentración urbana y segregación de las áreas y núcleos de población más apartados que presidió la creación de los polos de desarrollo en sus tres fases. Sin duda la progresiva fractura entre la Galicia costera y la del interior proviene en buena medida de esta política instaurada en los años de mayor crecimiento de la economía española:

«Esta estrategia de crecimiento polarizado y de difusión “desde arriba” o en sentido vertical formaba parte del paradigma teórico dominante, para el cual el crecimiento se entiende como la expansión de las (grandes) empresas industriales, concentradas en (grandes) ciudades, donde las innovaciones tecnológicas de producción y de producto permiten realizar economías de escala y economías externas. En esta línea, el Primer Plan de Desarrollo preveía la creación de dos polos de desarrollo en Galicia: el polo de Vigo y el de A Coruña, dos núcleos donde ya se venía concentrando tradicionalmente el peso y el dinamismo de la actividad industrial y de la población, localizándose a lo largo del litoral gallego y con potencial de

¹³⁰⁴ Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 75.

¹³⁰⁵ FERNÁNDEZ LEICEAGA, Xoaquín; LÓPEZ IGLESIAS, Edelmiro: *Estrutura Económica de Galiza ...*, p. 64.

¹³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 180.

crecimiento económico. El polo de Vilagarcía de Arousa se creó más tarde, en 1970, manteniendo la idea de continuidad entre la Coruña-Ferrol y Vigo.

La aplicación de esta, llamemos, política industrial optó por la localización de polos de desarrollo en puntos de industrialización con posibilidades netas de crecimiento industrial, más urbanizados y con buenas posibilidades de comunicaciones (tanto por tierra como por mar) frente a la opción defendida, entre otros, por H. W. Richardson, para el que la estrategia más adecuada trataría de centrar la atención en las provincias menos desarrolladas de la región, en nuestro caso las provincias de Lugo y Orense, que por otra parte son también dos de las provincias más atrasadas de España»¹³⁰⁷.

Obsérvese en el municipio de Orense –una de las capitales del interior- el ciclo de acusada absorción de población rural en los años de desarrollismo y la disminución de la tendencia en la década de los 70:

«En la evolución de la población urbana y rural del municipio de Ourense destaca el descenso de ésta última, fruto tanto del abandono real de las aldeas como de la progresiva urbanización del territorio. El crecimiento absoluto en la primera década se sitúa en el 14,38% a nivel municipal, mientras la población urbana crece un 49,96% y la rural decrece un 54,83%. Entre 1970 y 1981, fruto del incremento del saldo migratorio, el crecimiento de la población alcanza el 30,94%, con un crecimiento del 40,02% de los efectivos urbanos y un decrecimiento del 27,69% entre la población rural»¹³⁰⁸.

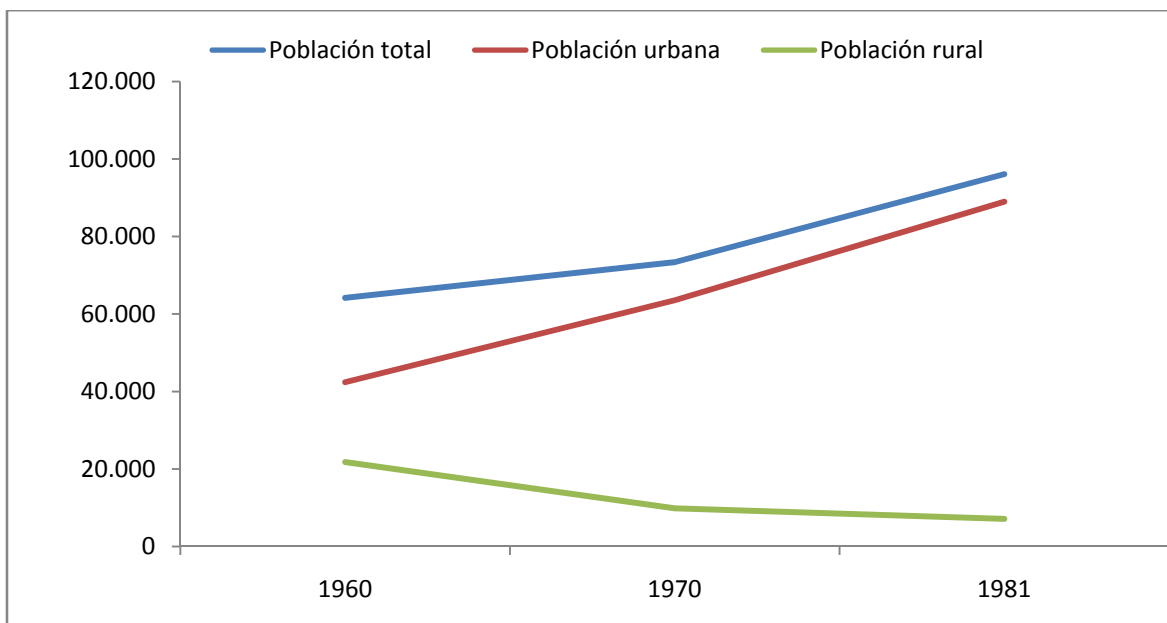
TABLA Y GRÁFICO III-4. MUNICIPIO DE ORENSE. EVOLUCIÓN DE LA POBLACIÓN DE HECHO, 1960-1981. CIFRAS ABSOLUTAS¹³⁰⁹

	1960	1970	1981
Población total	64.153	73.379	96.085
Población urbana	42.371	63.542	88.972
Población rural	21.782	9.837	7.113

¹³⁰⁷ FERNÁNDEZ REDONDO, Marta: *Política regional e interdependencia sectorial de la economía de Galicia: un análisis a través de las tablas input-output* [tesis doctoral]. Universidad de La Coruña, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, 2001, p. 305.

¹³⁰⁸ SOMOZA MEDINA, José: *El desarrollo urbano en Ourense ...*, p. 317.

¹³⁰⁹ Elaboración propia; fuente: *Ibidem*.



Envejecimiento de la población

Otra faceta poblacional a sopesar es la representada por las edades predominantes, sobre todo en la era de la juventud como gran exponente generacional. La Tabla III-5 da testimonio del índice del envejecimiento de la población gallega en términos absolutos. Téngase en cuenta que el abandono del campo afectaba mayoritariamente a las capas jóvenes y también la caída en picado de las tasas de natalidad que se produce en estos mismos años:

TABLA III-5. EVOLUCIÓN DEL PORCENTAJE DE LA POBLACIÓN POR GRANDES GRUPOS DE EDAD. 1970-1991 ¹³¹⁰

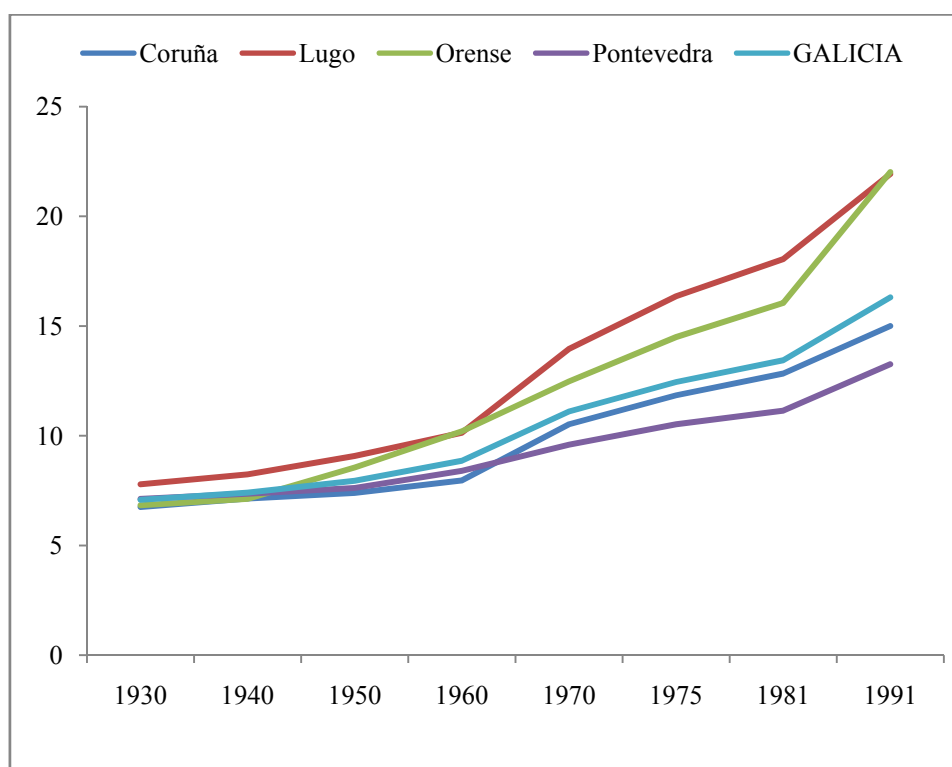
Año	0 – 14 años			15 – 64 años			65 y más años		
	1970	1981	1991	1970	1981	1991	1970	1981	1991
Galicia	24'5	23'4	17'9	64'4	63'1	65'4	11'1	13'5	16'3
Total Nacional	27'8	25'6	19'4	62'5	63'1	66'5	9'7	11'3	13'8

¹³¹⁰ Elaboración propia. Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 27. Base en los censos de 1970, 1981 y 1991.

Efectivamente, en Galicia una de las consecuencias más visible del éxodo rural fue el envejecimiento de la población que permaneció en el lugar de origen. Las cifras disponibles –procedentes de idéntica fuente- muestran una fuerte tendencia en este sentido a lo largo de todo el siglo XX, pero sobre todo en las décadas finales, cuando se extrema el abandono, especialmente agudo en las dos provincias orientales:

TABLA Y GRÁFICO III-6. INDICE DE ENVEJECIMIENTO ¹³¹¹ EN GALICIA, POR PROVINCIAS. 1930-1991. CIFRAS PORCENTUALES SOBRE EL TOTAL GALLEGO ¹³¹²

Año	1930	1940	1950	1960	1970	1975	1981	1991
Coruña	6,75	7,14	7,39	7,96	10,52	11,84	12,83	15,00
Lugo	7,79	8,24	9,08	10,14	13,96	16,36	18,05	21,93
Orense	6,83	7,12	8,55	10,20	12,48	14,50	16,05	22,02
Pontevedra	7,12	7,35	7,62	8,40	9,59	10,52	11,14	13,26
GALICIA	7,08	7,41	7,95	8,86	11,11	12,45	13,44	16,31



¹³¹¹ Mayores de 64 años de edad.

¹³¹² Elaboración propia. Fuente: GONZÁLEZ PÉREZ, Jesús M; SOMOZA MEDINA, José: *O avellentamento demográfico en Galicia e as súas consecuencias*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1997, p. 6.

La caída de la natalidad, el aumento de la esperanza de vida al nacer y la marcha de los jóvenes hacia las grandes ciudades o/y al extranjero son, en conjunto, las causas principales del vertiginoso aumento de esta tasa de envejecimiento de la población gallega –especialmente en Lugo y Orense- muy superior a la media española. En relación al descenso de la natalidad en concreto, González y Somoza arguyen como etiología la incorporación de la mujer al trabajo, la multiplicación de los divorcios, la generalización del uso de los anticonceptivos y determinadas formas de aborto legal en el plano familiar:

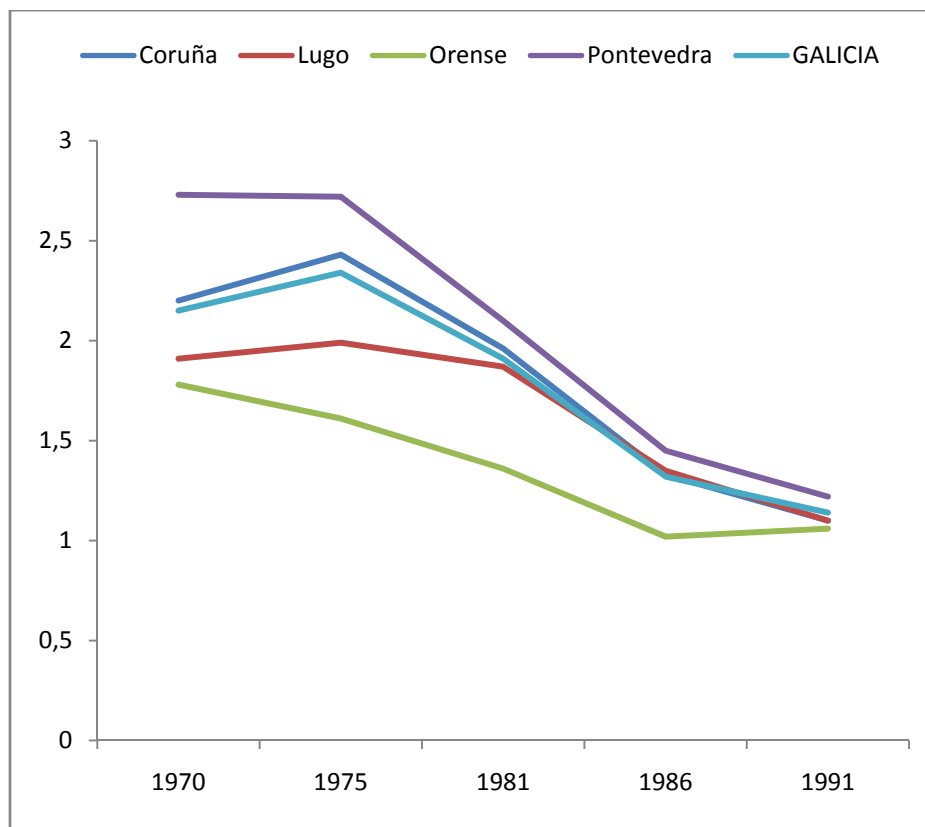
«A crise da familia tradicional leva ós individuos a defender unha maior liberdade persoal e ó abandono do ideal de parella. A multiplicación dos divorcios e do fenómeno da cohabitación influe na inestabilidade das parellas novas que prefiren “non atarse” con fillos. Do mesmo xeito os modelos de vida hedonistas basados no placer persoal influen na prolongación da “vida de solteiro/a” o que xenera un considerable retraso na idade de chegar ó matrimonio, reducindo a capacidade de reprodución. Ademáis os novos modelos fanúliares optan por unha descendencia de 1-2 fillos no canto dos anteriores que fai poucas décadas preferían ter 2-3 fillos ou incluso 3-4»¹³¹³.

TABLA Y GRÁFICO III-7. TASA DE FECUNDIDAD EN GALICIA, POR PROVINCIAS. 1970-1991, CIFRAS PORCENTUALES¹³¹⁴

Año	1970	1975	1981	1986	1991
Coruña	2,20	2,43	1,96	1,33	1,10
Lugo	1,91	1,99	1,87	1,35	1,10
Orense	1,78	1,61	1,36	1,02	1,06
Pontevedra	2,73	2,72	2,10	1,45	1,22
GALICIA	2,15	2,34	1,91	1,32	1,14

¹³¹³ *Ibíd.*, p. 16-17. Sobre la cuestión demográfica puede consultarse también el amplio trabajo encabezado por FERNÁNDEZ LEICEAGA, Xoaquín (dir.): *Avellentamento demográfico e consecuencias socioeconómicas*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2000.

¹³¹⁴ Elaboración propia. Fuente: GONZÁLEZ PÉREZ, Jesús M; SOMOZA MEDINA, José: *O avellentamento demográfico en Galicia ...*, p. 10.



Estas últimas estadísticas y tablas parecen suficientemente elocuentes acerca del declive de un sustrato poblacional que había constituido durante siglos el corazón de Galicia.

Por qué el éxodo rural ¹³¹⁵

¿Por qué se huía del campo? Es evidente que en parte buscando una mejora laboral y una vida más confortable. Pero además en esta época la ciudad comenzó a ejercer una singular fascinación a través de los metamensajes procedentes de la sociedad de consumo, proceso en el que los medios de comunicación jugaron una baza fundamental. Especialmente merced a la acción combinada de presiones económicas y la influencia de la televisión –en concreto- en el transcurso de unos pocos lustros apenas quedaron

¹³¹⁵ Para acercarse más a las causas del masivo abandono del sector agrario, una fuente a tener en cuenta es la encuesta que la recién fundada *Revista Galega de Estudos Agrarios* llevó a cabo en 1979-1980 y publicó en su número 6 (1982).

jóvenes en Galicia (como en tantos otros lugares de la península) dispuestos a permanecer en el ámbito rural, lo que generó cierta alarma:

«O Servicio de Extensión Agraria, no curso 79-80, realizou unha encuesta no Estado sobre a opinión da mocidade agraria. A Galicia tocáronlle 100 cuestionarios; ós, seus resultados ímonos referir neste artigo. O obxecto da encuesta era, partindo do abandono xeneralizado do campo polos mozos, coñece-la súa opinión sobre a súa situación de cara a procura-las claves ou forzas de retención e rexeitamento da agricultura»¹³¹⁶.

De esta publicación surgen datos llamativos, como que entre los jóvenes campesinos gallegos había una clara diferenciación por géneros:

«Ó 96 % dos mozos góstalle-la agricultura e ser agricultores e ás mulleres nun 74 %. Tampouco queren cambiar de profesión, se ben as mulleres contestan mais que os homes non saben aínda ou ben que sí prefieren outra profesión»¹³¹⁷.

Se detecta un alto índice de carencias en las respuestas de los encuestados al referirse a las condiciones de vida de su hábitat, algunas tan decisivas como la falta de líneas de transporte (promedio del 78 %), la falta de carreteras adecuadas (promedio de un 73 %), el mal funcionamiento de correos, telégrafos y teléfonos (promedio de un 84 %), la ausencia de centros deportivos, recreativos y culturales (promedio de un 97 %), la falta de atención administrativa y profesional (promedio de un 89 %), la ausencia de empresas y establecimientos ajenos a la agricultura para encontrar trabajo en la villa o cerca de ella (promedio de un 96 %) y los problemas para adquirir lo necesario en la villa (promedio de un 67 %)¹³¹⁸. A pesar de todas las penurias denunciadas sorprende el elevado índice de agrado con que los jóvenes agricultores gallegos se hallaban en su entorno, por lo que resulta lógico deducir que las razones del masivo abandono de su lugar de origen y modo de vida se debieron a imperiosas razones económicas y de perspectivas de futuro: un promedio de un 88 % declaraba que sus villas eran sitios

¹³¹⁶ MUÑIZ, Ramón: “A mocidade agraria galega”. En: *Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 6. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1982, p. 97.

¹³¹⁷ *Ibíd.*, p. 100.

¹³¹⁸ *Ibíd.*, p. 101.

agradables para vivir, y un promedio de un 86 % (mayoría masculina) afirmaba que le gustaría vivir en ellas para siempre. El dato que desentona con la feliz percepción del medio se revela en que un promedio de un 5 % (solamente) declaraba que había mucha gente de su edad para relacionarse en la villa ¹³¹⁹. He aquí la tabla de las principales causas de la marcha de los consultados.

TABLA III-8. CAUSA POR LAS QUE LOS JÓVENES ABANDONAN LA AGRICULTURA. GALICIA, 1979-1980. ORDEN DECRECIENTE DE IMPORTANCIA ¹³²⁰

Hombres	Mujeres
Se gana poco dinero	Se gana poco dinero
Falta de créditos ni ayudas asequibles	Es un trabajo muy duro
Falta de vacaciones y tiempo libre	Es una profesión muy desprestigiada
Es una profesión muy desprestigiada	Falta de vacaciones y tiempo libre
La explotación no es viable	La explotación no es viable

Los condicionantes económicos aparecen en primer lugar, a pesar de que –también en ambos sexos- la viabilidad de la explotación aparece entre las últimas causas esgrimidas. La contradicción resultante debió pesar bastante en el ánimo de muchos jóvenes agricultores gallegos que en torno a estos años optaron por ingresar en algún astillero o fábrica de Ferrol o Vigo, si no en lugares más apartados del de origen ¹³²¹.

¹³¹⁹ *Ibíd.*, p. 102.

¹³²⁰ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 107.

¹³²¹ Hubo algún tímido intento de frenar el progresivo abandono de las áreas rurales en España. Por ejemplo, en 1972 se creó la Indemnización Especial de Montaña (ISM), a imitación de la similar ayuda institucional establecida en Francia en la década de los sesenta, pero no logró contener la incontenible riada humana que se dirigía a las grandes ciudades. Acerca de esta iniciativa puede consultarse el artículo de DEBÉN, César; BRAVO, Begoña: “Contribución ó estudio das zonas deprimidas de Galicia” (En: *Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 6. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1982, p. 209-229). También se puede mencionar una encuesta realizada entre 1983 y 1984 por el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, precediendo al Año Internacional de la Juventud (1985). El Ministerio citado se proponía saber más acerca de los jóvenes agricultores «... para favorecer su cualificación personal, su asociación y su instalación al frente de las explotaciones ...», como decía el titular de la cartera Carlos Romero Herrera en la Presentación de la obra, cuyo apoyo quizá se proponía ante todo profundizar en el ámbito rural para llegar a impedir un éxodo generalizado (GONZÁLEZ, Juan Jesús; LUCAS Ángel de; ORTI, Alfonso: *Sociedad rural y juventud campesina. Estudio sociológico sobre la juventud rural*. Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1985).

Consecuencias en Galicia. La periurbanización

A raíz del éxodo rural se produjo una creciente “aldeanización” de las ciudades, dado que no se rompió durante una o dos generaciones el vínculo con la aldea natal y que los usos musicales –entre otros- que allí se habían aprendido fueron llevados a la capital, constituyendo un fermento fundacional de los movimientos de raíces ulteriores. Estas culturas -metropolitanas por ubicación pero afectivamente aún rurales- representaron uno de los pilares del renacimiento folk gallego, si bien no deben equipararse sin más ambos fenómenos, pues el segundo de ellos podía apoyarse en una población plenamente urbana y desligada por completo de las raíces, como de hecho sucedía con frecuencia. En el primer grupo se detectan asimismo nuevas formas de pensar de una juventud que se adapta rápidamente al nuevo entorno urbano; en este sentido hay que señalar que el trasvase generacional a veces se produjo con gran celeridad: la “desaparición” de la aldea del espacio vital y cultural del hijo de emigrantes acontecía en muchos casos sin apenas dejar huella. Por otra parte las ciudades se convierten en sedes de servicios, entre los que va a destacar el ocio muy pronto; la música urbana seguirá los moldes de formación y desarrollo que ya eran conocidos en otros países occidentales hacía más de dos décadas. En Galicia esa nueva música -eléctrica y esencialmente importada- se enmarca en un profundo proceso de adopción con las fuentes de origen (anglosajonas en su mayoría), de interacción con diversos géneros neofolkloricos -en los que la recuperación y reimplantación social de las tradiciones musicales estimadas como genuinamente gallegas era una prioridad-, y con la inmersión de la sociedad gallega al completo en el tan postergado paso a la modernidad, intensificado a su vez por el transcurso de la reforma política.

El espacio rural gallego también se transforma: envejece, se despuebla y, por comarcas, incluso agoniza. Pero a la vez posee un índice de supervivencia superior al de otras zonas de España que experimentaron coetáneamente idéntico proceso. También se mecaniza, momento en que la vieja producción para el autoconsumo deja paso a la economía de mercado. La radio y la televisión llegan finalmente a casi toda Galicia e imponen una cultura homogénea en muchos aspectos. Además la vida en la aldea conocerá nuevos aires periódicos traídos por los emigrantes que retornan en vacaciones o definitivamente, aportando costumbres e ideas renovadoras. Por otra parte en Galicia nunca se está lejos del “pueblo”: basta con recorrer unos pocos kilómetros fuera de la

ciudad para encontrarse en plena naturaleza. De ahí que la mutua interacción entre lo urbano y lo agrario sea más marcada que en otras áreas peninsulares donde haya una ciudad de gran tamaño y apenas algunas localidades dispersas de población concentrada en los alrededores. Ramón Villares describía así la profunda metamorfosis derivada del éxodo rural gallego, a raíz de la cual se configura un espacio demográfico agrario finisecular radicalmente distinto:

«Esta transformación do sector agrario galego foi posible grazas a varias causas confluíntes. A primeira e máis evidente foi a drástica desagrarización que tivo lugar desde os anos sesenta ata a actualidade. Cara ao ano 1950, a poboación activa agraria supuña aínda un 70 por cento do total, isto é, máis de vinte puntos por riba do promedio español. Na actualidade, este porcentaje ten baixado a menos do 20 por cento, o que significa que os activos agrarios diminuíron, neste medio século, nun oitenta por cento. De cada cinco traballadores que había no campo en 1950, fica actualmente un só e, ademais, de idade elevada. Perda de forza de traballo que foi amplamente compensada coa mecanización dos labores agrícolas e coa intensa mercantilización da produción»¹³²².

Sin embargo y en relación a todos estos macroanálisis que enfatizan una y otra vez el carácter masivo del abandono del hábitat rural, el propio Precedo describe la “periurbanización en detrimento de la Ciudad Central” que se fraguó en España en los años 60 y 70, y que también afectó a las ciudades gallegas -a Ferrol en concreto¹³²³, idea que desarrolla en profundidad la tesis doctoral de Ferras Sexto¹³²⁴. Ambos se refieren a los grandes cinturones del extrarradio -bien integrados por barriadas obreras, bien por áreas residenciales de alta calidad, bien por polígonos industriales- todos ellos cercanos a la urbe próxima pero dotados de vitalidad y caracteres propios:

«El tradicional declive rural asociado al éxodo migratorio y al despoblamiento, la homogeneidad social, el envejecimiento demográfico, las

¹³²² VILLARES PAZ, Ramón: *Historia de Galicia* ..., p. 430.

¹³²³ PRECEDO LEDO, Andrés: *El área urbana de Ferrol: la crisis de un modelo urbano*. Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 1995, p. 138.

¹³²⁴ FERRAS SEXTO, Carlos: *Contraurbanización, suburbanización y cambio rural en la Europa atlántica: estudio comparado de Galicia e Irlanda c. 1970-1990* [tesis doctoral]. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, 1994.

economías familiares agrarias de autoabastecimiento, las casas vacías y los edificios en ruina, la incomunicación, el aislamiento, etc., actualmente han quedado relegados a áreas marginales de difícil accesibilidad, principalmente en las turberas y tierras pantanosas occidentales de Irlanda y en las montañas orientales gallegas»¹³²⁵.

En estas áreas -que en el caso gallego tendían a ser ocupadas por una población de menor edad y recursos, frecuentemente proveniente del medio rural igualmente gallego- las condiciones sociales favorecieron la existencia de músicas populares con tendencias propias, ya que, por ejemplo, en estos espacios el recuerdo de la aldea natal es grande, sobre todo en la primera generación. De ahí que pervivieran con facilidad las prácticas de canto, instrumentos y danzas en un origen no típicas de las ciudades. Por otra parte, y especialmente en generaciones subsiguientes, se detecta una tendencia clara al desarraigo, la marginación y la consecuente conflictividad, problemáticas que suelen enmarcarse en un ambiente proclive a géneros musicales del tipo del *heavy* y otros estilos agresivos y contestatarios, a veces en el extremo opuesto de la música tradicional que practicaron sus padres o abuelos. Sin embargo tampoco falta en este sustrato poblacional la adhesión voluntaria a movimientos de raíces como los que abundarán en toda Galicia desde mediados de los años 70. De modo que contamos con un espacio periurbano caracterizado por el dinamismo, la hibridación de estilos e influencias y la rapidez con que se suceden los cambios generacionales de comportamiento y preferencias musicales, mayores por término medio a los que tienen lugar paralelamente en la *ciudad central*, que suele mantener una población medioburguesa estable y menos tendente a las innovaciones. Estas áreas periurbanas experimentaron un notable crecimiento en toda España en los años del desarrollismo, amparadas por una legislación que favorecía su existencia pero a la que suele criticarse que habitualmente no dotó con los recursos adecuados al entorno urbano creado.

En conclusión, el éxodo rural gallego debe matizarse bastante: a los desplazamientos masivos de los años 60 y 70 siguió una fase de estabilidad en la demografía urbana, incluso con pérdidas. Ese segundo período abarca de lleno los años de la transición política, en los cuales las capitales gallegas contaron con, aproximadamente, la misma cantidad de habitantes que poseían desde hacía ya dos décadas debido a los procesos de

¹³²⁵ *Ibíd.*, vol. I, p. 19.

periurbanización que desembocaron en la gestación de dinámicos entornos contiguos. Los procesos de gradual deculturación y posterior recuperación del entorno rural de donde provenían muchos emigrantes –a añadir a la inmersión inmediata en la correlativa cultura urbana- fueron una de las claves de la nueva generación musical que se observa en esta etapa.

3.1.3 La música en el *revival*

Al inicio de este capítulo se ha procedido a acotar terminológicamente el fenómeno del renacimiento folk, siendo válidas prácticamente todas las reflexiones generales entonces expuestas para el caso musical en particular. No obstante, el radio de acción de estos movimientos incide espontáneamente de una forma singular en el área de la música, por lo que el análisis específico resulta conveniente. Es aprovechable la tentativa de Livingstone por definir el *revival* en música enfatizando el interesante concepto de “oposición cultural”:

«I define music revivals as any social movement with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to the past. The purpose of the movement is twofold: (1) to serve as cultural opposition and as an alternative to mainstream culture, and (2) to improve existing culture through the values based on historical value and authenticity expressed by revivalists»¹³²⁶.

Los movimientos de raíces exploran el pasado en busca de elementos que configuren su repertorio y confirmen la veracidad de sus aseveraciones; dado que el origen preciso y demostrable de muchas melodías populares es imposible de establecer más allá de cierto límite, la música se presta admirablemente bien a sus propósitos en la doble condición de puente vivo hacia *los orígenes* y de elemento concurrente y vehículo de difusión en la celebración de la alteridad cultural que sobreviene en eventos como el festival, donde se dan cita los principales actores del ismo. Danza, arquitectura, cocina,

¹³²⁶ LIVINGSTON, Tamara E.: “Music Revivals: Towards a General Theory”. En: *Ethnomusicology*, vol. 43, n. 1. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, invierno de 1999, p. 68.

cuentos y leyendas populares son asimismo elementos supervivientes del pasado que se desea adoptar en tiempo presente, pero la música emerge, de nuevo, como una fórmula idónea para la expresividad artística y, a la par, susceptible de portar una fuerte carga simbólica. De ahí que el mismo término *revival* y similares constituya en ocasiones una etiqueta musical propia más o menos definida, casi equivalente a un género diferenciado. Efectivamente la música, por su extensión universal y popularidad innata, constituye un campo siempre propicio para la celebración del reencuentro con el saber del pueblo, mediante la readopción de variados estilos, instrumentos, cantos y danzas que, con mayor o menor rigor científico, se entenderán como heredados de una o más tradiciones (lo más remotas y ancestrales posible) y se destinarán a construir, en consecuencia, modelos tendentes a alcanzar la categoría de paradigma, de nuevo canon estético y social con carácter de fijo y legítimo, experimentando a lo largo de este proceso una a veces muy considerable metamorfosis de su apariencia y contenidos.

A diferencia de la canción protesta, cuyos moldes musicales, textuales y estilísticos parten en su gran mayoría de modelos importados, y a diferencia de la órbita del rock -igualmente derivada en lo fundamental de autores y obras foráneos-, la música “de raíces”, como corresponde a su nomenclatura e intención -y pese a integrarse asimismo en un amplio contexto translocal en estos años-, sí se inspira en mayor o menor grado en los ritmos, melodías, instrumentos y cantos que generalmente se reconocen como propios y representativos de la tradición gallega, siendo entonces el problema establecer hasta qué punto tal tradición estaba viva en los años 70 del siglo XX, poseía una entidad sustancial (diferencial) significativa y, en caso afirmativo, fue fielmente adoptada y reflejada por las nuevas corrientes de la música folk que brotan en estos años en Galicia. El problema genérico planteado dista de ser sencillo, a su alrededor gira buena parte de una cuantiosa ensayística cuyo discurso puebla los estudios actuales de la disciplina etnomusicológica.

En la España de la transición la vuelta a las raíces conoció un momento revelador en el recital de Paco de Lucía en el Teatro Real de Madrid, punto de inflexión testimonial que abrió significativamente la puerta hacia nuevas formas de concebir la música popular y de respaldo institucional. El 18 de febrero de 1975 Paco de Lucía (Francisco

Gómez) dio el célebre concierto en el teatro más prestigioso de Madrid ¹³²⁷. Con esta iniciativa las autoridades españolas rendían un simbólico homenaje elevando a los hasta entonces inviolables altares de la esfera culta el arte flamenco del guitarrista. En Galicia la pugna tendría en la gaita un perfecto depositario de los distintos enfoques del legado tradicional, como veremos más abajo.

El *revival* musical alcanzó en los países desarrollados cotas muy elevadas de actividad tras la segunda guerra mundial. Por ejemplo, en Francia se funda en 1971 el festival de Lorient y se crea en Nantes una asociación para la *veuze*, porque la gaita pasó en torno a estas fechas a convertirse en un instrumento altamente representativo del movimiento en toda Europa. En Bretaña la actividad procéltica contaba con un amplio historial acumulado desde finales del siglo XVIII ¹³²⁸, pero a partir los años 50 se dispara de forma imparable a través de las dos asociaciones más importantes de los “círculos célticos” allí creadas: la Fédération Kendalc'h, fundada en Quimper en 1950, y la federación War'l Leur, nacida de una escisión de la anterior. Son asimismo los años en que la *highland bagpipe* escocesa se impone en Suecia, Malta, la India, Australia y Estados Unidos. Alemania, Italia, buena parte de la Europa del Este, los Países Bajos, Portugal, Irlanda, Inglaterra y nuevamente los Estados Unidos, son también escenarios de la moderna fiebre del folklore. Otras gaitas fueron también objeto de una entusiasta atención. Desde mediados del siglo XX:

«... throughout Europe, there has also been a revival of interest in other bagpipes [además de la *highland bagpipe*], fostered usually by young Player's who have re-learnt the craft of pipe making by copying instruments from museum collections, and playing technique from old recordings or, when possible, directly from the remaining traditional Player's» ¹³²⁹.

¹³²⁷ El recital supuso su consagración fue definitiva, hubo un lleno absoluto y una inusitada atención mediática. Paco de Lucía fue el primer músico que abrió este recinto al flamenco; existe una grabación comercial del mismo (*En vivo desde el Teatro Real*. Universal, 1975).

¹³²⁸ Al respecto se puede consultar el interesante y documentado artículo de DIETLER, Michael: “Our Ancestors the Gauls: Archaeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe”. En: *American Anthropologist*, New Series, vol. 96, n. 3. Arlington, American Anthropological Association, septiembre de 1994, p. 584-605.

¹³²⁹ COCKS, William A.; BAINES, Anthony C.; CANNON, Roderick D.: “Bagpipe”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 2005 [<http://www.grovemusic.com>. Consulta el 4 de enero de 2005].

En España el movimiento de raíces de la segunda mitad del siglo XX produjo notables logros en toda la geografía nacional ¹³³⁰. En su haber destaca la intensificación de las labores de recopilación del repertorio popular rural, donde retomó la labor emprendida casi un siglo atrás por los pioneros de la etnomusicología española, pero ahora bajo el prisma de una nueva orientación ideológico-metodológica, que convierte al folklore en un sujeto en peligro de extinción y poseedor de personalidad propia y valores ontológicos. La relación de estudiosos y músicos que se dedicaron a estas tareas y otras afines sería larga; como exponentes del retorno a las raíces se puede mencionar a personalidades y agrupaciones como Joaquín Díaz, Candeal, el Nuevo Mester de Juglaría, Celtas Cortos, Triana, Alameda y Jarcha, entre otros.

Un interés especial para los contenidos de esta tesis deriva de la notable correlación existente entre el movimiento de raíces y el nacionalismo, por una parte, y con el fenómeno de la contracultura por la otra.

La conexión con la contracultura ¹³³¹

A diferencia de la comunión de intereses estratégicos que se produce en relación al nacionalismo, la proximidad del *revival* con el espacio referencial de la contracultura es ante todo generacional y reflexiva, aunque no por ello menos intensa y pródiga en resultados. En concreto sorprende que en la era de los estudios sobre música popular apenas se haya dedicado atención a la íntima correlación entre *revival* y rock ¹³³². Lo cierto es que el resurgir folk de los años 60, 70 y 80, que tantos autores subrayan como de perfil más acusado e intrínsecamente distinto de los muchos que le precedieron, sigue inmediatamente en el tiempo a la festiva explosión del pop y el rock en los años 60. La

¹³³⁰ En FIC, p. 217-224, se pasa revista al *revival* contemporáneo en varios países occidentales y regiones españolas a través de la gaita.

¹³³¹ En el capítulo IV se añaden algunas consideraciones próximas a la materia de este epígrafe (“El cruce entre folk y rock”).

¹³³² Esta muy interesante área de investigación permanece hoy en día escasamente estudiada. En justicia el olvido procede sobre todo del entorno académico, porque en el ambiente del periodismo especializado en la cultura del rock y entre sus propios músicos se puede certificar una atención frecuente desde su edad más temprana. En nuestro libro sobre la gaita el título alude a la faceta contracultural -de oposición al sistema establecido- que encarna el instrumento en determinadas coyunturas históricas (FIC, *op. cit.*; al respecto pueden consultarse las páginas 13-14 y 208-231).

concatenación de ambos hechos no puede deberse en modo alguno a una simple analogía circunstancial. En este sentido no coincidimos con la opinión de Simon Frith, quien establecía al rock como “hijo rebelde del folk”¹³³³, dado que el segundo debe mucho al primero por la apropiación que durante varias décadas experimenta de formas, estilos, gestualidad e ideología tomados en préstamo. En efecto el *revival* folk americano (el primero y más influyente de la posguerra) arranca bastante pronto (para algunos autores en los años 50-60 a partir de precedentes anteriores)¹³³⁴ y coincide con el nacimiento del rock; reiteramos que la intersección no es casual, se trata de respuestas distintas pero íntimamente ligadas a los avatares de una situación socio-histórica muy concreta en la que la juventud asumió singularmente la conciencia crítica de la ciudadanía. Lund y Denisoff concluían su tan influyente artículo de 1971 con una confrontación directa entre el *revival* y la contracultura:

«The counter culture, while subsuming aspects of the folk revival such as the outdoor festival, gathering of the committed, and the like, is a much broader phenomenon. It is not one-dimensional or focused at a specific genre of music, politics, fashion, or ideology. (...) the counter culture per se exhibits little interest in promulgating a specific musical form or political ideology. The counter culture is eclectic in both taste and politics, and time bound. One day found them at Woodstock or Altamont, the next at the Washington Monument protesting the expansion of the Indo-China war or celebrating the advent of Earth Day. The folk revival was a public group of interested individuals with common foci of attention, and almost a subculture in the sense that it constituted a quasi culture within a culture. The notion of an alternative culture is a far cry from just popularizing a musical genre in an existent culture. Interest in folk music did not numerically affect an entire generation. Folkniks were by-and-large politically reformist, believing in the possibility of social change. Conversely, those in the counter culture lack this singularity of purpose, resolve, or the belief in the efficacy of change.

¹³³³ «[En los años sesenta] el joven rebelde se ha hecho tanto autoconsciente como políticamente activo, tiene sus propios medios de comunicación de masas, sus propias formas de expresión; los hippies fueron la fuente de un nuevo planteamiento folk: el rock como contracultura» (FRITH, Simon: *Sociología del rock*. Madrid, Júcar, 1980, p. 248).

¹³³⁴ Ingram lo sitúa en plenos años 50 [INGRAM, David: “My dirty stream' ...”, p. 23].

Theirs is a quest for a new style of life: a state of nature only suggested by the revivalists»¹³³⁵.

Siguiendo con este somero repaso al estado de la cuestión, McLaughlin y McLoone han estudiado en un trabajo a tener en cuenta las relaciones entre el rock, el *revival* y la contracultura en Irlanda, a partir del análisis de la música y trayectoria de Van Morrison, los Horslips y otros reconocidos músicos irlandeses en quienes se detecta inmediatamente una afinidad notable con la problemática en los mismos años. Sus puntos de vista en relación a la triple y compleja combinación ideológico-musical merecen un espacio:

«The irony is that the progressive rock of the late 1960s/early 1970s had counter-cultural connotations linked to experimentation, drugs and the avant-garde, a very different set of accrued meanings to those of traditional music. Progressive rock, a heterogeneous mix of styles, emphasised individual virtuosity and personal expression, fetishised complex structures and diverse rhythms, and drew in elements from classical as well as folk music. One way of understanding Horslips, therefore, is to see their music as 'liminar, in the postcolonial sense, caught in a tension between a countercultural ideology of 'opposition' and the more mainstream cultural traditions of rural Ireland. In other words, they could be recruited into supporting traditional nationalist representations of Ireland and the Irish with an appeal to a rural romanticism and preindustrial primitivism, but were able to activate these within a 'hippie'-inflected version of the pastoral fantasy centred on alternative ways of living»¹³³⁶.

Si hubiera que tomar partido al delimitar *contracultura* y *resurgir folk*, se podría aventurar que la naturaleza disidente de la contraculturalidad tiende a *transgredir* los valores establecidos y se marca objetivos destinados a la acción social. El *revival*, por su

¹³³⁵ LUND, Jens; DENISOFF, R. Serge: "The Folk Music Revival and the Counter Culture: Contributions and Contradictions". En: *Journal of American Folklore*, vol. 84, n. 334. Champaign, University of Illinois Press, American Folklore Society, octubre/diciembre de 1971, p. 405.

¹³³⁶ MCLAUGHLIN, Noel; MCLOONE, Martin: "Hybridity and National Musics: The Case of Irish Rock Music". En: *Popular Music*, vol. 19, n. 2. Cambridge University Press, abril de 2000, p. 189. Otro trabajo a tener en cuenta acerca de las formas de apropiación de la tradición en el folklore musical irlandés es, el de SMYTH, Gerry: "Ireland unplugged: the roots of Irish folk/trad. (Con)Fusion". En: *Irish Studies Review*, vol. 12, n. 1. Routledge, abril de 2004, p. 87-97.

parte, posee algo de contracultural en su misma raíz, al querer cambiar el orden establecido mediante la vuelta al pasado y restauración de los valores tradicionales. De ahí que ambos fenómenos posean una naturaleza intrínsecamente revolucionaria y, en consecuencia, potencien la faceta doctrinaria y promulguen frecuentes apologías destinadas a captar adeptos. Sin embargo, aunque efectivamente la contracultura tiene ramificaciones que entroncan con los fundamentos del *revival* más común y viceversa, se trata en última instancia de fenómenos de distinta condición, porque mientras que el segundo establece con relativa precisión su campo de operaciones –en la recuperación de la tradición y valores asociados-, la esfera de la contracultura es ante todo una reacción dialéctica espontánea y su lucha se dirige contra “el sistema” en términos eventualmente tan genéricos que a veces comprende demasiadas posibilidades entrecruzadas¹³³⁷. Por la misma razón son incontables las agrupaciones, sociedades y publicaciones en todo el mundo destinadas a una forma particular de renacimiento, mientras que la producción concerniente al ismo contracultural se expresa en el terreno no menos variado pero acaso más disperso de algunas revistas (fanzines) y creaciones literarias, cinematográficas y musicales de sesgo volitivamente marginal, en ocasiones de vida efímera o/y difusión limitada y donde el interés revierte a la cualidad en sí misma de la obra resultante más que al propósito desestabilizador que pudiera albergar¹³³⁸.

En el terreno estético, en el momento en que *el folk se encontró con el rock* se producen algunas de las derivaciones de mayor interés de esta reciprocidad sinérgica. He aquí un resumen de Keightley acerca del sincretismo presente en la simbiosis entre ambas corrientes a mediados de los años 60, dentro de la teoría comercial que preside todo el libro:

«La cultura folk era compleja y estratificada, siendo así que una de sus facciones manifestaba una preocupación explícita por el uso de la música como motor del cambio social, primando el folk por considerarla la “música

¹³³⁷ «... the counter culture per se exhibits little interest in promulgating a specific musical form or political ideology», como acabamos de leer en Lund y Denisoff.

¹³³⁸ No debe concluirse sin más que el primero es un movimiento de mayor entidad, consistencia y credibilidad que el segundo; antes bien habría que pensar en la distinta aceptación social e institucional que uno y otro reciben normalmente, cuando el rechazo que puede provocar la oposición frontal y directa –antisocial- de los disidentes llega a resultar determinante en tal sentido. En el capítulo dedicado al rock se examinará más detenidamente el movimiento contracultural y su significado.

del pueblo”. Los cantantes de protesta emplearon las canciones y los estilos tradicionales adaptando sus letras para la articulación de propuestas netamente contemporáneas. A principios de los sesenta, empero, la escena folk se nutría de ingentes cantidades de un nuevo material que levantaba la polémica en su crítica de la sociedad de masas. Tanto la polémica explícita de los cantantes de protesta de estilo folk como la crítica implícita planteada desde las tendencias más generales por los intérpretes revisionistas y algunas estrellas del pop-folk universitario como el Kingston Trio, ayudaron a configurar la polémica que planteó la cultura rock contra el torrente de masas.

(...) la cultura folk se percibía como un hecho diferenciado de la música popular, y recelaba de aquellos intérpretes de folk que osaban recorrer el camino que separaba el territorio segregado del folk de las tendencias más populares. En aras de la polémica, el folk había utilizado la cuestión de la autenticidad como un modo de custodiar sus fronteras y defenderlas de los embates de la música popular. Así, el paso que dio Bob Dylan en 1965 desde los instrumentos musicales “auténticos” a la tecnología presuntamente “alienada” y “artificial” de las guitarras eléctricas, fue percibido por la comunidad folk como un acto de traición, una forma de venderse al enemigo, un distanciamiento del folk en pro de la música masiva y de consumo. Análogamente, la cultura folk estaba marcada por un alto grado de implicación intergeneracional, de manera que entre su público se contaban estudiantes universitarios, bohemios de mediana edad y músicos mayores muy respetados como Woody Guthrie y Mississippi John Hurt.

Y a la inversa: el rock nació *en el seno* de las tendencias de la música popular como una forma musical *exclusivamente* orientada a la juventud. Estas diferencias tuvieron una notable repercusión en la forma como la cultura rock puso en acto y agotó su propia visión del mundo, de neta influencia folk; fundamentalmente porque posibilitaron la consolidación del rock fruto del abrazo simultáneo de la ideología anti-masas y el éxito comercial de masas. Elevada al *Top 40* y sin miedo al éxito popular de los artistas de rock más selectos y *auténticos*, la cultura rock recién nacida se sostenía gracias a un público juvenil y masivo que, sin embargo, se definía por su oposición al torrente masivo y todo lo que éste representaba»¹³³⁹.

¹³³⁹ KEIGHTLEY, Keir: “Reconsiderar el rock”. En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock* ..., p. 170-171.

En *Fiesta, identidad y contracultura* ubicábamos a la gaita en el corazón del ismo contracultural de los años 70 en adelante:

«Las claves que subyacen a la génesis del *rock'n'roll*, del movimiento hippie, del pacifismo, de la canción protesta, de *mayo del 68*, de las reivindicaciones ecológicas, de la izquierda militante, etc. (...), presentan algunos puntos importantes en común con el propósito de recuperar la cultura tradicional de cada lugar o país. Se podría hablar en conjunto de crisis en el modelo de valores de la sociedad capitalista de consumo, de la necesidad de buscar otras formas de vida y expresión artística, de fuerte crítica a ese modelo, a su competitividad social, a su explotación ilimitada de la naturaleza, a la cultura belicista que conlleva, a las grandes desigualdades sociales y marginación del tercer mundo que implica, a su prototipo de ciudadano y de relación de pareja, etc. La gaita emerge entonces como un objeto que retrotrae a modos de vida *auténticos*, a un reencuentro del hombre consigo mismo y con la naturaleza, a la posibilidad de evadirse de una realidad no deseada ni aceptada, incluso a una cierta forma de romanticismo panteísta, desligada de las peores connotaciones de progreso e imperialismo de la sociedad occidental –siempre desde este punto de vista-. Una vez más, nuestro instrumento va a tener más importancia *por lo que significa* que *por lo que es* ¹³⁴⁰. Músicos y grupos como Alan Stivell, Mike Oldfield, los Chieftains, los Dubliners, Malicorne, Capercaille o Milladoiro –entre muchos otros-, convencerán a un público procedente de capas medias y altas de la población urbana, mayoritariamente joven, con formación académica, y censor de los poderes fácticos. Es decir, un público coincidente en varios aspectos con el que llena las salas de conciertos de música rock y estilos asociados, aunque con el aditamento del peso de la tradición y de un sesgo particularmente reivindicativo (implícita o explícitamente) para el primero. Y un público que está prácticamente en el extremo opuesto del perfil sociológico que encontramos en la población de la parroquia rural gallega.

¹³⁴⁰ La gaita habría asumido, efectivamente, una posición de símbolo de una reacción generacional contra el orden impuesto por el sistema capitalista, en un marco histórico muy concreto, definido musicalmente por un conjunto de estilos populares que incorporan elementos tomados del folklore, y éste de aquellos. Este enunciado podría extrapolarse en buena medida a otros fenómenos sociales recientes, como por ejemplo, el arrollador éxito del Camino de Santiago.

La inversión de ámbito de procedencia y grupo social teniendo del uso de la gaita ha sido muy grande en los últimos años»¹³⁴¹.

La correlación entre el movimiento de raíces y el rock admite más consideraciones de interés. Por ejemplo, la vertiente de añorar un pasado que se idealiza hasta la apología no es en absoluto extraña al convencionalmente “duro” y agresivo reino del rock. A principios del siglo XXI son ya innumerables las celebraciones nostálgicas que se pueden contabilizar de tal o cual evento relacionado con Elvis Presley o los Beatles, con la “prodigiosa década de los 60”, con un determinado estilo de rock antiguo o con algún célebre festival¹³⁴². En varios de sus primeros discos Fleetwood Mac se entregó a la reedición del *blues* más ortodoxo¹³⁴³; Neil Young, en su álbum de 1983 *Everybody's Rockin'*, volvía sin disimulo la vista al rock de los años 50 rindiéndole un claro homenaje a través de doce canciones que en nada difieren de las típicas de aquella década; en el año 2004 Rod Stewart alcanzaba un sorprendente éxito en su dilatada carrera al interpretar una serie de antiguos temas populares americanos en el disco *Stardust: the Great American Songbook 3*. Son muestras aisladas de un clima nostálgico muy extendido en nuestro tiempo, como demuestra igualmente el hecho de que las tumbas de Hendrix o Lennon sean centros de peregrinación de innumerables aficionados del mundo entero año tras año. La “prodigiosa década de los 60”, constituye una etiqueta cada vez más anclada en los resortes del mercado de la música, pero es incuestionable en ella el fenómeno de la nostalgia, que previsiblemente se acrecienta a medida que quienes vivieron aquellas experiencias van envejeciendo. Si antes de desaparecer esa generación ha logrado consolidar con suficiente firmeza la atracción y hegemonía de sus moldes culturales, el paradigma permanecerá, incluso acrecentado; en caso contrario deberá aguardar a un giro en las modas y preferencias de la población futura que lo rescate del olvido. Sin embargo, hoy por hoy, los años 60 constituyen un motivo de constantes *revival*. También son una “expression of English national pride

¹³⁴¹ FIC, p. 208-209. Como señala el profesor Miguélez: «Coa cegada da transición (...) chegan tamén as primeiras escolas que imparten ensinanzas relacionadas co folclore galego. Foi, paradóxicamente, nas grandes cidades onde se desenvolven as escolas máis importantes (...)» (MIGUÉLEZ, Xosé Lois: “A organización sistemática do ensino da gaita galega (I)”. En: *Etno-Folk. Revista de Etnomusicoloxía*, n. 1. Vigo, febrero de 2005, p. 67).

¹³⁴² Por ejemplo, el festival Woodstock fue reeditado en el año 2006, y el lugar hace tiempo que se convirtió en un objeto de peregrinación y culto.

¹³⁴³ Como en *Peter Green's Fleetwood Mac* (1968) o en *English Rose* (1969).

through pop music”¹³⁴⁴, y una puerta abierta a la empatía con la izquierda y la contracultura, territorios instalados en nuestro tiempo como sinónimos de vanguardia y progreso. Todo esto no evidencia sino el principio universal para las civilizaciones secularizadas de la necesidad de trascender la categoría de lo inmediato y penetrar en un estadio metafísico de valores alterados y simbólicamente sobredimensionados en donde el *revival* se produce de forma casi automática.

La conexión con el nacionalismo

Una de las circunstancias más llamativas de los estudios científicos sobre la problemática que representan los *revival* es la contigüidad semántica de muchas de las variables explicativas que manejan respecto de otro notable fenómeno de ámbito colectivo como es el del nacionalismo; en concreto sustantivos, adjetivos y locuciones tales como *tradición, pasado, identidad, etnicidad, percepción social, acción social, constructos, invenciones o popular* comparten un escenario teórico prácticamente ambivalente. Cada uno de ellos constituye un complejo conglomerado de atribuciones definitorias que pueden ser divergentes de uno a otro autor pero fundamentalmente asimilables dentro de un único marco analítico. De hecho resulta hasta sorprendente la cerrada similitud que existe entre ambos movimientos, más allá de la coincidencia en el argumento historicista y algunas otras analogías formularias. En efecto, tanto los resortes causales como el ritmo catéctico de desarrollo e impulso que poseen en calidad de constructos orientados hacia el presente y el futuro –lo que comporta un propósito de cambio social cualitativo– son prácticamente idénticos en ambos. En consecuencia el *revival* puede ser quizá mejor comprendido como una forma de “nacionalismo” que sustituye el objetivo de la consecución de un Estado independiente por el de entronizar la tradición, mientras que el nacionalismo admite ser contemplado como esfuerzo de recuperación del saber popular con miras a legitimar una opción soberanista. Por lo demás, ambos son esencialmente fenómenos de afirmación identitaria individual canalizada colectivamente, proclamaciones públicas de una alteridad diferencial que

¹³⁴⁴ MITCHELL, Tony: *Popular music and local identity. Rock, pop, and rap in Europe and Oceania*. Londres y Nueva York, Leicester University Press, 1996, p. 19.

aspira compulsivamente a ser reconocida, y se proponen instaurar un nuevo orden social (más external en el nacionalismo, pero más profundo y duradero en el *revival*)¹³⁴⁵.

Abundando en lo anterior cabe señalar que en la vinculación entre nacionalismo y *revival* las coincidencias no se limitan a un plano de abstracción estructural -donde sin embargo la convergencia de la mayor parte de sus parámetros es incuestionable-, sino que con regularidad sus acciones se funden en muchas sociedades modernas, sirviéndose de mutuo apoyo en un proyecto común de construcción teórica destinado a plasmar y defender la alteridad del grupo. Es evidente que la mayor parte de los nacionalismos modernos destinan buena parte de sus energías y aparato propagandístico a subrayar las diferencias que proceden de la historia, el idioma, las costumbres y las prácticas populares, lo que conduce en el acto a una forma de recuperación de las tradiciones, pero del mismo modo los movimientos de raíces, en general y con cierta frecuencia, se insertan en el marco de unas aspiraciones políticas a las que se supeditan. En efecto, el nacionalismo siempre está cerca de los *revival*, por la perentoria necesidad que padece de reforzar su entramado ideológico y aspiraciones políticas con el acopio de todo tipo de argumentaciones históricas y culturales que hagan más convincente su discurso. El nacionalismo se apoya de este modo y con persistencia en hechos, costumbres y creencias tomados del folklore y el pasado de su país, ya fueran reales o imaginarios, y en ambos casos reconvirtiendo la (posible) factualidad objetiva en una narración siempre favorable a sus intereses, proceso en el cual el grado de deformación ideacional fácilmente alcanza cotas elevadas.

En algunos rasgos concretos compartidos por nacionalismo y renacimiento se pone en evidencia el estrecho nexo que los une. Así sucede con el fenómeno de la *homologación*, por el cual se estandarizan los repertorios y estilos interpretativos de una tradición determinada. En el caso del *igualitarismo* nacionalista sucede algo similar pero en el seno de una pugna política: los “yo” se igualan entre sí (todos los miembros de la comunidad deben compartir una raíz, etnia y proyección futura comunes), y además se *igualan* necesariamente al “otro”, bien como el invasor -el opuesto, el

¹³⁴⁵ Indudablemente existen excepciones, como sucede con los renacimientos que carecen de una adscripción identitaria espacial acusada, pero son minoría en el occidente contemporáneo. También es cierto que el nacionalismo irrumpe directamente en el terreno de la lucha por el poder -de ahí que desemboque regularmente en el derramamiento de sangre- lo que es completamente anómalo en un movimiento de raíces más común.

contraste, el que hace que *yo sea yo* porque *hay alguien distinto* (Madrid para Galicia, por ejemplo)-, bien como un agente externo protector y fraternal –casi siempre una comunidad en situación similar a la gallega-¹³⁴⁶. Para Ronström la vitalidad del movimiento de raíces de los años 60 y 70 concierne a más factores que los generalmente declarados, destacando en su seno las tensiones locales:

«The interest in folk traditions that unfolded during the 1960s and 1970s evolved among other kinds of people and was induced by other ideas. What Niall Mackinnon calls the “Save the Singing” movement was much more of a fight for local values, “roots”, smaller forms and for self-control in a world perceived as too nationalistic, internationalistic or imperialistic. The aim was revival, the focus was upon the events and the processes within those events»¹³⁴⁷.

Para completar esta breve aproximación a la perspectiva planteada, añadimos una de las voces más reconocidas a la hora de hablar de la tradición como soporte de un ideario naturaleza nacionalista, la del historiador británico Eric Hobsbawm. Sus puntos de vista realzan sistemáticamente la endeblez y fundamental carácter de artificio del constructo, lo que no interfiere en la paridad ontológica descrita:

«Todas las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo. (...).

El elemento de la invención es particularmente claro (...), desde el momento en que la historia que se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y la ideología de una nación, estado o movimiento no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto. (...). En este sentido, hay que destacar que las “tradiciones inventadas” tienen un interés específico para los historiadores modernos y contemporáneos. Son muy importantes para la innovación histórica relativamente reciente que supone la “nación” y

¹³⁴⁶ La cuestión del igualitarismo nacionalista está tratada con cierta amplitud en GELLNER, Ernest: *Encuentros con el nacionalismo ...* (especialmente p. 60 y siguientes).

¹³⁴⁷ RONSTRÖM, Owe: “Revival reconsidered” ..., p. 7-8. Es decir, el resurgir de los 60 y 70 como reacción contestataria, la música jugó un papel decisivo en esta suerte de confrontación social. En el Apéndice al capítulo III de esta tesis se añaden algunos textos y análisis complementarios, como el estudio del factor identitario en el resurgir del interés por la gaita en Suecia durante los años 70.

sus fenómenos asociados: el nacionalismo, la nación-estado, los símbolos nacionales, las historias y demás»¹³⁴⁸.

Nacionalismo y *revival* en Galicia

En la Galicia reinventada por el celtismo la galleguidad basal se iba a nutrir tanto del soporte directo de la alteridad como –por oposición– de un cerrado anti-hispanismo que permanecería manifiestamente visible en varios grupos musicales del momento. El rechazo de lo hispano podía localizarse en estado bien latente bien explícito. Del primer caso –generalmente reificado en una virtual ley del hielo– hay testimonios muy claros, como éste del conocido músico gallego Bieito Romero en *Batonga!*¹³⁴⁹:

«Nosotros tenemos tres puntos de referencia importantes a nivel geográfico: el norte, con los países celtas afines a nuestra música; el sur que es Portugal, con raíces culturales comunes con Galicia; y América Latina, lugar al que tuvieron que marchar muchos gallegos, con la que hay un movimiento de gente constante y, por lo tanto, también de intercambio cultural»¹³⁵⁰.

Aunque Costa se refiere a las etapas del galleguismo anteriores a la guerra civil, el procedimiento de fusión (colaboración) entre nacionalismo y *revival* que describe es similar al que se observa un siglo después, durante la transición:

«... el discurso etnicitario del galleguismo encuentra en las formas de la música tradicional del país un elemento objetivo de diferencialidad sobre el que construir su discurso, la esencia definidora de una música genuinamente nacional, y un punto de partida para la construcción de un arte musical que realice a este nivel las exigencias de una cultura nacional plenamente

¹³⁴⁸ HOBSBAWM, Eric: “Introducción: la invención de la tradición”. En: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.): *La invención de la tradición* ..., p. 20.

¹³⁴⁹ En el número del 30 de junio de 2002.

¹³⁵⁰ Véase, la omisión tajante de cualquier alusión a España. Citado en “Antología de entrevistas realizadas pola revista Batonga!”. En: *Etno-Folk. Revista de Etnomusicología*, n. 7. Vigo, Dos Acordes, febrero de 2007, p. 24. Este músico gallego, líder de Luar na Lubre, obtuvo una especial consagración por sus colaboraciones con Mike Oldfield (en *Voyager*, 1984; hay una reedición de 1996).

normalizada; la música pasa a ocupar, pues, desde un primer momento, un lugar destacado dentro de las estrategias de construcción identitaria»¹³⁵¹.

El deseo de revivir el pasado tampoco se limitaba en los años del paso a la democracia a la esfera del folklore: un ejemplo claro del “resurgir culto” –proceso que también sucede periódicamente en la historia de la música occidental- fue en Galicia el del especial interés que suscitaron en un momento determinado los instrumentos musicales del relieve superior del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, interés que fructificó en los años 80 y 90 en importantes trabajos de investigación y reconstrucción de las piezas allí representadas¹³⁵². No obstante Cristina Bordas alegaba que:

«... el afán por demostrar el hecho diferencial gallego, como base cultural del estado autonómico y su moderado nacionalismo, ha relegado sin embargo el estudio de las tradiciones locales y su relación con los programas escultóricos para subrayar la importancia del Pórtico de la Gloria como obra maestra gallega»¹³⁵³.

El metamensaje nacionalista contenido en los diversos géneros de la música gallega que se apoyaron en algún grado en el patrimonio de la tradición responde, en la mayor parte de los casos, a una concepción tradicionalista del *ethos* gallego. Heredera indirecta del nacionalismo de Alfredo Brañas, esta corriente, muy extendida en la recuperación contemporánea del folklore, se fundamenta en un socialcatolicismo:

«Sin embargo, mantiene (...) la concepción católica del mundo como núcleo central de su pensamiento por entender que constituye el único fundamento legítimo “del ser íntimo y tradicional de nuestra tierra”. Esto implica nostalgia de los siglos idos, y en particular de la pasada hegemonía de la

¹³⁵¹ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista ...*, vol. I, p. 454.

¹³⁵² Por ejemplo, *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, o *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2002, 2 v. [primera edición en 1993].

¹³⁵³ BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “Una presentación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria”. En: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinares ...*, vol. II, p. 1241-1242.

hidalguía en la sociedad gallega, y hostilidad a la civilización contemporánea. De ahí su oposición a las actividades económicas, los sectores sociales, las ideologías y los sistemas políticos propios de esa civilización eminentemente urbana y *antinatural*: al comercio y la industria moderna; a burgueses y proletarios; al liberalismo, el marxismo y el anarquismo; a la democracia *inorgánica*»¹³⁵⁴.

El particular sector intelectual descrito por Beramendi –instalado en el perpetuismo de *lo gallego*- pudo tener un enorme peso también en las formas moderadas y con apego a la tradición del nacionalismo reciente; en los años de la transición habría influido decisivamente en quienes no terminaron de aceptar -ni mucho menos apoyar- la proclividad al extremismo de los partidos abiertamente galleguistas. De este modo la alternativa “tradicionalista” abría una vía de escape menos comprometida en principio con acciones inmediatas destinadas a subvertir el orden establecido, optando por un *enxebri* escasamente conflictivo pero humana y estéticamente acaso más prometedor. Así sucedió en Galicia una vez superado el trauma antitradicionalista que constituyó una de las secuelas más apreciables del franquismo. La asunción del folklore nativo como un legado fascista hizo de Galicia un país diferente de otras regiones de Europa que no se vieron implicadas en un problema identitario de este signo. De hecho en varias regiones/autonomías españolas la animadversión hacia el folklore desde la intelectualidad no resultó tan acusada a la muerte de Franco:

«Otra constante de la casi totalidad de los cantantes es el peso de las músicas autóctonas sobre su trabajo aunque con mayor intensidad en regiones culturales como la vasca, la balear, la valenciana, la canaria y, fundamentalmente, la andaluza, que son modulaciones a partir de sus propias raíces las que siguen transmitiéndose de una manera muy directa»¹³⁵⁵.

¹³⁵⁴ BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: “El galleguismo político (1840-1936)”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia* ..., p. 503.

¹³⁵⁵ CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España* ..., p. 48. En esta parte de su libro Claudín no cita siquiera a los gallegos, que, como se ha señalado, vivían en esos años deliberadamente de espaldas a sus raíces.

3.1.4 El resurgir folk en Galicia. Perfiles arquetípicos

Este es uno de los bloques temáticos más importantes de la presente tesis. En él se aborda el estudio de un variado conjunto de estilos entreverados que parten a priori de la música más reconocida como *auténtica* representante del pueblo gallego, lo que conduce en el acto al importante problema de establecer si se puede o no hablar de una tradición gallega viva y sustantiva –*diferenciada*– al inicio de la transición política. Estamos ante un denso y desigual ismo en estrecha relación con la oleada *revival* que recorre occidente en la década de 1970 y que estalla con ímpetu en Galicia a partir de 1975 ¹³⁵⁶. Para el desarrollo de esta materia proponemos una subdivisión integrada por tres corrientes principales: en primer lugar la integrada por quienes sostuvieron y prolongaron directamente esa *tradición*, evitando deliberadamente cualquier cambio significativo y subrayando los rasgos más sobresalientes de la misma ¹³⁵⁷; en segundo lugar, aquella que actuó habitualmente adoptando melodías y giros populares para elaborar una *canción gallega* cuyo margen de fidelidad al *original* e incorporación de connotaciones simbólicas es variable, pero en la que prevalece el sesgo lúdico y comercial; y por último, la de la (mal) llamada *música celta*, que lleva a cabo una completa redefinición del molde *original* para desembocar en un estilo enteramente nuevo en el que se vislumbran como telón de fondo tensiones tanto político-empresariales como estéticas. En los tres casos emerge en calidad de hilo conductor el redescubrimiento de la tradición gallega en un giro introspectivo que mira al interior del alma popular: una Galicia que se busca y encuentra a sí misma. Este proceso devino la elaboración de una densa estructura de elementos semióticos interrelacionados donde la música, al igual que la danza y otras prácticas derivadas del folklore y la tradición – ambos términos en sentido genérico– iba a jugar un papel fundamental. Uno de los logros más destacables del movimiento sería el énfasis depositado en la exploración de las cualidades sensoriales del sonido –especialmente en el plano tímbrico–, lo que constituyó una reacción natural tras la precedente década de predominio de la canción protesta y su desnudo mensaje doctrinal.

¹³⁵⁶ La trayectoria cronológica del *revival* musical gallego en estos años se puede seguir con una gran precisión.

¹³⁵⁷ Un brazo estimable de este grupo lo forman sin embargo personas y sectores sociales que no llegan a tales planteamientos de “respeto” a la tradición, sino que se limitan a ejecutar un repertorio y ritualidad emparejada que conocen de primera mano y de los que disfrutaban ocasionalmente.

Es necesario señalar que no faltaron diversos puntos de encuentro en esta triple vertebración; de hecho se aprecian múltiples intersecciones y cruces tanto entre las ramas principales citadas como en relación a los otros dos grandes bloques de la música popular gallega (la canción nacionalista y el rock). Por ejemplo, entre la *música celta* y el rock se sitúa el *folk rock* o *celtic rock* (encarnado inicialmente en Galicia por el grupo Brath). A la canción protesta la música tradicional está estrechamente unida cuando la segunda recoge de la primera el testigo étnico gallego, confirmando de este modo el sutil pero cerrado parentesco entre *revival* y nacionalismo. Entre la *canción gallega* y la *música tradicional* la barrera es muy variable, pudiendo llegar a difuminarse por completo; la orientación estilística de la primera abarca un espectro muy amplio, desde una charanga de baile hasta estilos más “tradicionales” y elaborados, cuando los instrumentos empleados a veces proporcionan la pauta (conceptual) distintiva. Por ende, la *música celta* se declara fiel deudora de la *tradicional*, a la que ensalza y rinde un constante y enfervorizado homenaje pero alterando por completo sus fundamentos y contenidos expresivos en la elaboración; en cambio la segunda puede llegar en ciertas élites a semidespreciar a la *celta* por considerarla una degradación mercantil, aunque también hubo muchos gallegos, copartícipes en alguna medida de la pervivencia del legado tradicional en aquellos años, que simplemente gustaban de la música del grupo de moda sin mirar con lupa el abolengo ni la coherencia ideológica.

Prosiguiendo con el balance y dentro del territorio derivado de la música *tradicional*, hay dos corrientes que demandan una comparación individualizada. De la *canción gallega* de connotaciones nacionalistas a la *música celta* a veces sólo media un paso, aunque son estilos bastante diferenciados en principio; la separación más importante pertenecería al ámbito de ejecución ¹³⁵⁸, además de que la *música celta* responde a una elaboración altamente refinada, se adhiere a la teoría del atlantismo y, aunque con sutileza, es más radicalmente nacionalista. Por otra parte la *música celta* dispone de una audiencia más amplia, es un género “de masas”, una reificación externalista de la galleguidad, mientras que la *canción gallega* difícilmente rompe la barrera de la endogamia cultural. En este sentido la *música celta* se diferencia de su homóloga vocal por asumir una mayor conciencia historicista y alcanzar un nivel asimismo superior de emancipación cultural, que es probablemente y junto con la excentricidad atlantista su

¹³⁵⁸ Destacando la primera en el ámbito vocal y la segunda en el instrumental.

rasgo definitorio más relevante; en cambio en grupos como A Roda y similares el fenómeno del *revival* sucede de un modo más inmediato y menos comprometido o ambicioso. Por último, ambas tendencias se hallan unidas por la sensorialidad y por las raíces *gallegas* recobradas o imaginadas, pero mientras que la canción estaría más orientada hacia el baile, la *música celta* instituye en la audiencia una escucha pasiva que responda al fervor ritual desplegado en ocasiones por este espacio estilístico, rasgo que lo acerca notablemente al entorno semisacro de la música culta.

La Tabla III-9 es un intento por sintetizar el conglomerado de mutaciones que definen el tránsito de la cultura *tradicional* al nuevo rol social del folklore como soporte étnico y estético de correlativos universos semiológicos. En *Fiesta, identidad y contracultura* planteábamos el nuevo *rexurdimento* gallego resumiendo el tránsito a la democracia en Galicia bajo este prisma:

«En Galicia, como en el resto de España, se pasó en muy poco tiempo de la canción protesta y la clandestinidad –forzadas en gran parte por la represión y la censura- a un régimen democrático y a los estatutos de autonomía. En el nuevo marco legal, las aspiraciones etnicitarias iban a encauzarse, amén de otras vías, a través de un redescubrimiento (enésimo) del folklore “nacional” de cada Comunidad. De ahí que la gaita recobrará, casi de golpe, la popularidad que gota a gota se había esfumado a lo largo del siglo XX. Esta revitalización coincide con el amplio ismo de vuelta a los valores tradicionales tan extendido en Occidente desde los mismos años, coincidiendo con la generación de los “hijos” de la segunda guerra mundial y con el pesimismo y rechazo que ésta despertó en amplios sectores de la población de todo el mundo, sentimientos críticos que iban a desembocar en una cultura de marcado carácter contestatario encabezada por la juventud. (...). De ahí también la conexión fácil e inmediata con la nueva canción folk de otros países europeos, y el éxito espectacular de la incorrectamente denominada *música celta*, pese a que aquéllos no salían de una dictadura ni, en consecuencia, tenían que digerir un importante proceso de transición a la democracia»¹³⁵⁹.

¹³⁵⁹ FIC, p. 200-201.

TABLA III-9. PERFILES ARQUETÍPICOS POR CONTRARIOS DEL CONTEXTO TRADICIONAL Y DE SU REDEFINICIÓN ÉTNICO-ESTÉTICA EN EL ESPACIO DE LA MÚSICA POPULAR GALLEGA DE LOS AÑOS DE LA TRANSICIÓN ¹³⁶⁰

	Contexto tradicional	Contexto redefinido
Rasgos genéricos	<p>Entorno mayoritariamente rural</p> <p>Población actualmente envejecida; tendencia creciente al desarraigo y la extinción</p> <p>Rol funcional, oficio ocasional</p> <p>Dimensión autárquica, economía de autosubsistencia</p>	<p>Entorno mayoritariamente urbano</p> <p>Mayoría de jóvenes; estilo en boga</p> <p>Rol <i>artístico</i>, dedicación profesional</p> <p>Dimensión cosmopolita, posible respaldo institucional</p>
Rasgos etnológicos	<p><i>El músico</i> como personaje individual</p> <p>Origen y destino en los ciclos de la vida y el año</p> <p>Ausencia de barrera entre músicos y público</p> <p>Vinculación directa a la danza: música <i>para bailar</i></p> <p>Espontaneidad, inmediatez, la tradición como herencia natural</p> <p>Simbiosis entre lo sagrado y lo popular (la romería)</p> <p><i>Carpe diem</i>. El campesino “soporta la tradición”</p>	<p><i>El grupo musical</i> como arquetipo paradigmático</p> <p>Origen y destino en conciertos, certámenes y mercado del disco</p> <p>Menor participación del público</p> <p>Danza ocasional: música <i>para escuchar</i></p> <p>Conciencia folklorística, música identitaria</p> <p>Desacralización de la fiesta, conversión en producto turístico (el año <i>xacobeo</i>)</p> <p>Memoria histórica. Búsqueda de las raíces</p>
Rasgos musicales	<p>Ejecución en la fiesta o labor</p> <p>Uso del enser doméstico o apero como instrumento musical. Fabricación casera</p> <p>Polivalencia melódica e instrumental</p> <p>Afinación no temperada</p> <p>Aprendizaje directo, técnica autodidacta</p>	<p>Ejecución en <i>el festival</i> y la grabación</p> <p>Artesanía especializada. Instrumental poliétnico. Ingeniería del sonido</p> <p>Especificidad del instrumento y del hecho musical</p> <p>Afinación temperada</p> <p>Estudios reglamentados ¹³⁶¹, técnica depurada</p>
Difusión	<p>Música “en el aire”, sin forma ni soporte definitivos</p> <p>Limitado beneficio económico</p> <p>Discurso endógeno: vinculado a las tareas, usos y fiestas de esa colectividad</p>	<p>Formato fijo: el sonido grabado</p> <p>Posibles ventas a gran escala</p> <p>Discurso exógeno: cultura de masas</p>

¹³⁶⁰ Para la elaboración de esta tabla partimos en buena medida de la presentada en FIC, p. 230-231 (“Tabla comparativa de los perfiles arquetípicos del músico tradicional y del músico o grupo folk actual”). No es necesario aclarar que estas formulaciones reducen a arquetipos una casuística de inmensa variedad, pero por idéntica razón resultan útiles para una comprensión holística del proceso estudiado.

¹³⁶¹ En realidad no siempre, pero en estos años arranca una tendencia creciente a la normativización del legado tradicional.

Efectivamente, tal y como hicieron un siglo antes sus abuelos del *rexurdimento* decimonónico, los gallegos de finales del siglo XX volvieron la mirada hacia las raíces tradicionales de su música, redescubrieron –una vez más– el folklore como entidad sustantiva y guía étnica rectora y, consecuentemente, abogaron por su pervivencia y reimplantación social. Es demostrativo de esta mentalidad el siguiente pasaje del compositor y arpista gallego Emilio Cao, en una entrevista publicada por *Teima*:

«O importante non é que haxa un gaitero moi bon, que grabe moitos discos, senón que en tal pobo, o señor Ramón toque a zanfona e, en tal outro, o señor Xosé toque a gaita. A conquista máis importante que é feito cotidiano»¹³⁶².

El empuje de la modernidad conllevó en Galicia el ineludible ocaso del saber y las costumbres tradicionales, el mismo que en muchas otras regiones de Europa había sucedido en los dos últimos siglos o estaba aconteciendo coetáneamente. En este rápido tránsito de una cultura que se extinguía de forma natural a otra destinada a relevarla como acto concienciado de salvación, se superpondrían con regularidad ambos ciclos confirmando la tesis de que la pérdida de los usos tradicionales lleva en sí el germen de su resurrección. En este sentido es curiosa la encrucijada entre el debilitamiento de caracteres étnicos y la casi automática forja en la comunidad afectada de una convicción identitaria muy preocupada por recuperar y fijar sólidamente la memoria de aquello que falta. Como señala Martí:

«Contenidos étnicos e identidad étnica son dos magnitudes que no forzosamente tienen que ser proporcionales: el hecho de que un grupo étnico vaya perdiendo a través del tiempo elementos culturales diferenciadores en relación a los grupos que le rodean no presupone automáticamente que tenga que debilitarse su consciencia etnicitaria»¹³⁶³.

¹³⁶² Citado por PEREIRO, Xosé Manuel: “Dos incertos camiños e porvires da música galega”. En: *Historia e futuro da música e a canción galegas ...*, p. 125.

¹³⁶³ MARTÍ i PÉREZ, Josep: “Etnicidad y nacionalismo en el siglo XXI”. En: GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (coord.): *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía* (Santiago de Compostela, 17-19 de abril de 2000). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, p. 161.

Costa Vázquez localiza en Manuel Murguía al forjador de los principios básicos del discurso galleguista de raíces, identificando los resortes de atracción sociológica que el movimiento ofreció en su argumentación etnocéntrica:

«... o discurso musicográfico artículase, como sucede con tódalas manifestacións culturais de Galicia susceptibles de seren integradas no relato xeral do galeguismo, ó redor da historia como *locus* onde se realiza a esencia do *ser* galego. A valoración das manifestacións da música de tradición oral - o folclore-, como parte desa masa documental da historia, parte dunha concepción evolucionista respecto das formas culturais, propia dos paradigmas en vigor naquel momento, e implica amais unha valoración en clave estática destas manifestacións. Como cultura marxina polo longo proceso de colonización cultural á que o proxecto estatal español a somete, no caso da cultura galega o mito do *Volksgeist* adquire unha forza moito máis sólida: é nas clases campesiñas, naquelas que se mantiveron á marxe da cultura de elite, onde a galegitude se mantivo, é nelas, a través da lingua principalmente, pero tamén doutras manifestacións da cultura de tradición oral, como os costumes, ou, sinaladamente, a música, onde esta galegitude se expresa dun xeito máis xenuíno»¹³⁶⁴.

Una de las iniciativas oficiales más importante de cara a consolidar en un muestrario estable los símbolos semióticos de la tradición recobrada fue la fundación en Santiago de Compostela del Museo do Pobo Galego. En julio de 1976 se aprobaron los estatutos de la entidad, creada:

«...para recoger todos los elementos de la cultura material y espiritual en trance de desaparición, para conservarlos y conocerlos, para explicar mejor la realidad presente y prestar ayuda al planteamiento del futuro del pueblo gallego»¹³⁶⁵.

El anagrama del Museo fue diseñado por X. M. G. Vilasó; en él figuran una rueda de carro y una dorna, representando la tierra y el mar de Galicia. El presidente honorario fue el entonces patriarca de las letras gallegas y máximo representante vivo de la

¹³⁶⁴ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “Música e galeguismo...”, p. 268.

¹³⁶⁵ *Etnografía espiritual I*. Santiago de Compostela [?], Xunta de Galicia, 1990, p. 119.

xeración nós, Ramón Otero Pedrayo ¹³⁶⁶. Con la creación del Museo do Pobo Galego (“del pueblo gallego”) se abría una nueva página de la industria museística gallega - hasta la fecha enclaustrada en galerías de intencionalidad escasamente identitaria- en dirección a una revalorización de la cultura popular en todos los órdenes. El paralelismo y sincronía con el despegue de la música de raíces es absoluto.

Hubo muchas otras iniciativas equiparables a la fundación de esta entidad. Fruto del aperturismo y de la secularización de la sociedad también se revitalizó sobremanera el *entroido* (antroido, carnaval), una antigua celebración llena de reminiscencias paganas que había sido prohibida por el régimen anterior debido a su talante lúdico e irreverente. En consecuencia los carnavales de Laza (Orense) o los del Ulla (A Estrada, Pontevedra) conocieron un impulso inusitado en poco tiempo ¹³⁶⁷. Paralelamente se dignificó el recuerdo o existencia de personalidades individuales que se habían significado como precursores en la defensa del resurgir del folklore en Galicia en la segunda mitad del siglo XX, caso de investigadores, intérpretes y artesanos como Faustino Santalices ¹³⁶⁸, José Filgueira Valverde ¹³⁶⁹, Paulino Pérez ¹³⁷⁰, Basilio Carril ¹³⁷¹, Ricardo Portela y Nazario Gonzalez ¹³⁷², además de otros hoy en día activos como Antón Corral ¹³⁷³ y José Seivane ¹³⁷⁴. Por lo demás durante estos años la creciente heterogeneidad del

¹³⁶⁶ Datos de LVG, 25 de abril de 1976, p. 10.

¹³⁶⁷ En ambos casos la celebración del *entroido* se extiende a varias localidades próximas a la principal. Por lo demás la inmensa mayoría de los pueblos de Galicia de un mínimo tamaño (re)incorporaría decididamente el carnaval a su calendario festivo en esta época.

¹³⁶⁸ Conocido abogado orensano (1877-1960) que consagró una importante parte de su vida a la rehabilitación de la zanfona para Galicia.

¹³⁶⁹ Coautor del célebre *Cancionero de Galicia* (SAMPEDRO y FOLGAR, Casto; Introducción, Notas y Bibliografía de FILGUEIRA VALVERDE, José: *Cancionero de Galicia*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982 [facsimil de la edición original de 1942 del Museo de Pontevedra]), además de un investigador notable en diversas áreas de la arqueología, arte y antropología de Galicia. Murió en 1996.

¹³⁷⁰ Importante artesano lucense, fallecido en 1975.

¹³⁷¹ (1914-1974). Junto con Pérez y Seivane, uno de los más reconocidos fabricantes de gaita de Galicia en su tiempo.

¹³⁷² Los dos últimos han sido quizá los gaiteros más célebres de Galicia en la segunda mitad del siglo XX, si exceptuamos la figura predecesora de Avelino Cachafeiro y la actualidad de Carlos Núñez. Portela murió en 1992 y Nazario Gonzalez en 1995. Acerca de la vida y opiniones sobre la gaita de Portela existe el libro de CALLE GARCÍA, José Luis: *Ricardo Portela. Dúas palabras verbo da gaita galega* (Pontevedra, Diputación provincial de Pontevedra, 1988). Para todo lo relativo a la figura de Moxenas es de obligada consulta el amplio volumen de PÉREZ LORENZO, Miguel: *Moxenas ...*, *op. cit.*

¹³⁷³ Fabricante de instrumentos coruñés (1936), una institución para la artesanía popular gallega.

¹³⁷⁴ El patriarca de la saga de los Seivane. Su *obradoiro* está actualmente en Cambre (Coruña), y es uno de los más antiguos de Galicia.

espectro musical determinó una variedad en la oferta impensable en el pasado, ocupando el espacio estilístico derivado del *revival* un lugar cada vez más privilegiado.

Si en este punto retomamos el hilo narrativo del anterior capítulo, veremos que coincidiendo aproximadamente con el ocaso de la generación de Voces Ceibes, Fuxanos Ventos y otros grupos caracterizados por el compromiso y el mensaje de rebelión, a la *era de la canción protesta* sucede en Galicia la *era de la búsqueda de las raíces*. Hay que comprender que la lucha identitaria no iba a desaparecer de pronto y en vida de Franco, puesto que sus aspiraciones de ningún modo se habían visto colmadas, sino que el espacio de la música gallega iba a encaminarse en otra dirección, prevaleciendo, para empezar, los géneros instrumentales, pues la palabra comenzó a no ser un vehículo indispensable y quizá resultaba en aquellos momentos hasta un molde agotado por los cantautores:

«Language, whether in song or analysis, is never a neutral medium; vocabulary and syntax, sounds and structures, idioms and intonations, all carry cultural and ideological connotations with them»¹³⁷⁵.

Había en aquella encrucijada histórica una demanda palpable de otros valores musicales, dado que la canción protesta cargaba demasiado las tintas en la textualidad monocorde dirigida a una militancia política de excesiva seriedad, lo que restringía la obra al contenido lineal más que a estimular el placer y la sensualidad. Tal vez por ello, en una España donde la prodigalidad y redundancia de algunos discursos políticos empezaba a ser notoria, el atractivo de una música instrumental y de clara vocación sensorial resultó convincente. Esta es la etapa que lidera en muchos aspectos el grupo Milladoiro, integrada por una larga y fructífera generación de creaciones presididas por la metamorfosis de la tradición en nuevas fórmulas expresivas. Su estudio nos acerca de lleno a los conceptos del resurgir folk y del folklorismo, dado que la producción alcanza una inmensa popularidad mediática a través de la etiqueta de la música celta. El apogeo del nuevo estilo se inicia en la segunda mitad de los años 70, coincidiendo -no por casualidad- con la muerte de Franco y el proceso definitivo de transición a la

¹³⁷⁵ LLEWELLYN, Meic: “Beyond The Transatlantic Model ...”, *op. cit.*

democracia ¹³⁷⁶. Obtuvo un impacto mucho más duradero que el logrado por la canción política, pese a que al renacer de una música tenida por propia de Galicia se sumaron innumerables adopciones de muy variada procedencia, dando como resultado la gestación de un renovado universo estético que resultaría determinante de cara a la conformación del nuevo modelo cultural gallego.

Es indudable que en estos momentos está teniendo lugar un giro crucial en la evolución de la música gallega respecto de sus raíces. Se produce dentro de un lapso temporal muy breve, alrededor de 1975-77, cuando las revisiones críticas del sentido y musicalidad de la canción protesta por parte de miembros del MPCG comenzaron a marcar un nuevo camino a seguir. En la misma dirección cabe señalar el álbum de Luis Emilio Batallán *Ahí ven o maio* (Movieplay, 1975) –que invirtió por primera vez el significado del uso de la gaita a través de una sonoridad muy alejada de los precedentes discográficos entonces habituales, el vuelco estilístico de Amancio Prada en *Caravel de Caraveles* (Gong, 1976), el primer disco de Emilio Cao (*Fonte do Araño*, 1977) y las primeras grabaciones de quienes iban a constituir en breve el grupo Milladoiro. Es exactamente entonces cuando se cuestiona toda la carga política antitradicional de Voces Ceibes y narradores afines, abriendo la puerta a un ismo renacentista cuya plasmación en la España/Galicia de estos años había sido demorada por un tiempo debido a la particular coyuntura histórica. El desplazamiento ideológico renovador mantuvo un pulso con las posturas más reaccionarias provenientes de grupos especialmente anclados en un marxismo rígido y sin fisuras que seguía manifestando una fuerte aversión hacia los valores de la tradición. Poco a poco se impondría la revalorización del folklore, provocando en consecuencia una metamorfosis sociocultural perfectamente visible, entre otras fuentes, en las programaciones de actividades y publicaciones de las asociaciones culturales gallegas ¹³⁷⁷. La repercusión de algunas

¹³⁷⁶ Que la fase consagrada a las raíces constituyera en Galicia el relevo inmediato de la de los cantautores resulta en definitiva bastante natural y hasta inevitable: se trata de un giro actitudinal bien descrito en sociedades que viven momentos de intensos cambios e incertidumbre hacia el futuro, lo que automáticamente las empuja a la búsqueda y apropiación de los valores tradicionales como referentes de estabilidad y -a la par- de impulso y proyección hacia el porvenir, como ya hemos señalado.

¹³⁷⁷ Por citar un ejemplo concreto, en 1979 se orienta la programación del Ateneo de Ferrol en una línea netamente folklorizante, mientras que el año anterior la principal actuación había sido la del cantautor Luis Pastor (el 22 de diciembre de 1978); en efecto, la vocalía de música del Ateneo, que detalla en su revista bastantes actividades musicales bajo su patrocinio, especifica para el citado año de 1979 la conferencia del músico gallego Leonardo Bouza dentro del ciclo *Recuperación da nosa historia* (24 de febrero); el 15 de marzo se celebró el concierto del grupo de folk gallego Tangaraño; el 22 de mayo fue la actuación del grupo galés Cromlech; el 21 de octubre hubo un concierto de Saraibas y el 9 de diciembre le

actuaciones musicales confirma este extremo: por ejemplo, en verano de 1975 los cantautores Julia León y Jei Noguerol hicieron una gira por Galicia dando recitales en varias localidades. La falta de respuesta fue tal que ni siquiera cubrieron los gastos, teniendo los cantantes que aportar dinero de sus propios bolsillos ¹³⁷⁸. Sin embargo la misma LVG resalta tan sólo unos meses después del fracaso de Julia León y Noguerol que una gira de Amancio Prada, también en Galicia -en pleno invierno de 1976-, resultó tan exitosa que parte del público hubo de quedarse fuera de los recintos correspondientes por haberse completado el aforo ¹³⁷⁹. Parece claro el vuelco popular que se está sellando en estos momentos hacia el folklore (culto en el último caso), sepultando definitivamente los postreros vestigios de la vencida canción política.

El punto de inflexión de la vanguardia intelectual gallega se veía ampliamente reforzado por una recepción agradecida ante los valores recobrados de la sensorialidad y la inmediata conexión con un lenguaje lleno de acentos conocidos. Alrededor de 1979-1980 la inversión estética favorable a la redención del folklore gallego es prácticamente definitiva e irreversible, como se comprobaría en las siguientes décadas. Aquél fue el momento de la irrupción irresistible de Milladoiro, de la no menos exitosa fundación del emblemático festival de Ortigueira, de la apoteosis de la gaita como canon cultural gallego y -en última instancia- de la consolidación de la búsqueda de los signos identitarios referenciales en el espacio del repertorio popular ¹³⁸⁰. Como decían Casal y Ferreirós, los miembros “tradicionales” de Milladoiro, respecto de la nueva estética que desplegaba el grupo:

«O cambio fixose dun modo natural. Cando comezamos hai moitos anos a nosa idea era seguir a tradición, o que facían os nosos maiores que foron o exemplo máis claro. Comezamos nun grupo de música tradicional e estivemos nel bastantes anos facendo o que daquela facían os gaiteiros:

tocó el turno a Gwendal (*Ateneo Ferrolán*, n. 0. Ferrol, Ateneo Ferrolán, mayo de 1980 [s.p.]. El lema de esta publicación, visible en el centro de sus contraportadas junto al anagrama, era el siguiente: “Polo rexurdimento da cultura popular”).

¹³⁷⁸ Datos de LVG, 18 de agosto de 1975, p. 56.

¹³⁷⁹ Datos de LVG, 22 de febrero de 1976, p. 56.

¹³⁸⁰ En el capítulo anterior se mencionó la reconversión estilística y consiguiente ultravida en los medios que experimentaron algunos cantautores; por ejemplo, el disco del ex-Voz Ceibe Suso Vaamonde, *Limiar*, de 1979 está lleno de música “muy, muy gallega” [CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 129].

festas, romarias ... pero sempre nos preocupou a difusión da música tradicional e comezamos a facer cousas que non eran habituáis nos cuartetos tradicionais. Crimos necesario naquel momento, desde a perspectiva de xente nova que estaba preocupada polo tema da música popular e da identificación de Galiza como país, dar a coñecer a música de gaita con seriedade e compromiso. Naquela altura a maioría dos galegos crian que a gaita sonaba a un grileo nas carballeiras, sen entrar en cuestións máis fondas e nós pensamos por iso que era necesario facer un traballo divulgativo do que era a música de gaita, do que representaba como instrumento nacional dun país, do que significaba e significou como símbolo do Rexurdimento e que aunou a escritores para reivindicar unhas posicións culturais determinadas, desde Xoán Manuel Pintos, coa obra que se chama *Agaitagalega*, até poemas que lle dedicaron Rosalía, Ventosela ... Toda esa xente serviu de abandeirada e símbolo que ia máis ala da música, entón a nos tamén nos pareceu importante dar a coñecer a música propia do noso país, non como algo alleo ou externo que só nos sona os días de romaria senón como algo máis»¹³⁸¹.

En síntesis el viejo modelo cultural entregaba el testigo de la galleguidad a una música mayoritariamente “muda” –dominada por los instrumentos- pero en la cual las connotaciones identitarias estaban tan o más presentes que en la anterior a través de la inducción en el imaginario colectivo del icono de una Galicia fantástica y ontológicamente diferenciada, si bien con menos riesgo o compromiso fáctico. El galleguismo se encaminó en aquel momento a revalorizar el folklore y la historia como fuentes insustituibles para confirmar la alteridad del país, en un lenguaje tangencial y metafórico pero sumamente asertivo, de dilatado aliento sonoro y habitualmente no muy lejos de los intereses comerciales. Entretanto un sector significativo de la población gallega permanecía al margen de la mayor parte de las innovaciones tecnológicas y estéticas que por aquellos años revolucionaron el mundo de la música popular, manteniendo plausiblemente viva una tradición no tan simétrica respecto del pasado e incontaminada respecto del presente como el esencialismo quiso dar a entender entonces y después, pero no por ello menos real y sustantiva.

¹³⁸¹ VIDAL, Carme: “Nando Casal e Xose Ferreirós ...”, p. 24.

3.2 La música *tradicional*

Uno de los mayores problemas al abordar este epígrafe es el de definir qué es *la tradición* y cuáles son sus usos y significados en una sociedad protoindustrial de tan amplio volumen y personalidad arcaica como era la gallega en estos años. De ahí que en este encabezamiento y en muchas otras ocasiones se emplee el término “tradicional” en una letra cursiva de significado aludiendo a su condición de folklore en caracteres diacrónicos y sometido a una profunda revisión epistemológica en el campo de la etnomusicología actual ¹³⁸². Efectivamente, para el investigador un área de gran interés del estudio de la tradición y todas sus connotaciones reside en el análisis de la conversión de determinados elementos del país en símbolos dotados de un significado social distinto, que de este modo trascienden su condición cotidiana para adquirir una nueva función. En el caso gallego, así sucede con el paisaje, el carro, el hórreo, el marisco y la triple corona musical: muñeira, alalá y gaita.

En principio todo este capítulo está dedicado a la música que partió de la tradición gallega como gran espacio de autorreconocimiento; si aquí individualizamos reiterativamente para esta rama particular casi la misma expresión es porque está integrada por quienes adoptaron, practicaron, difundieron y acogieron unos estilos muy próximos y escasamente alterados respecto de las fuentes constatadas del repertorio tradicional gallego y del saber etnográfico correspondiente. Son los grandes valedores del pasado musical gallego, con todas las connotaciones de oralidad, ruralidad, anonimato, espontaneidad y correspondencia con el ciclo anual y vital. Es decir, nos hallamos ante los “guardianes de la tradición”, expresión que Díaz Viana, apoyándose en Bendix ¹³⁸³, emplea para afirmar que las culturas “no desaparecen”:

«Las culturas no son materia “orgánica” que, como los árboles, puedan morir y desaparecer por completo. Salvo en casos excepcionales y difíciles de

¹³⁸² Remitimos aquí al análisis de los términos “folklore” y “tradición” realizado en el Planteamiento de la tesis.

¹³⁸³ BENDIX, Regina: *In search of authenticity ...*, op. cit.

imaginar, las culturas no mueren. Y las culturas no son verdaderas o falsas. Lo híbrido –y no la pureza- es lo habitual en ellas, de manera que estudiar la cultura es estudiar, básicamente, el mundo de lo inauténtico»¹³⁸⁴.

Sin embargo, en esta extensa fracción ideacional hay que introducir al menos una importante cuña subdivisoria pues vamos a comprobar que, en efecto, dentro de la música tradicional emergen rápidamente dos tendencias principales: la de aquellos actores que mantienen de forma natural, flexible y no deliberada –”ajena a sí misma”- el legado de su tierra y gentes (los “grandes olvidados”), y la de quienes poseen una clara conciencia de que eso es exactamente lo que desean hacer y por qué, con lo cual el panorama de su actividad cambia por completo. Esta separación entre los contenidos reales de la música popular gallega y el núcleo ideologizado que toma para sí y reelabora tan solo aquellos que son susceptibles de encajar adecuadamente en su programa cultural ha sido descrita por Costa:

«... los procesos de modernización social y la creciente realidad transcultural que impone la globalización en los últimos 150 años, generaron una tensión entre aquellas versiones restrictivas propias del tradicionalismo que domina el discurso cultural del galleguismo por una parte, y la realidad de una música popular abierta a todo tipo de intercambios y mestizajes, por otra»¹³⁸⁵.

No faltan situaciones híbridas, generalmente visibles en representantes destacados del grupo primigenio que derivan hacia un entorno más cosmopolita en virtud de su éxito supralocal; en Galicia serían los casos de Ricardo Portela, Moxenas, los Morenos de Lavadores, los Rosales de Rianxo, los Quirotelvos de Ribadeo, los Alegres de Pontevedra, los Irmáns Garceiras, los Campaneiros, los Areeiras y una lista realmente interminable de nombres menos conocidos, porque a lo largo de la década de los 70 y en parte gracias al impulso derivado del folklorismo franquista lo cierto es que apenas habría localidad alguna de unos cientos de habitantes en toda Galicia que no tuviera su correspondiente grupo de gaiteros, como mínimo. Del sector “concienciado” partiría la

¹³⁸⁴ DÍAZ G. VIANA, Luis: “Los guardianes de la tradición: el problema de la 'autenticidad' en la recopilación de cantos populares”. En: *Antropología, Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, n. 15-16, Madrid, Grupo Antropología, marzo a octubre de 1998, p. 106.

¹³⁸⁵ COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “Las rumbas olvidadas ...”, *op. cit.*

importante iniciativa de la recopilación a pie de camino y el análisis correlativo, como en los trabajos de campo de Pablo Quintana ¹³⁸⁶, Juan José Fernández, Luis Costa, Pablo Carpintero y otros investigadores. Por ejemplo, en las notas sobre una grabación de campo realizada a mediados de los años 80, Rey Cebral partía de la concepción de un folclore gallego que desaparecía a marchas forzadas de su entorno natural, estableciendo en estos términos el propósito y significado de la tarea de salvarlo:

«... hoxe pódese conservar un canto de arrieiro, un xogo de fiadeiro ou unha oración para librarse das treboadas, pero estas manifestacións folclóricas son anacrónicas, pois están vivindo (en estado latente) nunha sociedade para a que non foron creadas. Os arrolos teñen sentido si é que hai nenos ós que arrolar; son unha necesidade. A cantiga ten sentido si é que hai segar, si hai fiadeiros, si hai mallas..., cumpren unha función social. Si estes feitos desaparecen a cantiga non ten sentido, pois queda vacía de contido e infuncional. (...) estamos a vivir a desaparición dunha cultura, dun “modus vivendi” que se perde na noite dos séculos. E con el se vai o seu folclore.

De aí a importancia de traballos como éste, que reflicten con fidelidade os últimos restos do que foi un riquísimo patrimonio musical que está a piques se extinguir. Sirva como mostra o decir que a maioría dos intérpretes que dan voz a este traballo, desgraciadamente, xa non están entre nos» ¹³⁸⁷.

No cabe la menor duda de que el retroceso y erosión experimentados por este espacio semiautóctono de cultura popular eran grandes, como pudimos comprobar en los indicadores del éxodo rural. En palabras del periodista local García Giménez:

«Non vendo presente nin futuro nunha agricultura que xa perdeu toda incidencia económica, a poboación rural muda o seu sentir e as súas actitudes para adaptarse aos novos tempos. Ou ben abandona a aldea para trasladarse á vila e á cidade, ou ben orienta agora os seus intereses cara formas de vida que nada teñen que ver co seu entorno, organizando a súa existencia diaria ao estilo urbano en todos os eidos: traballo, transportes,

¹³⁸⁶ Un recopilador destacado en estos años; son estimables sus discos *Recolleita vol. I* (1981) y *O Cego andante* (1982). En estas grabaciones tomadas *in situ* Quintana se centró en los personajes de la cantante y panderetera Eva Castiñeira y el famoso violinista invidente Florencio da Fontaneira, “o cego dos Vilares” (A Fonsagrada, Lugo).

¹³⁸⁷ REY CEBRAL, Carlos: [Notas a la edición discográfica]. En: MARTÍNEZ LÓPEZ, Ramón; grupo Xaramugo (ed. y presentación): *Galicia, vol. I - Derradeira Polavila*. Madrid, Tecnosaga, 1986.

alimentación, ocio, lecer, vestido, relación social, costumes cultura, tradición... Vívese, pois, na aldea pero non vida rural. Esta, polo camiño que leva, está irremisiblemente condenada a desaparecer.

Hai que ir cos tempos»¹³⁸⁸.

El disco *Garimosa Terra de Orcellón* (LIM, 1982) del reducido conjunto Eiras Nosas (Carballiño, Pontevedra) es un ejemplo interesante del propósito de mantener en pie la tradición gallega, tanto en el repertorio como en el dispositivo instrumental y en la ejecución; tan solo se aprecian como novedades el tímido uso de una guitarra clásica (“Si vas o Ribeiro”) y de una ocarina que recuerda mucho a Milladoiro (en “Belidas fiandeiras”, un solo ininterrumpido). Sin embargo el disco se halla dominado por gaita, pandereta, tamboril y voz, como corresponde a su intencionalidad. En “Pandeirada” se emplea una segunda voz¹³⁸⁹. Se aprecian ligeras oscilaciones en la afinación, sobre la base de las dos gaitas tumbales (en Si bemol)¹³⁹⁰. Este tipo de grupos y grabaciones era todavía muy frecuente en los años de la transición, de hecho no se interfería en absoluto con otras modalidades musicales próximas. Otra pieza reinterpretada con esmero por Fuxan os Ventos es uncanto de ciego que al parecer entonaba un verdadero invidente, el citado Florencio da Fontaneira, de A Fonsagrada (Lugo). La música que ejecuta el grupo lucense es también originaria del propio Florencio y constituye un explícito homenaje a su persona y obra¹³⁹¹. De la voluminosa cantidad de recreaciones de cantos populares que se suceden a ritmo vertiginoso en la época que contemplamos, esta última es una de las que recoge con más solemnidad e inspiración al “original”.

No es necesario repetir que el mundo que estamos examinando se hallaba sometido a un importante proceso de desgaste y renovación, de éxodo poblacional y de invasión de algunos medios que transformaron esencialmente sus modos de pensar y vivir, pero a pesar de todo constituye un área cultural de alto interés para el estudio. En las siguientes

¹³⁸⁸ GARCÍA GIMÉNEZ, Alfredo: “Entre veciños. A convivencia na aldea tradicional”. En: *A Taboada*, n. 11. Cuntis y Moraña, O Meigallo y A Cabana, diciembre de 2006, p. 96.

¹³⁸⁹ Al final de las sucesivas estrofas; la secundaria es masculina, a distancia de tercera inferior sobre la femenina que lleva la melodía principal; sin embargo ambas van al unísono en el estribillo y al inicio de cada estrofa. Esta bifonía primaria se halla con regularidad en A Roda y muchos otros conjuntos vocales-instrumentales de esta rama estilística.

¹³⁹⁰ Por ejemplo, la “Muiñeira do Carballiño” está casi un cuarto de tono más alta que la “Ribeirana de Pazos de Arenteiro”. Esto es normal en un conjunto de música tradicional, y apunta asimismo a la grabación directa y sin excesivo normativismo.

¹³⁹¹ Fuxan os Ventos: “Cantar de Cego”, en *Noutrora* (Fonomusic, 1984).

páginas incluiremos tanto al ámbito rural más apartado y refractario a toda novedad como a músicos populares del contexto urbano pero fuertemente enraizados en la tradición neojuglaresca de la improvisación y la actuación callejera, así como a los coros gallegos que –en un estadio ideológico e interpretativo distinto de los anteriores- recurrieron regularmente a las fuentes del repertorio popular, a la gaita como símbolo renacido de la Galicia ancestral y *auténtica*, a los artesanos que convirtieron su carpintería en un *obradoiro* y a la tradición recobrada en asociaciones como la del centro cultural de Valladares (junto a Vigo). El conjunto es un bloque temático de notable heterogeneidad e indudable interés, que esconde algunas de las claves más importantes del objeto central de estudio de esta tesis.

3.2.1 El folklore silencioso

Comenzamos por el amplio y escasamente estudiado –pese a las apariencias- grupo social de la “mayoría silenciosa”, apelativo que proponemos en alusión a tantos gallegos que, en familia, con los amigos, ocasionalmente, en algunas fiestas y celebraciones, y habitualmente sin más pretensiones que pasar un buen rato y alegrar la reunión, se siguieron congregando al son de gaita, pandereta, acordeón, saxo, castañuelas, guitarra o lo que hubiera en el momento correspondiente, “gallego” o no. El “folklore silencioso” comprendería a los gallegos que habitaban en su mayor parte las áreas rurales apartadas del interior –pero no en exclusiva-, con un nivel de cultura formativa muy precario, ajenos al debate político-cultural -del que desconfiaban por completo-, que nunca usaron un traje regional que solían desconocer, muchos de ellos en absoluto nacionalistas o votantes de la izquierda, que hubieran empleado sin vacilar para sus momentos de ocio un teclado eléctrico en caso de tenerlo y saber usarlo ¹³⁹², que con frecuencia se avergonzaban de hablar en gallego frente a un visitante, enemigos de los géneros más agresivos del rock pero adictos a la canción ligera de moda fuese cual fuese su origen y, en la mayoría de los casos, devotos incondicionales de los programas televisivos de más audiencia al margen de la calidad que éstos pudieran tener, entre

¹³⁹² Al igual que aborrecían sin límite algunos elementos supuestamente fundacionales del contexto *tradicional* gallego, como el carro o los zuecos por ejemplo, dato del que podemos dar fe personalmente.

otros trazos descriptivos de análoga naturaleza. En casi todas estas características se les puede equiparar al perfil cultural de sus padres y abuelos, salvando las distintas circunstancias históricas que les tocó vivir.

¿Hasta qué punto su presencia era importante en la Galicia de la transición? Numéricamente aún eran una apreciable mayoría en los años 70, el problema es que faltan datos estadísticos respecto de su quehacer musical en concreto: en este sentido la actividad que entonces desarrollaron los habitantes de la Galicia profunda permanece normalmente en la más absoluta oscuridad, dado que en este ámbito geocultural apenas se dieron conciertos, concedieron entrevistas ni grabaron discos, si bien existe la información eventual que proviene de las revistas locales vinculadas al ismo asociacionista. No obstante los testimonios directos de suficientes testigos personales y algunas muestras publicadas ¹³⁹³ avalan un estimable ejercicio de costumbres y repertorios antiguos en un contexto todavía análogo al que les correspondía por su función originaria. El veterano gaitero Dionisio Aboal, conocedor de primera mano del entorno que estudiamos ahora, se refería a estas áreas confirmando su existencia pero sin concederles un especial significado –que realmente no tenía para un integrante más de este particular contexto cultural. Según Aboal eran campesinos que interpretaban su repertorio con regularidad, “con cariño”, muchas veces en la romería o fiesta patronal, con frecuencia sin cobrar porque realmente lo que querían era tocar, “no como ahora”. Un dato de interés proporcionado por Aboal es que en las aldeas no había la censura horaria de los núcleos urbanos, por lo que la celebración podía prolongarse toda la noche mientras las fuerzas aguantaran; para los actores principales la fiesta así vivida no constituía un evento diferenciado sino natural, lo que ellos mismos denominaban “el jolgorio” ¹³⁹⁴. Casi cualquier pretexto valía: domingos, *ruadas*, *fiadeiros*, bodas y bailes

¹³⁹³ Como sucede en los casos del músico práctico Rodrigo Romaní -en la entrevista personal del 15 de agosto de 2007-, de los investigadores Miguel Pérez Lorenzo, Pablo Carpintero y Juan José Fernández en distintas conversaciones personales, incluyendo al divulgador Oscar Ibáñez -en su conferencia en la Casa de Galicia sobre los gaiteros pontevedreses (Madrid, 24 de mayo de 2006)-, así como de Pablo Quintana, Xosé Luis Rivas, Baldomero Iglesias, miembros de Faíscas do Xiabre y Xacarandaina y otros recopiladores en diversos trabajos escritos. También son fuentes de interés sobre este particular los libros de PAZ FERNÁNDEZ, Xosé: *Nas beiras do Eume. 2ª parte. Cancioneiro popular eumés* (Pontedeume, López Torre, 1998), RIELO CARBALLO, Isaac: *Cancioneiro da Terra Chá* (Sada, Edicións do Castro, 1980) o el estudio etnológico de GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel; COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis; GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio: *Nos lindeiros da galeguidade: estudio antropológico do val de Fornela: (etnohistoria, etnomusicoloxía, etnografía)* (Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Antropoloxía Cultural, 2002).

¹³⁹⁴ Entrevista personal con Dionisio Aboal. Pontevedra, 8 de agosto de 2007.

improvisados “nun alpendre ou nun corral”¹³⁹⁵, además de las galas de Reyes, carnaval, san Juan y fiestas patronales, pero más asiduamente la celebración doméstica cotidiana. En cuanto a las fuentes de las que procedía su cultura musical, éstas eran la tradición oral, el contacto con medios como la radio y la televisión y, en determinados casos, el acceso a alguna clase de práctica musical formativa¹³⁹⁶.

Una reciente publicación sobre los músicos locales contemporáneos de la comarca que circunda a Xinzo de Limia (Orense) ha desarrollado una a una sus respectivas semblanzas¹³⁹⁷. Casi todos los citados nacen entre 1920 y 1940, bastantes heredan el saber de algún progenitor (cuyos datos básicos también constan en el libro), su actividad principal tiene lugar durante el franquismo y son una muestra viva de que la música tradicional gallega mantuvo un índice de vitalidad innegable en los años que se contemplan. Muchos alternaban el de músico con otros oficios y apenas alcanzaron renombre fuera de su comarca. No constituyen un caso aislado, esta clase de semi-aficionados y semi-profesionales abundó en Galicia hasta el siglo XXI, aunque es indudable que el arte esporádico que elaboraron retrocede en nuestro tiempo –fuera de los circuitos de redefinición urbana de las raíces musicales-, como retrocede el medio sociocultural en que se gestó. En su devenir reciente destacan factores circunstanciales como el alto índice de emigración (primero a América y desde los años 50 sobre todo a Europa), la obligación de realizar el servicio militar y la presión de las imperiosas necesidades materiales -que en lo musical condicionaban negativamente la dedicación, la calidad de los instrumentos y casi todos los factores de incidencia práctica. En conjunto se puede concluir que en la inmensa mayoría de los casos estudiados nos hallamos ante el corpus central de una tradición oral de raíces antiguas y existencia cada vez más restringida y remodelada, pero a pesar de todo perfectamente rastreable y

¹³⁹⁵ GARCÍA GIMÉNEZ, Alfredo: “Entre veciños ...”, p. 87.

¹³⁹⁶ No pocos campesinos empleaban en los ratos de ocio simplemente el instrumento que les correspondía en la banda municipal de la que formaban parte. En Cuntis (Pontevedra) conocimos personalmente a varios trabajadores –en ningún caso músicos profesionales- que habían pertenecido a la banda municipal de la localidad, donde aprendieron el uso básico del saxofón, el clarinete o la trompeta, y que ocasionalmente se reunían con sus instrumentos para hacer un rato de música. Aquí se comprueba también la importantísima labor docente y difusora de las bandas municipales, verdaderos “conservatorios populares”, como se las ha denominado. Al respecto se puede consultar la reciente publicación de FIDALGO SANTAMARIÑA, Antón: *Colectivos artesanos. Para unha etnografía dos portadores de saberes tradicionais*. Ourense, Centro de Cultura popular Xaquín Lorenzo - Diputación de Ourense [colección Raigame], 2007, especialmente p. 41-43.

¹³⁹⁷ CASTRO, Cástor (coord.): *Catálogo de músicos da Limia. Música tradicional*. Orense, Museo da Limia y Coordinadora de Letras, Artes e Ideas, 2005.

reconocible. Insertamos aquí una expresiva imagen de la categoría estético-vital contemplada: se trata de una fotografía del grupo Música de Vilar ¹³⁹⁸, fundado en esta localidad por los primos Francisco Vázquez Ferreira y Raúl Fernández Ferreira:

IMAGEN III-1. EL GRUPO MÚSICA DE VILAR ¹³⁹⁹



Estos conjuntos gallegos eventuales hacían buena la sentencia de Ben-Amos en 1972: «... folklore is true to its own nature when it takes place within the group itself. In sum, folklore is artistic communication in small groups» ¹⁴⁰⁰. Su situación iba a modificarse considerablemente debido al dinamismo impuesto por las asociaciones culturales

¹³⁹⁸ Vilar –nombre de cientos de aldeas gallegas- es en este caso una localidad orensana ubicada junto a Calvos de Randín, entre la Baixa Limia y Portugal.

¹³⁹⁹ En su origen en los años 50 los miembros de este grupo fabricaban ellos mismos los instrumentos de percusión con chapas de zinc sacadas de una caseta de obras abandonada. Su repertorio se componía de piezas escuchadas en la radio y otras de aprendizaje directo de músicos de más edad; con la llegada en los años 60 de la televisión se aficionaron especialmente a las canciones de Eurovisión. Datos e imagen proceden de CASTRO, Cástor (coord.): *Catálogo de músicos da Limia ...*, p. 48. Obsérvense en la fotografía la ausencia de toda pose, la vestimenta de diario, el color del fuelle de la gaita y la precariedad y olvido de la “normativa” folklorística visibles en el bombo y el tamboril.

¹⁴⁰⁰ BEN-AMOS, Dan: “Toward a definition of folklore in context”. En: PAREDES, Américo; BAUMAN, Richard (eds.): *Towards New Perspectives in Folklore ...*, p. 13. Ben-Amos se refiere, obviamente, al “grupo” social.

populares que proliferan en Galicia a partir de los años 60, puesto que a través de estas entidades el papel del saber popular y el patrimonio heredado experimenta una progresiva transformación folklorizante que conduce a un plano interpretativo de las raíces bien distinto. Éste es el camino emprendido por los sectores que antes calificábamos como “concienciados”, o integrados por quienes asumieron el pasado y las costumbres populares como un bien valioso y en peligro de desaparición. Pero las diferencias van más allá, porque en la generación de intérpretes y artesanos que se gesta a lo largo de los años 70 hay implícito un nuevo mensaje social, extramusical: el de la veneración de la tradición como valor en sí mismo y guía espiritual frente a los vertiginosos cambios de los tiempos modernos, así como, en algunos casos, el de la reivindicación del tiempo pasado en el corazón mismo de la legitimidad de la teoría galleguista. A este respecto Faílde cree que hay una “ruptura abismal” entre la tradición y las nuevas creaciones, vagamente inspiradas en la primera pero en el fondo ajenas a la misma, que constituiría una realidad “prácticamente desconocida”¹⁴⁰¹. Parece evidente que en estos años de la transición se produce una visible fractura entre “folklore” y “folklorismo”, entre los músicos tradicionales (sin comillas) que vemos en Xinzo y otras localidades gallegas y quienes desde la atalaya de la ciudad y un determinado soporte ideológico y mediático se embarcaron en una metamorfosis libre del punto de partida que desembocó en géneros como la música celta y otros de índole similar. Esa fractura es muy importante y los estudiosos actuales del folklore parecen sostener un diálogo de sordos entre quienes no contemplan más que el plano originario, aferrándose a un esencialismo –galicentrismo- hoy en día anacrónico y quienes apuestan por una no menos excluyente y rígida perspectiva *contextual* como único y verdadero modelo explicativo de la evolución de las prácticas musicales en el medio rural. Ciertamente entre ambos extremos hay un sinfín de niveles intermedios cuya existencia merece una exploración en profundidad más allá del debate puntual entre los citados polos antagónicos.

¹⁴⁰¹ FAÍLDE DELGADO, Ramón: “A Música celta galega ou a globalización da música tradicional en Galicia”. En: *Cahiers Galiciens*, vol. 1. Rennes, Universidad de Rennes 2 - Centre d'Études Galiciennes, junio de 2001, p. 35.

3.2.2 De la carpintería al *obradoiro*. La artesanía de los instrumentos musicales

El gremio de los fabricantes de instrumentos experimenta una redefinición consecuente con el movimiento de raíces gallego: para empezar se logra en ocasiones la dedicación plena de sus artífices, que pasan a ser profesionales y no, como antaño, zapateros o carpinteros cuya habilidad o necesidad convertía circunstancialmente su quehacer en el de productores de gaitas o panderetas. En segundo lugar el estatus social también se modifica, ascendiendo sus miembros del oficio pasajero e improvisado a la condición de *artesanos* que desarrollan su labor en un *obradoiro*. Y por último cabe resaltar la esmerada perfección, acorde con las normas de afinación internacionales, que alcanzan las creaciones de muchos de estos nuevos talleres; efectivamente, la artesanía musical gallega conoce en estos años un auge sin precedentes en su historia, trabajando con materias primas de alta calidad, en centros adecuadamente equipados, recuperando del pasado (en algunos casos inventando) los instrumentos más característicos de Galicia y experimentando continuamente nuevas ideas y tentativas¹⁴⁰².

Dentro de este grupo, asimismo muy amplio, destacan los intérpretes y artesanos que fueron precursores en cierto modo del *revival* gallego, también en parte fruto de la demanda de instrumentos tradicionales que se genera durante el mandato de Franco para cubrir las exigencias de los grupos de danza entonces oficialmente en boga. Uno de los resultados palpables sería la *feria de artesanía tradicional* o *mostra de instrumentos populares*, iniciativa que los foros galleguistas aplaudirían y que pronto hallaría un lugar fijo en el calendario de algunas instituciones. Una de las primeras exposiciones de este orden fue la *I Mostra de Instrumentos Artesanais Galegos* que dirigió Carlos Villanueva en Santiago de Compostela en 1980; el evento en sí representa todo un dato del despegue del interés por los valores de la tradición y su entorno:

«Entre os días 17 e 21 de xaneiro [de 1980], a Universidade Galega organizou en Compostela unha mostra de instrumentos construídos por artesáns do país. A mostra, heterogénea, non engadía soio os instrumentos

¹⁴⁰² Una somera aproximación al espectacular incremento de novedades tecnológicas en este terreno puede leerse en FIC, p. 224-226.

populares –gaitas, pitos, ocarinas, zanfonas e charrascos- senón que presentaba un órgano positivo de Cepeda en construción para o Grupo Universitario de Cámara. E varios instrumentos renacentistas e barrocos – arpa diatónica, viola, oboes e chirimías de Francisco Luengo e os irmáns Pérez –fillos do chorado don Paulino (...). Quero resaltar a importancia que posee o recoñecemento pola Universidade do labor artesanal (...)»¹⁴⁰³.

Carreira citaba entre los fabricantes que aportaron instrumentos a Antón Corral, José Seivane, Gonzalo Álvarez y Paparolo; LVG saludó en tono igualmente elogiado la muestra¹⁴⁰⁴. Desde este momento la antaño desprotegida e ignorada labor del fabricante de instrumentos se va a revestir de una considerable aureola de misticismo y orgullo¹⁴⁰⁵.

El artesano coruñés Antón Corral constituye una de las figuras más destacadas del renovado sector en Galicia. Tras una vida llena de alternativas exitosas y sinsabores se incorporó a la experiencia de Ortigueira en 1979, pero el paso más importante de su carrera y uno de los más apreciables en relación al redescubrimiento de la tradición musical gallega fue la fundación en Vigo de la universidad popular de instrumentos musicales en 1982¹⁴⁰⁶. En experiencias de este género se cimentó el prestigio de la gaita o la zanfona como eximios símbolos de la alteridad gallega, siendo el fabricante un orfebre de cuyas privilegiadas manos salía el preciado instrumento, merced a la reconversión de la semántica correlativa al saber popular que finalmente se impuso en la Galicia del ocaso de la transición¹⁴⁰⁷.

¹⁴⁰³ CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “A I Mostra de Instrumentos Artesanais Galegos”. En: ANT, n. 93. 8 al 14 de febrero de 1980, p. 18.

¹⁴⁰⁴ LVG, 5 de enero de 1980, p. 38.

¹⁴⁰⁵ Ciertamente en el pasado no hubo para estos artífices gallegos un estatus ni remotamente comparable; el cuntese Xosé Raído (“sr. Patelas”), un muy mayor gaitero y fabricante de gaitas y otros instrumentos nos confesaba que a lo largo de su vida él sólo fue artesano eventual. Para la afinación, por ejemplo, utilizaba unas medidas que determinaban el tono de la gaita; él las heredó de su abuelo, quien le enseñó a construir algunos instrumentos y le dejó el torno. Cuando le preguntamos si el oficio bastaba para vivir, contestó que apenas, sólo con dedicación plena, y aun así mal (Entrevista personal a Xosé Raído, el 1 de noviembre de 2004).

¹⁴⁰⁶ Actualmente *Obradoiro de Instrumentos Populares*. Como el mismo Corral nos confesaba en más de una conversación personal, el apoyo decidido del entonces alcalde de Vigo, Manuel Soto, fue determinante para el logro. Una biografía detallada de la trayectoria profesional de Antón Corral puede leerse en DACUNHA, Rodolfo: “Corral Fernández, unha vida familiar adicada ao folclore e a gaita”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 20 [monográfico: No País das Gaitas] ..., p. 7-10.

¹⁴⁰⁷ Acerca de los avatares experimentados por los fabricantes de gaita antes de la transición y durante la misma hay varios testimonios de interés en el siguiente epígrafe.

Hubo más artesanos de distinta formación y orientación en su trabajo. Centrándonos en una personalidad singular, Paparolo, cuyo verdadero nombre es Manuel Barreiro, constituye un caso atípico dentro del conjunto del renovado gremio gallego ¹⁴⁰⁸. Paradójicamente este vecino del casco viejo de Santiago de Compostela tiene el taller de alfarero en San Miguel, en un edificio renacentista magnífico. Su instrumento más conocido es la ocarina, de la que modela hasta cuatro tipos diferentes según el tamaño y la afinación, además de otras tantas modalidades de *asubío* –un aerófono de barro de menor tamaño ¹⁴⁰⁹. Paparolo estudió biología en la Universidad de Santiago de Compostela para dedicarse posteriormente a la venta ambulante de instrumentos en toda España, actividad que afirmaba ser muy rentable ¹⁴¹⁰. En el cartel de su taller figura como escultor y de hecho cuando le visitamos trabajaba a la par en diversas obras de arte abstracto. De sus inicios como fabricante de artefactos musicales comentaba que la idea provino de una actuación de Rodrigo Romaní, quien usaba la ocarina en Milladoiro desde el arranque del grupo; Paparolo le preguntó por el instrumento y a partir de ahí comenzó a estudiar su elaboración ¹⁴¹¹. En la actualidad es posible verlo año tras año al pie de la fachada del Obradoiro, pregonando la mercancía y ejecutando melodías populares para atraer los viandantes.

3.2.3 La gaita ¹⁴¹²

Para abordar el estudio del instrumento nacional gallego en estos años es conveniente comenzar por percatarse de hasta qué punto su trayectoria reciente lo había situado en

¹⁴⁰⁸ Mantuvimos con él una extensa entrevista personal el 14 de abril de 2004.

¹⁴⁰⁹ El *asubío* (de *asubiar*: silbar) es una contribución suya a la música popular gallega; actualmente todo gaitero lleva uno en el bolsillo. El nombre y el instrumento pertenecen a su creador, aunque derivan de instrumentos precolombinos americanos.

¹⁴¹⁰ Técnicamente sus creaciones son de calidad y a precio razonable, por lo que no debe extrañar el éxito; respecto del barro este alfarero considera que se trata de una materia que no vibra, de manera que una sonoridad óptima debe salir de una fabricación muy esmerada.

¹⁴¹¹ Paparolo también comentaba que desde hace años Carlos Núñez le compra las ocarinas a él, eligiéndolas personalmente.

¹⁴¹² Para el conjunto de la materia que integra este subepígrafe remitimos a nuestro estudio monográfico (FIC, *op. cit.*), especialmente en sus dos últimos capítulos y en la bibliografía. También es recomendable la lectura del número especial que *A Nosa Terra* dedicó al instrumento (*Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 20 [monográfico: No País das Gaitas] ..., *op. cit.*, entre otras publicaciones.

una situación extremadamente difícil por razones tanto ideológicas como musicales. El reto de superar el pasado franquista y la competencia de géneros de inmensa pujanza entonces se antoja desde nuestro tiempo insuperable. De hecho lo era: a la gaita sólo la salvaron en el último momento el movimiento de raíces y la lectura etnicitaria que del mismo llevó a cabo la intelectualidad galleguista. Sin embargo no deben menospreciarse su fortaleza consuetudinaria ni el respaldo que el instrumento recibió del régimen de Franco y que se puede rastrear en múltiples testimonios anteriores a la transición ¹⁴¹³.

La historia que rodea al monumento al gaitero erigido en 1965 en el monte de Santa Cruz (junto a Ribadeo, Lugo) ilustra adecuadamente una dimensión del instrumento en estas décadas. La obra, creación del escultor orensano Antón Faílde constituye un homenaje a la figura del gaitero gallego; está cincelada en piedra granítica y fue colocada en la atalaya que ocupa en plenitud de la era del “folklore rojo y gualda”. Se trató de una iniciativa única en su género en Galicia hasta la fecha y fue inaugurada oficialmente por quien entonces era ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. El veterano semanario lucense *La Comarca del Eo* (publicado en Ribadeo – Lugo- desde 1919) informaba puntualmente del evento en sus páginas ¹⁴¹⁴; Fraga habría manifestado entonces que la gaita era “un instrumento de paz” pero que durante la guerra civil había sido una “música bélica que había quedado para siempre incorporada a los cantos militares de España” ¹⁴¹⁵. En 1990 y siendo ya presidente de de la Xunta de Galicia, Fraga asistió a los actos de celebración de las Bodas de Plata de la inauguración del monumento que él mismo había inaugurado 25 años atrás. Pero no sólo había pasado el tiempo: si en 1965 cabe suponer que la escultura fue erigida como homenaje al folklore con que Galicia se reconocía en el exterior y que absorbía las tensiones

¹⁴¹³ Es bien posible que uno de los factores que más incidiera en el ulterior desarrollo de la gaita fuese, de nuevo, el económico. No hay que olvidar que muchos gallegos se vieron obligados a emigrar al extranjero para sobrevivir; la posibilidad de ganarse la vida en el pueblo natal con un oficio sin mayores riesgos pudo incidir bastante en la ininterrumpida dedicación masiva a la gaita y a la danza popular durante el franquismo. Con el advenimiento de la democracia y la renovación derivada del *revival* se produce una reorientación ideológica del instrumento de notables consecuencias, pero a partir de una amplia base precedente.

¹⁴¹⁴ Más adelante la publicación dedicaría hasta el número completo a la celebración del Día da Gaita, como sucede en 1974 (*La Comarca del Eo*, n. 4610. Ribadeo, 4 de agosto de 1974).

¹⁴¹⁵ *La Comarca del Eo*, n. 4150, 8 de agosto de 1965, p. 1. Si se contrastan estas afirmaciones con el discurso público del acto de investidura de mismo Fraga en 1990 y otros años se comprobará que la inversión ideológica de su mensaje identitario es patente, aunque podría afirmarse que en ambos casos –la gaita como símbolo de fortaleza hispánica y como icono de galleguidad- Fraga siempre se mantuvo fiel al uso mediático del constructo simbólico-ideológico que incorpora el instrumento en su historia reciente.

identitarias ¹⁴¹⁶ además de reforzar el icono turístico, en 1990, al margen de la presencia renovada de Fraga, el clima dominante en la percepción del instrumento por parte de, al menos, las élites intelectuales del momento, era tendente a reconvertirlo en un signo de galleguidad, de diferencialidad y de oposición al “otro español”; es decir, el vértice opuesto de la semántica de la gaita en la etapa anterior.

Ésta es la imagen de la obra de Faílde. En el basamento que sostiene a la figura principal se hallan tallados los escudos de las cuatro provincias gallegas:

IMAGEN III-2. MONUMENTO AL GAITERO ERIGIDO EN 1965 EN EL MONTE DE SANTA CRUZ (RIBADEO, LUGO) ¹⁴¹⁷



¹⁴¹⁶ Téngase presente el fuerte amparo institucional del gesto, con presencia personal de un ministro del gobierno central en la inauguración, que así actuaba como elemento disuasorio de toda interpretación posible –del monumento y de la gaita o el gaitero- en otra dirección.

¹⁴¹⁷ Procedencia de la imagen: <http://www.ribadeo.com/fyc/xira/xira.htm>. Consulta el 15 de mayo de 2007.

Como información complementaria cabe añadir que la asociación Amigos de la Gaita Gallega había nacido el 17 de julio de 1962 en Ribadeo de la mano de su fundador, Carlos Suárez Couto, arropado por un reducido grupo de amigos. La sociedad nacía con dos fines muy concretos: crear un grupo de gaiteras (uno de los primeros de este tipo surgidos en Galicia y para el que Carlos se apoyó en su hermano Amando y en el gaitero Primitivo Díaz. El grupo sería conocido como As Meniñas de Saudade) y erigir en la atalaya de Santa Cruz (el mirador de Ribadeo sobre la ría) un monumento algaitero gallego. Desde 1965 quedó fijada en la localidad lucense la fecha del primer domingo de agosto para celebrar el “Día de la Gaita”, incluyendo una romería al lugar (“a xira”) que recibió el reconocimiento ministerial de festividad “de interés turístico”. Hasta aquí la creación y funcionamiento de esta institución no difiere de los de otras similares coetáneas. Pero, al igual que en buena parte de Galicia, durante la transición el interés por las raíces y por dotarlas de un marco tipificado y homologado se tradujo en la implantación de escuelas y enseñanzas reglamentadas. En el seno de esta asociación, en concreto, en mayo de 1980 una asamblea general extraordinaria acordó la creación de la escuela para las enseñanzas de gaita y danza que empezó a funcionar en el curso de 1981. En 1989 la sociedad, con la aprobación de nuevos estatutos, adquirió la denominación de cultural-recreativa-deportiva ¹⁴¹⁸.

No obstante hay otros testimonios relacionados en los años de ocaso del franquismo, la mayor parte de ellos menos felices que el anterior. En 1970 una institución de la gaita en Santiago de Compostela como Basilio Carril se quejaba de la falta de continuidad e interés en relación a su trabajo artesanal. A Carril le tocó vivir de lleno la era de Franco y su criticable pero firme atención hacia la gaita; sin embargo en el ocaso del régimen el futuro era desesperanzador:

«Estoy desolado. Temo que se pierda la tradición de la artesanía santiaguesa si me visita la muerte inesperadamente sin dejar discípulos. (...) Esto que ahora me asalta pudo haber tenido fácil remedio. Fue hace años, aún vivía el juglar señor Faustino Santalices. Me visitó para encargarme la elaboración

¹⁴¹⁸ Datos procedentes en su mayoría de “Ribadeo Actual”. En: <http://www.ribadeo.com/fyc/xira/xira.htm>. Consulta el 2 de marzo de 2005.

de zanfoñas, y ambos convenimos en ambientar el éxito de una empresa:
crear en Santiago una escuela de fabricantes de gaitas»¹⁴¹⁹.

Diez años más tarde otro conocido artesano gallego -Manuel Iglesias- se expresaba en términos igualmente sombríos a propósito del oficio de fabricante de gaitas¹⁴²⁰. Por su parte Guillermo Alvarez, “O Crego”, artesano de Monforte de Lemos (Lugo), se quejaba de que su oficio no tenía salida:

«... non se pilla un aprendiz (...). A xente está por outras cousas (...) non hai seguidores, a mayor parte deles xa morreron e os poucos que quedamos non deixamos escola»¹⁴²¹.

El gaitero pontevedrés Dionisio Aboal narraba partiendo de su propia experiencia que en Orense no había en los años 60-70 apenas un solo gaitero ni grupo de gaitas. Aunque seguramente exagerado, este dato confirma la teoría de que la gaita no era tan universal en Galicia como suele pensarse. Aboal también sostenía que en la época de Franco “se trabajaba poco”, porque no había dinero y apenas fiestas: tan solo una al año por localidad, por lo que todos los músicos ejercían al menos otro oficio diferente¹⁴²². Avelino Cachafeiro, el más conocido gaitero gallego de todos los tiempos, creía al final de su vida que la gaita se estaba muriendo:

«... pouco a pouco, a gaitiña vai morrendo. Cando na Galiza a gaitiña sexa coma zanfoña é agora, nos xa non seremos galegos. Seremos fillos sin nai, seremos..., ou millor dito, non seremos; ¿Qué é un corpo sin ialma? ...»¹⁴²³.

¹⁴¹⁹ Citado en LUIS, Adolfo: “La gaita gallega no tiene edad” [Entrevista a Basilio Carril]. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 21. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, enero de 1970, p. 43-44. Carril además de fabricante de instrumentos dirigía un grupo de gaitas encuadrado en el grupo de Danzas de la Sección Femenina.

¹⁴²⁰ SABBATIELLO, Mónica: “Un artesano ...”. En: LVG, 4 de julio de 1980, [s.p.].

¹⁴²¹ Citado en POUSA, X. R.: “Guillermo Alvarez, 'O Crego'”. En: ANT, n. 38. 17 al 23 de noviembre de 1978, p. 6. Lo curioso de este último fabricante de instrumentos populares es que tenía la casa “llena de medallas y diplomas” en reconocimiento a su labor (*ibídem*). La figura de Guillermo Alvarez marca por este motivo un punto de inflexión importantísimo en la historia de la música gallega reciente, paralelo al que se produce en muchos otros países –coetáneamente o no-: la extinción imparable del reino tradicional de la gaita y la artesanía como oficio modesto y el brote en los años 70 de una fuerte corriente de revitalización del folklore –que comprende a la gaita-; Alvarez señala el primero de estos hechos, pero los galardones que recibió apuntan a que en su tiempo ya se estaba produciendo el segundo también.

¹⁴²² De la entrevista personal a Dionisio Aboal, 8 de agosto de 2007.

¹⁴²³ MOLARES DO VAL, Manoel: “Hai que levar a gaita á Universidá ...”, p. 38.

Cachafeiro terminaba con esta chamada: «¡Que non se nos morra a gaitiña, chillaio forte no “Chan” e no chan ¹⁴²⁴. É a nosa ialma. ¡¡Que non se nos morra a gaitiña!!» ¹⁴²⁵.

El miembro de Milladoiro Rodrigo Romaní coincidía en lo principal con el panorama descrito por los anteriores: para él los gaiteros fueron muy mal tratados durante el franquismo; recibían órdenes estrictas y malencaradas, eran “la última mierda” y no hay ninguna relación con un paraíso de la gaita durante esa etapa. Pero así al menos estos músicos pudieron ganarse la vida y la gaita gozar de vitalidad, por más que para algunos el oficio significara plegarse a exigencias indeseadas y sobrevivir “tocando el himno nacional español” ¹⁴²⁶. Xosé Ferreirós, gaitero de Milladoiro, certificaba la subsidiariedad del instrumento en los eventos públicos tan tarde como a mediados de los años 70:

«No concurso de gaitas celebrado en Santiago, co gallo das festas da Ascensión, todos eran gaiteiros vellos, agás nós, que tamén nos presentamos (estoume a referir ós anos 1974-1975). Xente nova neste tipo de formacions apenas había, unicamente Os Raparigos de Ferrol. Daquela, dedicámonos a isto non só por puro pracer musical, senón tamén como unha certa reivindicación. Era sabido que aquela música estaba desprestixiada, recordaba á Sección Femenina, e iso propiciaba un certo rexeitamento por parte de certos sectores da cultura galega, da progresía (...). Os textos, a loita contra a dictadura, eran as consideracións que predominaban naquel mundo. O único que había de galego era o idioma no que cantaban, a musicación era estándar (...) non se daba conexión entre música e palabra. Pero a nós convidábanos, e así, temos participado en festivais nos que tocábamos a Muiñeira de Chantada, e resultaba que a xente máis ideoloxicamente conciencizada non acababa de asumir o teu rol de defensor de algo; resultaba máis combativo cantar a prol de rachar as cadeas, por exemplo, que tocar un pasacorredoiras..., para min resultaban igual de reivindicativas ambas opción» ¹⁴²⁷.

¹⁴²⁴ Juego de palabras sobre el nombre de la revista y el significado de “chan” en gallego, que es suelo.

¹⁴²⁵ MOLARES DO VAL, Manoel: “Hai que levar a gaita á Universidá ...”, p. 38.

¹⁴²⁶ De la entrevista personal a Rodrigo Romaní, 15 de agosto de 2007.

¹⁴²⁷ Citado por ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel: *Milladoiro*. Vigo, Ir Indo Edicións, 1999, p. 10-11.

Hay más testimonios que avalan la posición nada envidiable del entorno de la gaita al inicio de la transición. Por ejemplo, comentando el entonces nuevo disco de Luis Emilio Batallán (*Ahí ven o maio*), el periodista Nonito Pereira escribía con toda naturalidad y como elogio a la grabación que: «No crean ustedes que van a escuchar un disco de “gaita”»¹⁴²⁸. Sin embargo y paradójicamente ese álbum suele mencionarse como primera grabación en que una gaita aparece sin los ecos folklorizantes del pasado franquista¹⁴²⁹. El disco ciertamente marcó una pauta a seguir en este sentido, porque aunque Batallán en tanto que cantautor experimentado insiste denodadamente en la politización de las letras, la sonoridad y talante estético son otros¹⁴³⁰. En *Ahí ven o maio* se adivina a M. Oldfield, Stivell o los Chieftains (en la sonoridad), a Víctor Jara y cantautores afines (en las baladas), y ocasionalmente retazos de Emerson, Lake and Palmer, Dylan, Sisa, Amancio Prada, Simon & Garfunkel y una larga serie. La instrumentación es la clásica de pop-rock melódico, pero introduce una gaita al estilo de la *northumbrian bagpipe* de Oldfield en *Ommadawn* (1974), en “Quen poidera namorala”, aunque no suena con firmeza¹⁴³¹.

En Galicia la resurrección de la gaita era un hecho consumado en torno a 1980, pasando en un lustro dominado por el *revival* de reina destronada a diosa del panteón gallego:

«Afortunadamente está rexurdindo, con moita forza, o noso instrumento nacional musical: a gaita galega, que nos derradeiros carenta anos escuros estivo moi discriminada e menospreciada»¹⁴³².

El señor Camilo, gaitero de Os Enxebres de Lugo, describiendo la fiesta local “de toda la vida” en el mismo 1980, daba este importante dato:

¹⁴²⁸ PEREIRA REVUELTA, Nonito: “Luis Emilio Batallán”. En: LVG, 29 de junio de 1975, p. 65.

¹⁴²⁹ Por ejemplo, ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego* ..., p. 17.

¹⁴³⁰ Batallán sería años más tarde presidente del Pontevedra F.C., mientras que Benedicto García Villar ejercería su puesto como profesor de instituto sin alteraciones visibles, lo que revela también un rasgo de la particular idiosincrasia gallega: su flexibilidad y facilidad para intercambiar papeles sociales sin que a nadie resulte extraño.

¹⁴³¹ La cubierta de *Ahí ven o maio* se ofrece y comenta en el apéndice “Iconografía complementaria” de la Tercera Parte de la tesis, Imagen IC-1.

¹⁴³² HORTAS VILANOVA, Manuel: “Un grupo de gaiteros”. En: ANT, n. 83. 23 al 29 de noviembre de 1979, p. 17.

«Hoxe volve a xente a apreciar a laboura dos gaiteros, xa que antes todo o que estivera xunguido con Galicia ou coa súa cultura estaba mal visto polo sistema e iso influía na xente. Hoxe todas as comisións de festas contratan a un grupo de gaitas para facer o pasacalles ou o pasacorredoiras, segundo sexa, e non só en Galicia, senón tamén en Asturias» ¹⁴³³.

En marzo de 1980 se hizo realidad la creación del *Arquivo da Gaita*, una iniciativa de Xavier Garrote –director de la Escola de Gaitas de Ortigueira (fundada en 1975)- muy aplaudida por el celtismo musical. En el mismo marco de la Escuela de Ortigueira se promovió la reinvención en toda regla de los instrumentos populares gallegos ¹⁴³⁴ y asimismo se potenció una incipiente organología especializada. La prensa del momento refleja una febril actividad en forma de tertulias y propuestas diversas, así como el consiguiente proceso de institucionalización gradual del folklore. Todo este apogeo local *enxebriista* fue fruto de las reuniones celebradas por los participantes del festival de Ortigueira los días 1 y 2 de marzo de aquel año, en las que también se acordó solicitar a las comisiones organizadoras de fiestas en Galicia que contaran con los grupos de música folk “en condiciones económicas aceptables” ¹⁴³⁵. Estos datos ponen de relieve la capital importancia que posee la gaita para el territorio de las identidades en Galicia, tanto en el contexto del siglo XIX como en el de finales del siglo XX. En el segundo caso:

«¿Cuál es, en este contexto, la relevancia social de la gaita?. Ciertamente va a multiplicar su popularidad a través de eventos, publicaciones y difusión de una carga simbólica añadida: la gaita como reificación de la identidad individual de Galicia, su esencia más íntima, al amparo de una cultura y pasado milenarios. El instrumento pasaría a ser un elemento destacado en la construcción teórica de Galicia como nación con un origen y destino comunes a todos sus habitantes» ¹⁴³⁶.

¹⁴³³ DAPENA, Xaime: “Os gaiteiros do San Froilán”. En: ANT, n. 126. 3 al 9 de octubre de 1980, p. 36.

¹⁴³⁴ Incluyendo instrumentos tan sorprendentes como la ocarina y tan discutibles como la requinta. Datos de LVG, 7 de marzo de 1980, p. 36.

¹⁴³⁵ Dato de LVG, 7 de marzo de 1980, p. 35.

¹⁴³⁶ FIC, p. 160.

La nueva semántica que convertía a la gaita en un mito fundacional del galleguismo tuvo consecuencias múltiples en su percepción y uso, siendo una de las más palpables la creciente profesionalización del intérprete, tanto de la propia gaita como de otros instrumentos que engrosaron la galería tímbrica identitaria. Nazario González – “Moxenas”-, el popular gaitero de Sárdoma (Vigo), decía que antes del auge de los años 70 no se empleaba la pandereta acompañando a las gaitas sencillamente porque la tocaban muy mal; el gaitero lo evitaba:

«Sí, son setenta e tantos para adiante, cando empezouse a introducir un pouco a pandereta na gaita. ¿por qué non se introduciu antes? Bueno, porque o que tocaba mallaba. Entón era o clásico, tocaban fuerte, a ver quen se oe máis. Non é a ver quen fai mellor música»¹⁴³⁷.

Y de los propios gaiteros Moxenas sostenía que: «... no meu tempo o que tocara tres pezas seghidas solo, xa era un gaiteiro de carallo, sin equivocarse»¹⁴³⁸. Lo cierto es que en la música de autor del folklore gallego posterior a la transición, y con el ismo céltico en plena cresta:

«A gaita eríxese no instrumento no que van dirixidos a meirande parte dos temas xerados polos autores. Isto contrasta co carácter vocal das tres cuartas partes das melodías que manexan as fontes as que xa aludimos nos epígrafes precedentes [los cancioneros gallegos tradicionales]»¹⁴³⁹.

Durante la transición la misma imagen de la gaita experimentó una mutación considerable, abandonando los colores de la bandera española y parte de sus intérpretes el traje regional, si bien el cambio fue paulatino. El coro compostelano Terra a Nosa - fundado por el Padre Manuel Feijoo en 1966- editó un disco en 1976 que pese al nombre del grupo y al título (*Fogar de Breogán*) ejecutó una música plenamente conservadora en esas fechas en el sentido de que prorrogaba visiblemente los estereotipos musicales más definitorios del folklorismo franquista. De la extraña mezcla de resabios de la etapa precedente -y aún preponderante en la música de estos coros- e

¹⁴³⁷ Citado por PÉREZ LORENZO, Miguel: *Moxenas ...*, p. 78.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴³⁹ GARCÍA PINTOS, Anxo Lois: “As fontes do folk. Os cancioneros. A tradición oral. Recollidas actuais”. En: *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música ...*, vol. I, p. 230.

incipiente neogalleguismo hay que deducir la paradoja aparente entre el texto de la contraportada¹⁴⁴⁰ y la imagen del gaitero de la portada. Es, en efecto, un detalle llamativo es el uso de los colores rojo y gualda de la bandera española en el rostro y en la gaita de la imagen, siendo el instrumento el centro geométrico de la imagen; no puede tratarse de una casualidad:

IMAGEN III-3. PORTADA DEL DISCO *FOGAR DE BREOGÁN* DEL CORO COMPOSTELANO TERRA A NOSA¹⁴⁴¹



Parece incuestionable que el instrumento experimentó en la década de los 70 una fuerte metamorfosis semántica que alteró significativamente la percepción que del mismo se tenía, cuando en absoluto las presiones de apropiación o rechazo fueron coincidentes:

¹⁴⁴⁰ Dedicado a Breogán, “caudillo del pueblo gallego”.

¹⁴⁴¹ CBS, 1976. Datos e imagen proceden de la colección personal del autor.

«La gaita gallega se debatía en aguas turbulentas en aquel entonces, su porvenir no resultaba nada halagüeño: por una parte era repudiada por el progresismo político gallego de última generación, a quien el instrumento recordaba el reciente pasado franquista. Por otra, era símbolo de atraso y freno al desarrollo para una pujante burguesía urbana que, a pesar de la crisis, crecía imparable al amparo del avance tecnológico e industrial de aquellos años. Y por último, era menospreciada por los géneros más agresivos de la música popular, que no querían saber nada de folklore en aquel momento. E incluso existía desde siempre una minoría *culta* para quien la gaita no significaba sino una inocente forma de diversión de “la Galicia de la boina”. Además hay que tener en cuenta la sempiterna competencia de otros instrumentos –ahora muy especialmente, por parte de la generación de los eléctricos-, la formidable novedad de los modernos medios de diversión y comunicación, y las limitaciones morfológicas inherentes que seguían pesando a la hora de incorporarla a nuevos géneros y agrupaciones»¹⁴⁴².

Tan solo unos años más tarde la proliferación de gaiteros, profesores especializados, centros de enseñanza, certámenes y conciertos resultaba hasta indigesta por el exceso:

«... este aumento de persoas interesadas no estudo da música tradicional, e da Gaita Galega en particular, leva á aparición de grandes agrupacións alleas ó noso folclore. Sendo a Gaita o instrumento “rei” será a “Banda de gaitas” a única formación que pode dar saída ás ansias artísticas dos novos gaiteiros. (...) non todo son boas novas para a música galega. De súpeto, unha música de transmisión oral e dunha enorme riqueza e diversidade pasa a ser estandarizada para facilita-lo seu estudo. Os novos músicos formados nas escolas das cidades comencan a impartir clases, e dáse a situación surrealista de que éstos ensinan nos mesmos pobos de onde saíu a súa música, (...). [Actualmente] é difícil atopar un unha vila ou pobo, por moi pequeno que sexa, onde non exista algunha escola do noso instrumento máis representativo»¹⁴⁴³.

¹⁴⁴² FIC, p. 204.

¹⁴⁴³ MIGUÉLEZ, Xosé Lois: “A organización sistemática do ensino da gaita galega (I)” ..., p. 67-68.

Abundando en estos análisis se puede formular que la gaita durante la transición fue, efectivamente, moneda de cambio ideológico. Para encabezar el giro identitario gallego hacia las raíces debía despojarse de todo vestigio franquista, debía experimentar un proceso de depuración integral a través de diversas ediciones discográficas, declaraciones y actuaciones en vivo, destacando las primeras:

«... o caso galego tiña a súa lóxica no contexto político vixente até o ano 1975: o uso da gaita era máis doadamente manipulábel que o propio idioma, non en van foi apropiada pola franquista “Sección Femenina”. Daquela, cumpría cantar en galego, e se son contidos belixerantes moito mellor; non en van “*Longa noite de pedra*”, e en xeral a poemática de Celso Emilio Ferreiro era un reclamo máis que recorrente para o que se pretendía: espertar consciencias. (...).

Luís Emilio Batallán en “*Aí vén o maio*” incrustaba nas súas cancións unha gaita non folklorizante. Máis tarde Miro Casabella desplegaría toda a sonoridade autóctona imaxinábel no seu primeiro disco longa duración “*Ti Galiza*”. Benedicto igualmente decantou-se por un modelo de canción no que o concepto lúdico acadaría aos poucos máis protagonismo. Aliás, a enxergante colaboración entre músicos folk e cantores comezaba a dar os seus froitos en discos como os dous de Pilocho ...»¹⁴⁴⁴.

El reconocimiento institucional a la “galleguidad” de la gaita iría llegando con los años, pero el intérprete y pedagogo Enrique Otero fue pionero en introducirla en el conservatorio de Vigo, en 1971¹⁴⁴⁵. Con el auge de la música celta el instrumental “gallego” se diversificó considerablemente y adquirió un rango académico impensable para cualquier forma de música popular sólo unos años antes. Desde 1975:

«Os instrumentos tradicionais entraron nas aulas dos conservatorios, mesmo hai centros especializados en Vigo e Lalín para a aprendizaxe do canto, da

¹⁴⁴⁴ ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel: “Fólquis vérsus cantautores”. En: *Enclave. Revista galega de política e pensamento*, n. 9 [monográfico: “A Música e Nós”]. Santiago de Compostela, Esquerda Nacionalista, 2002, p. 54-55.

¹⁴⁴⁵ Importante por sus logros fundadores y educativos fue la figura de Enrique Otero, gaitero vigués que dotó a la Banda Municipal de Vigo de una sección de gaiteros en 1946. Más tarde estuvo vinculado a la “inevitable Sección Femenina”, pero en 1971 logró introducir la enseñanza de la gaita en el Conservatorio de Vigo, asignatura que ostentaría cátedra propia desde 1977. Su grupo fue los Cruceiros, un conjunto que se mantuvo en activo y grabando discos a lo largo de los años 60 y 70 (Datos de ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego ...*, p. 76).

própria gaita, pandeireta ou zanfona, no ámbito da música que estamos a tratar»¹⁴⁴⁶.

Con el sello del reconocimiento oficial, a añadir a los anteriores, la gaita consolidaría definitivamente su privilegiada posición al frente del instrumental popular gallego como soporte fundamental de las aspiraciones diferenciales de sus valedores.

3.2.4 Los grupos de gaita. Dionisio Aboal y Os Alegres de Pontevedra

Para examinar la realidad de las agrupaciones de gaita durante la transición vamos a tomar como referente el modelo concreto de la familia Aboal y su conjunto: Os Alegres, de Montecelo (Pontevedra). La entrevista mantenida con Dionisio Aboal Bermúdez, actual cabeza de la saga, fue muy provechosa para esclarecer la evolución de la música popular gallega que mantuvo durante los años del cambio una relación más unívoca y relativamente inalterada con las raíces¹⁴⁴⁷.

Nacido en 1945 en Pontevedra, Dionisio Aboal aprendió el oficio de gaitero de su padre -Alejo Aboal Pérez-, el fundador en 1939 del grupo Os Alegres. En un principio fue un conjunto más de música tradicional, destinado a amenizar las escasas fiestas y romerías que había en la posguerra; se ensayaba sobre la base de un repertorio elemental y económicamente los beneficios nunca eran suficientes para una dedicación fija. El padre de Dionisio recopiló piezas del repertorio popular de la comarca, recurriendo asimismo a la radio, como era habitual entonces. Originariamente Os Alegres estaban integrados únicamente por cuatro miembros -casi todos de la saga familiar-, respondiendo a la más pura ortodoxia de la gaita en Galicia instituida por los gaiteros de Soutelo de Montes: dos gaitas, bombo y tamboril. Un detalle de interés del relato de Aboal es que no había en la posguerra orquestas de baile, por lo que el grupo se reconvertía para la ocasión, añadiendo unos platos a la percusión y uno o dos clarinetes.

¹⁴⁴⁶ ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel: “Fólquis vérsus cantautores” ..., p. 56.

¹⁴⁴⁷ Entrevista personal a Dionisio Aboal, 8 de agosto de 2007.

De este modo eran *grupo tradicional* en la romería y *orquesta* en el baile, una frecuente y pragmática solución en aquellos años marcados por la austeridad.

Dionisio señalaba como momento importante el año 1977, cuando él “refunda el grupo”. Entonces creó una escuela, un grupo de danza y otro de gaitas, un taller artesanal y llevó a cabo una amplia labor de recopilación a pie de campo. Cuando se le preguntaba por los motivos de esta expansión musical contestaba que la principal causa fue su amor a la música; es posible sin embargo que haya que sumar una motivación exógena, dado que en 1977 estamos ante una fase de auge imparable del *revival*. Aboal recorrió numerosos muchos colegios pontevedreses y formó alrededor de 40 bandas de gaitas y danza en la provincia, negando haber recibido para la tarea subvención o apoyo oficial alguno.

Uno de los aspectos más útiles de la entrevista con Aboal fue el examen de los libros de cuentas de Os Alegres. Estas anotaciones a mano en una sencilla libreta muestran datos interesantes de los cuales reproducimos algunos; por ejemplo, el 18 de julio de 1982 el grupo fue contratado en Caldas de Reyes (así consta el topónimo), debiendo trabajar “el día entero (de 10 a 8)”, añadiendo como dato que “dan comida” y siendo el ingreso por la jornada, para todo el grupo, de 15.000 pesetas, lo que representa un panorama más bien parco pese a la fecha. Las contrataciones en 1982 eran por cantidades entre 10.000 y 30.000 pesetas¹⁴⁴⁸ y los motivos generalmente fiestas locales, carnaval y procesiones. Otro factor a valorar de esta fuente es el incesante ritmo de actuaciones del conjunto, especialmente en los meses de verano y en Navidad, pero en cualquier caso sostenido a lo largo de todo el año; esta elevada suma de actuaciones se produce en eventos muy rara vez registrados en medio publicado alguno, lo que lleva a suponer que la multiplicación de celebraciones músico-festivas de toda índole durante la transición debió ser aún mayor de lo que reflejan las fuentes escritas. En concreto para el mes de julio de 1982 el grupo tenía anotadas 29 actuaciones, y 21 para septiembre del mismo año, casi todas ellas en localidades gallegas de tamaño medio o reducido y

¹⁴⁴⁸ Os Alegres cobraban alrededor de 5.000 pesetas por persona y actuación en los años 80. Aboal estimaba que fue muy importante el apoyo oficial de las diputaciones, anterior a los de ayuntamientos y la Xunta, que sólo llegarían desde mediados de los 80. Las diputaciones provinciales gallegas crearon un sistema por el que firmaban un contrato con cada grupo musical de cuatro actuaciones al año, pagando las dos primeras por adelantado y cubriendo el 50% del coste total del grupo. Así se hizo viable la labor de muchos grupos musicales en Galicia. En el año 2007 Os Alegres cobraban 600 euros por actuación.

siendo el domingo el día más sobrecargado. En cambio entre enero y abril del mismo año solamente consta un total de 26 contrataciones, lo que pese a todo es una cifra respetable. Si estos músicos tenían que repartir el oficio con otras dedicaciones no era por falta de trabajo, sino por la baja cualificación estimada, que se traducía en una cotización económica paralelamente reducida.

Aboal no fue el único en promover el asociacionismo formativo en relación al folklore gallego: en estos años se formaron múltiples escuelas de gaita, baile o canto en toda Galicia. En todas estas actividades de redescubrimiento y renovación de la música tradicional gallega el factor de la disponibilidad económica y de tiempo libre aflora como un elemento esencial para comprender su súbita eclosión. Por citar un caso concreto, en Cuntis (Pontevedra) se fundó un grupo de música y danza en 1979, sin ninguna denominación particular ¹⁴⁴⁹. Fabricaron por cuenta propia las gaitas e instrumentos necesarios (con experiencia y habilidad es perfectamente factible) y se centraron en la creación de un coro, un grupo de danzas y otro de gaitas para acompañar a los anteriores. Contaron con una moderada subvención del ayuntamiento cuntesino, y reclutaron a una apreciable cantidad de niños y personas de más edad por el método de informar de su plan directamente, en colegios y a madres de posibles discípulos. En poco tiempo sumaron alrededor de 50 practicantes, siendo la mayoría niños pero no todos. Su principal artífice, Francisco Vidal –en colaboración con Xosé Raído (el Sr. Patelas, un popular y ya mayor gaitero de la localidad)- nos comentaba que si no se creó antes fue por la sencilla razón de que no había dinero: la pobreza que siguió a la guerra civil implicó secuelas que arrinconaron el ocio y la diversión forzosamente a un muy segundo plano de la vida ¹⁴⁵⁰. La escuela fundada por Vidal y Raído funcionó con éxito durante unos pocos años (llegaron a contar con más de 40 niños inscritos), pero finalmente pereció por falta de medios adecuados para su supervivencia. Este final tampoco era infrecuente en agrupaciones como la descrita; téngase en cuenta que para su funcionamiento se necesitaba un local adecuado para ensayar, que los trajes

¹⁴⁴⁹ Este detalle es relevante en sí mismo: al penetrar de lleno en Galicia la fiebre folklorizante, una entidad consagrada a la música tradicional –o equivalente- nunca dejaría de bautizarse con un nombre que se instituyera como primer distintivo visible de su existencia, posiblemente aludiendo a algún elemento reconocible a escala popular de esa tradición. En el caso de esta agrupación de Cuntis nos hallamos, por tanto, en un estadio previo y ajeno al folklorismo de las más peyorativas connotaciones. No se trató de una tentativa aislada: agrupaciones similares brotaron por doquier en suelo gallego durante la transición, en un marco ideológico y operativo muy similar al citado.

¹⁴⁵⁰ Datos de la entrevista personal con Francisco Vidal, el 5 de agosto de 2006.

regionales para la danza son caros, que las gaitas, panderetas, bombos y tambores también cuestan un dinero, así como los desplazamientos en autobús y estancias – llegado el caso- para competir en los concursos (que siempre eran el epicentro y objetivo principal de la actividad preparatoria). De modo que la ausencia o extinción de una o más subvenciones apropiadas podía bastar para hundir el proyecto. A este factor se añade el demográfico, y es que muchos de estos grupos se nutrían de niños; al crecer, una proporción apreciable de ellos abandonaba la localidad para estudiar o trabajar en una ciudad de mayor tamaño, dejando un hueco que, con las tasas de natalidad en que se sumerge Galicia en esta etapa, con mucha frecuencia no se cubría. Sin embargo el panorama no es tan negativo como pudieran sugerir algunos de estos análisis. Lo cierto es que en Cuntis, como en muchos otros pueblos gallegos, estas agrupaciones se refundaban, renacían con otro nombre, cambiaban su composición humana o actividad principal pero seguían activas. En concreto, Francisco Vidal, electricista de profesión, junto con otros compañeros coetáneos aficionados a la música en su tiempo libre, formaría más tarde el grupo Os Que Somos, un cuarteto de música tradicional gallega, así como un coro de variado repertorio con el que hoy en día compite regularmente en diversos certámenes gallegos y de otras comunidades autónomas. En el mismo Cuntis se crearía años más tarde la asociación cultural O Meigallo, destinada a la recuperación y preservación del saber popular en la comarca.

3.2.5 El Centro Cultural Artístico Recreativo de Valladares¹⁴⁵¹

Un caso representativo de las asociaciones culturales que proliferaron antes de y durante la transición, y que con frecuencia sirvieron de soporte y revalorización del legado tradicional es el del Centro Cultural Artístico Recreativo de Valladares¹⁴⁵², ubicado en el disperso núcleo urbano del mismo nombre que actualmente se puede considerar a efectos reales un barrio periférico de Vigo. En una serie de visitas

¹⁴⁵¹ Este epígrafe se suma a la información presentada en el capítulo II sobre la materia (El movimiento asociacionista y la “resistencia cultural” de Galaxia).

¹⁴⁵² Un nombre de cierta resonancia –como el que se lee- era una de las alternativas más comunes a la hora de bautizar una asociación de esta índole; las otras eran recurrir a alguna clave en gallego (O Facho, O Galo, ...) o el simple topónimo del pueblo, aldea o barrio vecinal.

personales al local que alberga la asociación en agosto de 2006, el veterano miembro de la misma Isidro Piñeiro nos proporcionó varios datos de interés sobre su historia, objetivos, medios, agrupaciones y funcionamiento; pueden ser ilustrativos de la importante acción de este popular tipo de entidades gallegas ¹⁴⁵³.

En palabras de Piñeiro durante la posguerra asociarse estaba mal visto, incluso el simple hablar entre sí los vecinos, porque el hecho podía despertar sospechas y terminar en un aviso a la guardia civil. Piñeiro cree que hoy en día en la comarca ya se han superado las heridas de la guerra civil, pero en los años de mayor dureza habría prevalecido la figura del cacique local, quien se adueñaba de las tierras de los campesinos a través de préstamos con elevados intereses, aprovechando la pobreza de la gente del lugar. En ese entorno social, próximo a la lucha por la supervivencia, hay que comprender que la música o la danza ocupaban un lugar muy secundario resultando casi un lujo frívolo. Sin embargo y a pesar de los índices de atraso y las eventuales coerciones señaladas, durante la dictadura –señala Piñeiro- no existió en Valladares (ni en la mayor parte de Galicia) un clima de verdadera conciencia crítica hacia el régimen; la persona de Franco no pasaba de representar un gobernante lejano a la realidad cotidiana, y en sus visitas a Galicia se le aclamaba sin reservas como triunfador y con la esperanza de que favoreciera al pueblo en el futuro. Lo que contaba en la comarca era el día a día, siendo el mundo más allá de unos pocos kilómetros de distancia una entelequia que apenas despertaba curiosidad.

De todos modos también hubo música popular: en Valladares nunca faltaron las gaitas ni el canto, pero sobre todo abundaban las *rondallas*; en la comarca se denominaba así a un grupo de percusión integrado por *charrasca* (un instrumento de cierto tamaño que se apoyaba en el hombro, pero menor que el usado en los mismos años en la zona de Cuntis y valle del Ulla ¹⁴⁵⁴), bombo, *cunchas*, tamboril, pandereta y otros instrumentos similares. En este clima de estabilidad social y austeridad en el ocio habría transcurrido

¹⁴⁵³ El principal momento de recopilación investigadora lo constituyó la entrevista personal a Isidro Piñeiro Pérez el 19 de agosto de 2006, de la que deriva la mayor parte de los datos sobre el Centro que exponemos aquí. Por lo demás remitimos para una visión global de estas iniciativas a los contenidos del epígrafe “El movimiento asociacionista y la ‘resistencia cultural’ de Galaxia” del capítulo II.

¹⁴⁵⁴ El charrasco cuntiense es un ingenio de alrededor de metro y medio de altura, formado por una cabeza trapezoidal en la que aparecen varios cascabeles, un cuerpo de palo con un cable metálico que da tensión a todo el instrumento y un pie reforzado. Se golpea o frota con una vara separada y a la vez se percute en el suelo. En abril de 2004 entrevistamos personalmente al vecino que aseguraba haberlo inventado: Camilo Núñez Casal.

la mayor parte de la posguerra para los habitantes de la comarca. Piñeiro recuerda que durante aquella etapa el bar de la localidad había constituido el centro de la vida social; era casi el único lugar común para el encuentro e intercambio vecinal fuera de las labores del campo o del trabajo en la cercana ciudad de Vigo, si no tenemos en cuenta el partido de fútbol televisado, las reuniones espontáneas de vecinas en el lavadero de ropa en el río, la venta de leche por la mañana y sobre todo la feria, pero este último acontecimiento tenía una periodicidad muy espaciada.

En los años del desarrollo el panorama sociocultural cambió bastante, en gran parte debido a la expansión de los grandes astilleros y fábricas de Vigo (como Barrera y Citroën ¹⁴⁵⁵). Se pasó entonces de la secular labor agraria al trabajo industrial, crecieron las rentas, se abandonó progresivamente el campo y surgió una nueva cultura urbana que comprendía el concepto de ocio en lugar destacado. Es en estos momentos – especialmente en los años 70- cuando se produjo el despertar de una conciencia galleguista (nacionalista) que se iba a canalizar en la localidad –como en tantas otras parecidas- hacia la recuperación y preservación del folklore gallego. Galleguistas radicales hubo pocos ¹⁴⁵⁶, en el valle se aceptaba lo *español* y *ser español* sin más problema por parte de la gran mayoría de la población.

Finalmente el Centro nació en 1972, aprovechando que el edificio de la escuela de la parroquia, al construirse uno nuevo, quedó disponible. Fueron los propios vecinos quienes construyeron el local actual y fundaron la asociación, que en su origen no fue sino un teleclub más de los muchos fundados en Galicia por el Ministerio de Información y Turismo, cartera cuya titularidad ocupaba entonces Manuel Fraga. El primer presidente y dinamizador del Centro fue un militar del cuerpo de Marina, José Costa Espiñeiro ¹⁴⁵⁷. Los apoyos y subvenciones procedieron inicialmente del

¹⁴⁵⁵ El 13 de septiembre de 1975 el titular de la cartera de Industria, Alfonso Álvarez Miranda, inauguraba la ampliación de la factoría viguesa de Citroën, que así iniciaría un engrosamiento de su plantilla hasta rondar los diez mil trabajadores en los siguientes años (LVG, 13 de septiembre de 1975, p. 29). El desarrollo industrial fomentó la concentración urbana y una cultura de carácter híbrido, dada la precedencia rural de muchos nuevos empleados.

¹⁴⁵⁶ Como pronto atestiguaron los resultados electorales. La ingente masa de candidaturas de izquierda radical gallega que luego no obtenía ni un solo diputado se pudo ver igualmente en las elecciones generales a escala estatal, con desenlace similar.

¹⁴⁵⁷ En estos detalles se comprueba que el despertar cultural no siempre vino de la mano de comprometidos intelectuales, estudiantes y obreros, si bien este hombre recogió una demanda popular que existía en los vecinos. En todo caso se trató de una iniciativa de particulares. En 1984 Costa se dirigía a

Ministerio de Información y Turismo, aunque eran reducidos. Lo mismo sucedió con la Xunta posteriormente, pero en cambio se logró más del Concello de Vigo.

En 1977 hubo en Valladares un significativo vuelco generacional interno, cuando una candidatura “joven” presionó para acceder a la dirección, lográndolo finalmente. La categoría de teleclub, hasta entonces única referencia oficial, se quedaba corta para las aspiraciones de muchos miembros; se pretendía dotar de un mayor espacio participativo a áreas como el deporte, la música y el arte. Piñeiro estima que en este giro local el eco derivado de los principios aperturistas de la naciente democracia tuvo una importante influencia. Gracias al empuje vecinal y a diferentes subvenciones, pronto se alcanzó un apreciable dinamismo y diversidad de contenidos y agrupaciones dependientes en el seno de la asociación. Por ejemplo se fortaleció la banda de música de Valladares¹⁴⁵⁸ y la coral polifónica, ambas compuestas en su integridad por vecinos voluntarios, no profesionales, siendo en su mayoría gente de edad y contando con un promedio de 60 miembros cada una; la coral había sido fundada en 1974, a raíz de las fiestas patronales de la localidad. También se fomentó el aprendizaje y uso de la gaita con el grupo Aturuxo –formado en 1979 por unas 15 personas-, que adoptó como instrumentos base la gaita gallega más conocida (de un solo bordón) y el tambor tradicional de parche de piel, no sintético. El apoyo de una personalidad tan destacada para el mundo de la gaita como era Nazario González Iglesias (Moxenas) –natural de Sárdoma, una parroquia muy cercana a Valladares- fue crucial para el desarrollo de esta agrupación creada en 1975¹⁴⁵⁹. Asimismo se revitalizan o fundan conjuntos como el grupo de baile Leticias (desde 1982), la rondalla, una agrupación teatral y diversos equipos deportivos. Los repertorios que mantuvieron o adoptaron las agrupaciones del Centro de Valladares fueron básicamente *gallegos* -véase alboradas, alalás, muñeiras o *pasarrúas* generalmente conocidos dentro y fuera de la localidad. La revista (*Adro de Valladares*

sus socios desde la revista del Centro para afirmar que «El Adro es la ventana abierta de nuestra Sociedad» (COSTAS PIÑEIRO, Ignacio: “Carta del Director del CCAR a sus socios”. En: *Adro de Valladares*, n. 5. Vigo, C.C.A.R. Valladares, julio de 1984 [s.p.]).

¹⁴⁵⁸ Una institución fundada en 1902, que ahora sería liderada por el mismo director del coro: José Iglesias Ramírez. A fecha de hoy la banda ya ha grabado seis discos, el primero de ellos en 1990.

¹⁴⁵⁹ Los Morenos de Lavadores fueron una referencia constante, la zona siempre fue de mucho gaitero. Moxenas iba con frecuencia a Valladares, de hecho fue el impulsor y director de muchas actividades musicales de esta parroquia, sobre todo de las del grupo de gaitas. Para más datos al respecto es recomendable la consulta del estudio de PÉREZ LORENZO, Miguel: *Moxenas ...*, *op. cit.*

¹⁴⁶⁰) fue otro notable logro en estos años. Desde entonces hasta hoy se han añadido al centro social la biblioteca y un cine-club, se han impartido clases de informática, se han llevado a cabo diversas fiestas, certámenes y competiciones lúdicas e incluso un concurso de rock ¹⁴⁶¹, respondiendo a las inquietudes culturales de los miembros. En cuanto al número de socios, a fecha del 31 de diciembre de 1982 el Centro contaba con 1348, y un año después con 1402 ¹⁴⁶². Para el curso 1983-84 se llegó a un acuerdo con el Conservatorio Superior de Música de Vigo en la forma de un aula de extensión destinada a impartir en el propio Centro de Valladares varias asignaturas ¹⁴⁶³. No cabe duda de que este paso se dirigió a una formalización del legado tradicional a través de una enseñanza reglamentada. La extensión incluía en lugar preferente la enseñanza del piano, lo que revela cómo en Galicia se estaba operando en estos años una conocida fase de simbiosis resultante del afán por dignificar la música tradicional a través de su nivelación con la música culta.

Valladares también acusó el descenso de presión culturalista causado por la era del desencanto, cuando a inicios de los años 80 estas asociaciones quedaron en entredicho al carecer de la motivación que otorgaba su papel de referente cultural antes de la democracia y al desplazarse el gusto de los más jóvenes hacia fórmulas de renovación del folklore que no encajaban del todo con las disciplinas y orientación ideológica dominantes hasta entonces en su seno. Es muy expresiva la editorial del número 6 del *Adro de Valladares* llamando a un mayor sacrificio y compromiso, pidiendo “solidaridade en tempos de crise”, ante el abandono de muchos socios, la concentración del interés exclusivamente en los “actos lúdicos” (que, en opinión del anónimo escritor, en nada fortalecen su espíritu y les hacen insolidarios) y falta de perspectivas ¹⁴⁶⁴. No obstante los siguientes números de la misma publicación trazan un panorama mucho más alentador; probablemente el empuje institucional y el renovado dinamismo de las nuevas generaciones contribuyeron a ello. Si el desencanto fue un fenómeno cardinal de

¹⁴⁶⁰ En gallego *adro* significa atrio, el espacio que rodea a una iglesia.

¹⁴⁶¹ Primera edición en 1983.

¹⁴⁶² Dato procedente del *Adro de Valladares*, n. 4. Vigo, C.C.A.R. Valladares, febrero de 1984 [s.p.].

¹⁴⁶³ Tampoco faltaron los roces ni los enfrentamientos abiertos en el seno de la asociación, como prueba el contenido del *Adro de Valladares*, n. 4. Vigo, C.C.A.R. Valladares, febrero de 1984, en relación a los problemas internos del grupo coral alrededor de 1983.

¹⁴⁶⁴ “Solidaridade en tempos de crise”. En: *Adro de Valladares*, n. 6. Vigo, C.C.A.R. Valladares, diciembre de 1985 [s.p.].

estos años, es indudable que la actividad culturalista que arranca con el proceso de secularización y cambio político prosiguió con fuerza y hasta progresando en determinadas ocasiones ¹⁴⁶⁵. El caso de Valladares puede ser representativo de una forma de *revival* gallego encaminado cada vez más hacia el modelo de aglutinamiento social y canalización del ocio a través de prácticas de índole popular que predomina en muchos países de Europa occidental.

En resumen, la labor ejercida por el CCAR de Valladares se inscribe dentro de una corriente de resurgimiento del folklore y búsqueda de las raíces, pero exenta de varias connotaciones significativas -bien nacionalistas bien comerciales- que caracterizan con especial énfasis al fenómeno del folklorismo, por lo que para esta clase de agrupaciones sería interesante establecer una categoría analítica diferente o al menos matizada. Representa un punto equidistante entre la pervivencia y reinterpretación de la tradición más arcaica de la remota aldea y los eventos y promociones folklorísticos abiertamente institucionalizados y/o dependientes de intereses empresariales.

3.2.6 Los juglares de la posguerra. John Balan, el “hombre orquesta”

No faltan en el múltiple escenario gallego de estos cambiantes años personajes de difícil clasificación pero sumamente populares en el sentido convencional del término y que directa o indirectamente entroncaron con la más arraigada “tradición” gallega de recorrer caminos y pueblos ganándose la vida a fuerza de ingenio y capacidad de seducción. Se trata de quienes hicieron de su talento natural y habilidad ante la audiencia una suerte de producto muy apreciado por el gran público, sin mayores pretensiones ni conexión alguna con el nacionalismo ni el movimiento de raíces, retomando la inmemorial y universal tradición del entretenedor por antonomasia de las gentes y aliciente de cualquier celebración. Nos referimos, por ejemplo, al ya citado fabricante de ocarinas Manuel Barreiro –Paparolo-, que se situaba al pie de la catedral de Santiago para vender a los peregrinos y visitantes sus instrumentos-, a Manuel

¹⁴⁶⁵ Por ejemplo, el balance de actividades reflejado por el *Adro de Valladares* para 1986 es realmente amplio.

Outeda -John Balan, el “hombre orquesta”-, a Carlos Díaz -O Xestal, especialista en contar largos chistes, a veces musicados-, a la *cantareira e pandereitera* Eva Castiñeira, al violinista ciego Florencio da Fontaneira -”o cego dos Vilares”- y a otros músicos, actores, vendedores y cómicos ambulantes –en su mayoría anónimos fuera del entorno inmediato- que aparecían ocasionalmente en la feria o verbena de la localidad correspondiente para ganarse unas monedas, siendo el zanfonista invidente el más emblemático de todos ellos en el imaginario del *revival* galleguista ¹⁴⁶⁶.

John Balan es quizá el mejor exponente del gallego que sobrevivió en la posguerra gracias a su ingenio. Plenamente autodidacta, en el vértice opuesto a toda formación normalizada ¹⁴⁶⁷, Balan representa una forma de vida y actividad neojuglaresca llamada a desaparecer y de la que tal vez haya sido uno de sus últimos representantes. La entrevista que mantuvimos con él tuvo lugar el 8 de agosto de 2007 en el asilo de ancianos de Pontevedra, donde permanecía ingresado tras sufrir recientemente un trombo que le dejó paralizada la mitad derecha del cuerpo ¹⁴⁶⁸. Tras su fallecimiento el 19 de marzo de 2008 este testimonio cobra un valor especial.

Balan tenía una gran capacidad para imitar sonidos y una imaginación desbordante. Se inició en la vida bohemia improvisando espectáculos en tabernas o en el trolebús Pontevedra-Marín, caracterizado siempre con un sombrero Stetson, corbata tejana y botas camperas. Se cuenta que imbuido de su papel de animador, en 1964 llegó a “asaltar” el tren Santiago-Vigo con tanta pasión que los aterrados pasajeros le entregaron sus pertenencias. Fue cantante de orquesta, vocalista de grupos de música ligera y animador de discotecas y fiestas privadas. Lo mismo escenificaba películas con argumento y guión propios -*La muerte es inoxidable, El callejón de las vírgenes distraídas*- en las que se hacía cargo de todos los personajes e interpretaba a la vez la banda sonora, que daba conciertos tocando una puerta con la que reproducía los bajos y

¹⁴⁶⁶ Sigue faltando para Galicia un estudio que recoja con suficiente amplitud la fascinante galería de personajes populares del tipo de los que aquí tratamos, en una línea similar al trabajo de BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.

¹⁴⁶⁷ Es posible que fuera analfabeto; durante nuestra entrevista resultaba extraño que nunca mencionara ningún documento escrito ni guardara recorte alguno de prensa. Con toda probabilidad nunca fue al colegio.

¹⁴⁶⁸ Se movía mal y su salud empeoraba progresivamente con nuevas dolencias, pero conservaba la cabeza en plenitud de facultades. Agradeció mucho el interés por su persona y estuvimos hablando más de dos horas. En los párrafos siguientes entrecomillamos las expresiones literales del entrevistado.

la percusión, y utilizaba la voz para el resto de los instrumentos.

Una breve semblanza biográfica de este cantante y humorista puede contribuir a captar el entorno social e histórico que constituyó la realidad diaria de muchos habitantes de las clases gallegas menos favorecidas tras la guerra y en determinados casos hasta pasada la transición. Su nombre real era Manuel Outeda, adoptó el de John Balan porque “sonaba a extranjero” y “nadie es profeta en su tierra”¹⁴⁶⁹. Balan nació en Seijo (Seixo), lugar de Marín (Pontevedra). No tenía una conciencia muy clara de su propia edad: en un principio afirmó tener 72 años y haber nacido en 1935, pero resultaba claro que no lo sabía con certeza ¹⁴⁷⁰. De sus padres o posibles hermanos no hubo forma de obtener información alguna, tal vez su infancia y entorno familiar no fueron afortunados. Nunca se casó ni tuvo hijos, lo que justificaba sosteniendo que él no tuvo “conversación para enamorar”. Balan recordaba que tras la guerra civil hubo mucha pobreza; él fue un mendigo “de los de pedir limosna” desde la infancia y callejeando descalzo ¹⁴⁷¹. En su juventud trabajó como pescador faenando en una embarcación en la ría de Pontevedra, pero tuvo que dejarlo porque se mareaba. Siendo ya relativamente conocido a escala local aún tuvo que ponerse a ayudar a descargar bultos de peso a viajantes para salir adelante. En relación a estos años afirmaba que durante el mandato de Franco pasó hambre y fueron reales la censura y la represión, pero que la gente era mejor, “había más respeto y orden”. En cuanto a la transición a la democracia opinaba que fue “demasiado radical” (demasiado rápida) ¹⁴⁷². Y respecto de la actualidad opinaba que el rock y demás géneros de la música ligera moderna “son una porquería”, y que a la gente de hoy “le sobra soberbia”.

¹⁴⁶⁹ Al parecer si el público sabía que el cómico era gallego se mostraba sumamente refractario a ver la actuación.

¹⁴⁷⁰ De hecho aseguraba rotundamente, en otro momento de la conversación, que en 1975 él tenía 40 años, por lo que habría nacido en 1930. En todo caso no recordaba la guerra civil, de modo que es casi seguro que nació más tarde que en 1930.

¹⁴⁷¹ No parece que exagerase; para empezar los índices de atraso e indigencia de Galicia en la posguerra fueron realmente graves y por otra parte Balan citaba con frecuencia a lo largo de la entrevista a quienes le habían dado dinero, lo que seguramente refleja que debió pasar hambre de verdad; insistía con frecuencia en que padeció mucha necesidad en sus orígenes.

¹⁴⁷² Parecía claro que Balan no simpatizaba con el cambio ni con forma alguna de izquierdismo o nacionalismo, pero tampoco defendía de ninguna manera a Franco o a su régimen. Esta postura de conservadurismo y desconfianza generalizada es muy típica en los gallegos de edad.

Su dedicación al espectáculo comenzó en bodegas terreñas donde él y un compañero montaban un sencillo escenario con unas tablas entre dos toneles vacíos, colocando un par de sábanas como cortinas. En su Marín natal comenzó a actuar en bares (no había cafeterías) alrededor de 1950. A lo largo de esta etapa cantó/tocó mucho en bares, cafeterías y salas de fiestas, así como en casi cualquier espacio que lo permitiera. El método que practicaba era casi siempre el mismo: iniciaba su interpretación de los boleros de moda a partir de captar un momento oportuno; los clientes echaban monedas a voluntad al terminar. A veces algún bar le daba un dinero fijo por ir. En esta fase de juventud Balan no pasó de ser un animador ocasional que mendigaba en locales donde se le admitía en virtud de su capacidad para atraer y entretener a la clientela.

La necesidad y el deseo de mejorar le impulsaron regularmente a viajar en busca de otros horizontes profesionales. Aún joven marchó a Santiago, donde actuaba en los bares de la Rúa del Villar; también cantó en el más señorial café Derby, pero fue expulsado de mala manera por el jefe del local porque “restaba categoría”¹⁴⁷³. Sin embargo Balan se hizo famoso pronto dentro de su entorno próximo y rápidamente empezó a ser muy conocido en Galicia. En 1953 intervino con enorme éxito en el Teatro Principal de Santiago, a donde lo habían llevado los estudiantes de la universidad, quienes solían celebrar ruidosamente su ingenio en las tascas y mentideros de la ciudad. En 1956 se desplazó a La Coruña, donde inició una nueva etapa en calidad de atracción compartida: tocó con la Orquesta Sintonía, que en aquel entonces dirigía Antonio Breijo Portela. En aquella formación se repartían unas 30-40.000 pesetas por actuación entre 15 personas a partes iguales. Con ese dinero Balan no cubría siquiera los gastos de pensión, por lo que finalmente dejó el puesto. De regreso en Pontevedra, en torno a 1959, fichó por la orquesta Palma, entonces dirigida por Higinio Pérez Insúa¹⁴⁷⁴.

Como tantos compatriotas, Balan optó finalmente por emigrar. En 1969 estuvo tres meses en Summerset, junto a Londres. Allí se ganaba la vida lavando platos pero aún se las ingenió para conquistar una reputación merced a sus habilidades; de hecho le llegaron a ofrecer el actuar en un programa de televisión, pero él se negó por sus

¹⁴⁷³ Aquella experiencia quedó grabada en su memoria, Balan no carecía de orgullo; algo más tarde narraba que cuando estuvo en Washington, el entonces presidente Ronald Reagan se negó a recibirle, a lo que replicó: “Pues él se lo pierde”.

¹⁴⁷⁴ Balan nombraba a estos directores con tono de máximo respeto castrense.

“obligaciones profesionales”¹⁴⁷⁵. En 1970 regresó a Seixo, retomando la “vida bohemia” en la Galicia natal; actuó en El Mosquito de Vigo, donde obtuvo un éxito apoteósico en más de una ocasión¹⁴⁷⁶. A lo largo de estos años Balan consolidó un cierto renombre que sobrepasaba el límite de la actuación vecinal e improvisada. Finalmente, en 1975, con el despertar del populismo mediático, apareció en dos ocasiones en el programa televisivo *Directísimo* de José María Íñigo¹⁴⁷⁷. Ello le abrió algunas puertas: intervino a continuación como telonero de Fernando Esteso en la plaza de Toros de Valencia y en Castellón. También fue entonces a varias salas de fiestas conocidas, presentado por José Domingo Castaño.

De regreso en Galicia, justo en torno a 1975 y siguientes años, John Balan -ahora investido con la aureola televisiva- se presentó en calidad de atracción destacada en varias celebraciones de entidad, sobre todo las de determinadas localidades costeras como Sangenjo (así lo pronunciaba), Rajó (ídem) o El Grove. La cantidad más elevada que llegó a percibir por una actuación fue de 90.000 pesetas, en 1977¹⁴⁷⁸. Al final de su vida recibió diversas formas de reconocimiento a su labor, como la concesión de algunos galardones y celebración de homenajes. En concreto, hubo un acto en su honor el sábado 4 de agosto de 2007 en el cine de su parroquia natal de Seixo (Marín), organizado por el Grupo Cultural Ronsel, de la localidad. La celebración llevó por título -que eligió el propio interesado-: “John Balan, una vida bohemia”¹⁴⁷⁹, y en septiembre de 2007 se preparaba un acto similar en su honor¹⁴⁸⁰. En la actualidad la plaza de Seixo junto a la casa donde nació lleva su nombre artístico.

¹⁴⁷⁵ Esta negativa resulta singular.

¹⁴⁷⁶ El Mosquito es un muy conocido restaurante vigués. Recordando estos eventos Balan citaba el pasodoble “No te sueltas la melena”, la única pieza musical concreta que mencionó en toda la entrevista.

¹⁴⁷⁷ También fue invitado a los programas de Jesús Quintero y José Luis Coll. En la televisión de Galicia llegó a tener una intervención propia estable en el espacio *Adiviña quen vén esta noite*.

¹⁴⁷⁸ Balan siguió activo hasta la trombosis, y aseguraba que aún estaría trabajando de no ser por la salud, y que echaba de menos sobre todo los bares, la gente, la conversación y el calor del público. En la despedida nos confesó que, en la vida, “el dinero es muy importante, pero la salud lo es más”.

¹⁴⁷⁹ GAGO, Marcos: “John Balan actuará en un homenaje organizado por sus vecinos en Seixo”. En: LVG, 3 de agosto de 2007, p. L-6.

¹⁴⁸⁰ Se han rodado algunas breves imágenes documentales sobre su vida y no faltan recortes de prensa en torno a determinadas actuaciones suyas, pero sigue pendiente un trabajo recopilatorio de más envergadura acerca de esta y otras figuras de la cultura popular gallega.

A su manera Balan difundió una música básicamente *latina*, la predominante en el gusto de las clases populares gallegas a lo largo de los años de la posguerra y siguientes, abundando en géneros como el pasodoble, el tango, la rumba, la guaracha, la cumbia y otros análogos de raíz iberoamericana, pero donde obtuvo un mayor éxito –según él mismo- fue con los boleros de Antonio Machín. Su fuente de información era la radio, entresacando de oído las melodías en boga y ensayando siempre por su cuenta.

En el plano artístico sus actuaciones y trayectoria seudoprofesional representan la antítesis de la academia. La música en que se inspiraba ciertamente no era original suya, pero sí y mucho el despliegue de facultades rítmico-melódicas y tímbricas que demostraba en la ejecución, gracias a un oído e intuición innatos. En el momento de la actuación Balan generalmente tocaba y cantaba de espaldas a una puerta de madera. Con las yemas de los dedos tamborileaba el ritmo, y con la voz imitaba diversos instrumentos y cantaba ¹⁴⁸¹. Los resultados de un procedimiento tan rudimentario eran asombrosos: Balan lograba una musicalidad entre cómica y fiel al original que le garantizaba el éxito.

En síntesis, John Balan es un magnífico ejemplo de ingenio natural acuciado por el hambre y la miseria. Representa el espectáculo sencillo y directo que emplea materiales tan inmediatos y cotidianos como una simple puerta, que entretiene a gentes de todas las edades y condiciones sociales y cuyos méritos son apreciables y disfrutables en el acto, sin mediación formativa alguna, en el mejor estilo de estas tradiciones marginales que han llegado hasta nuestros días. Sobresalen en su persona el talento natural – especialmente un oído tímbrico y rítmico extraordinarios- y la no menos llamativa destreza para una facultad tan olvidada por la cultura oficial de occidente como es la improvisación. Su aparente olvido de detalles y carencia absoluta de testimonios materiales confirma este carácter *no museístico* y basado en la filosofía del *carpe diem* que tantos funambulistas, juglares, predicantes, narradores, feriantes, titiriteros y otros actores peregrinos, anónimos y de vida errante, practicaron durante siglos en toda Europa.

¹⁴⁸¹ Balan tenía una facilidad especial para hacerse con el auditorio a partir de un despliegue basado en detalles primarios pero muy efectivos. Golpeando la puerta reproducía el sonido del bajo y la batería; con la voz imitaba la trompeta, el saxo, el trombón, y al propio cantante.

En estricta justicia y como señalábamos más arriba la figura de Manuel Outeda no tiene relación alguna con “la tradición” –en tanto que legado oral de profundas raíces-, ni gallega ni de otro orden. Su mismo seudónimo, los géneros que practicaba, el absoluto dar la espalda a todo tipo de estudios, conocimientos o patrimonio oral incluso, le sitúan en un plano alternativo. Probablemente este artista representa lo que toda tradición popular fue algún día, antes de conocer el proceso de redefinición, normalización o aplicación sistemática por el que generalmente llega hasta nosotros. Tal vez por ello no llegó a fundar escuela alguna; sus imitaciones permanecen como una creación eminentemente individual que rompe la rígida “socialidad” que muchos académicos quieren descubrir hoy en día en cualquier manifestación proveniente de la esfera de la cultura popular.

IMAGEN III-4. JOHN BALAN EN EL ASILO DE PONTEVEDRA ¹⁴⁸²



¹⁴⁸² Fotografía tomada por el autor durante la entrevista, el 8 de agosto de 2007.

3.2.7 Los coros gallegos

Por último en este bloque temático hay que referirse a los coros gallegos, que desde hacía más de un siglo habían llevado a cabo para Galicia una interpretación tendente al cultismo de las raíces populares de su repertorio. El coro encarna además, por su condición grupal y aliento galleguista, el espíritu de la colectividad local, su *Volkgeist* musical, lo que constituye una de las causas de la notable longevidad que algunos de ellos alcanzan. Son “the audience as its own performer”, en la sentencia de Percy Scholes¹⁴⁸³. Por otra parte la obra que llevaron a cabo los coros gallegos pertenece a una tipología que integra elementos definitorios del folklore, de la tradición culta y de la orientación nacionalista según cada caso y lectura correspondiente. De ahí que sea más operativo encarar su estudio a partir de casos concretos, procurando no generalizar en exceso. Sin embargo representan una fuente impagable de información para el investigador por la centenaria cronología que abarcan -que permite comparar la trayectoria seguida en una u otra fase del siglo XX- y por la prodigalidad con que intervinieron en la vida musical gallega.

Durante el franquismo los célebres coros gallegos ejercieron una labor notable en pro de la política cultural del régimen, pero con el paso a la democracia reorientaron su labor hacia presupuestos más acordes con un galleguismo moderado, en todos los casos reelaborando académicamente los materiales tomados de la tradición. Así sucede con Toxos e Frores, Cantigas e Froles, Cántigas da Terra, la Coral de Ruada y otros. En esta etapa además se fundaron o refundaron varias agrupaciones corales de similar naturaleza merced al clima de crecimiento imparable de la cultura popular¹⁴⁸⁴. En cuanto a la calidad e interés sonoro de la música de estos conjuntos, ya se ha comentado en este capítulo la imagen de la gaita en el disco del coro compostelano Terra a Nosa (*Fogar de Breogán*, 1976). Por lo demás este álbum emplea asiduamente el recurso de la polifonía a varias voces y se adentra en la sonoridad cultista del *lied* para coro, en “Nascín cando as prantas nascen” -poema de Rosalía y música de Feijoo- o en la

¹⁴⁸³ SCHOLES, Percy A.: *The Oxford Companion to Music*. Oxford, Oxford University Press, 1955, p. 211. Citado por RUSSELL, Dave: “Abiding memories: the community singing movement and English social life in the 1920s”. En: *Popular Music*, vol. 27, n. 1. Cambridge, Cambridge University Press, enero de 2008, p. 118.

¹⁴⁸⁴ Por ejemplo, la Coral de Bergantiños se crea e principios de los años 70; la Coral Polifónica Raíces nace en 1980, fruto de la iniciativa de varios catoireses, entre un sinfín de casos análogos.

“Muiñeira” de Montes -piano incluido en ambas-, sin apenas reminiscencia real de la fuente popular y siempre armonizadas por el director y arreglista Manuel Feijoo. En el plano estético pervive la orientación refinada y propensa al pulido de la fuente originaria que caracterizó tanto a la Sección Femenina como a los coros seculares gallegos.

En *Fogar de Breogán* las armonizaciones son siempre similares, basadas en juegos a dos o tres voces sobre enlaces de unidad consonantes, con muchos pasajes en terceras o sextas paralelas, con alternancias de voces masculinas y femeninas y la presencia de varios solos eventuales; ocasionalmente se cambia de modo (es frecuente la cadencia de picardía) y el empleo de los contrastes dinámicos es constante en estas adaptaciones, también lejos de cualquier raíz primera. La afinación resulta vacilante para las pretensiones del disco y predomina el tono quejumbroso, sombrío hasta la exageración; por ejemplo, la versión del célebre “Romance de Don Gaiferos”, con órgano de fondo, resulta demasiado seria y trascendente. Una curiosidad es que en el disco participa el grupo Faíscas do Xiabre (como se aprecia en la tardía aparición de la gaita, en el “Pranto por Basilio”¹⁴⁸⁵, de Feijoo), dos de cuyos miembros -Ferreirós y Casal- en breve iniciarían la venturosa singladura de Milladoiro. Sin embargo es indudable que algunas creaciones del folclorismo coral hispano-galaico poseen una sonoridad embriagadora. A grandes rasgos prevalece la ejecución *a capella*, armonizada a dos, tres o cuatro voces impostadas, con abundancia de conversión de estructuras modales en los modos mayor y menor del sistema tonal clásico, de sextos grados menorizados, de cadencias perfectas ascendiendo a la octava o décima superior para la apoteosis en el calderón final, de un activo contrapunto interno y otras características análogas, es decir, a una notable distancia de la tradición más constatable del mundo rural gallego y un indudable legado del modelo instituido por el coro pontevedrés Aires da Terra (1883-1914) que creó el primer gran folclorista gallego que fue Perfecto Feijoo, por el orfeón El Eco fundado por Pascual Veiga en 1882, por el Orfeón Lucense fundado en 1879 por el también compositor gallego Juan Montes así como por el coro coruñés Cántigas da Terra (desde 1916) -quizá uno de los más reconocidos durante toda la segunda mitad del siglo XX, tanto el coro como el grupo de gaiteros del mismo nombre-, y por muchos otros posteriores –como Toxos e Froles, Coral de Ruada o

¹⁴⁸⁵ Se trata de Basilio Carril, el artesano santiagués mencionado más arriba.

Cantigas e Agarimos- en los cuales se generalizaría gradualmente la versión sofisticada y polifónica de las melodías gallegas más populares ¹⁴⁸⁶. Es evidente la contradicción entre el propósito ruralista o *enxebrista* que proclaman los propios nombres de estos conjuntos con las realizaciones que llevan a cabo ¹⁴⁸⁷. Este patrón interpretativo llega a estar tan extendido en la segunda mitad del siglo XX en Galicia que resulta difícil hallar muestras que se aparten de él; en todo caso queda la música igualmente “tradicional” para la danza, con unos cánones materiales no menos rígidos como por ejemplo la presencia constante de las *cunchas*, panderetas, gaitas (en plural), ritmos regulares, ejecuciones grupales y canto ocasional que solía completar las ediciones discográficas y que tampoco se ajusta en todos los casos, ni mucho menos, a lo que sabemos del legado secular aducido como fuente referencial y legitimadora.

En la evolución holística de estos coros hay fases claramente separadas. Si en el disco *Galicia. Cantigas da nosa terra* (Philips, 1959) prevalecen la seriedad y la música puramente “gallega”, en una réplica posterior tomada al azar, como pudiera ser la grabación *Rianxeira* (Gramusic, 1975), aparecen fácilmente, en mezcla heterogénea con el estilo anterior, temas que incorporan batería, teclado y guitarra eléctricas, además de las segundas voces de fondo y guiños típicos del pop de moda, como sucede en la primera pieza del disco citado: “Adéus”, cantada por Xesús Naya. En otra recopilación significativa, *Mexunxe gallego. Canciones gallegas* (Montilla, 1962), se procede a una instrumentación clasicista a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, recurso éste tampoco extraño en la generación musical que se contempla y para sellos discográficos e intérpretes con suficiente capacidad, del que deriva la lectura de una Galicia semi-castiza y zarzuelera, que es la que algunos compositores gallegos de escuela plasmaron en sus partituras. Así se comprueba en varias piezas orquestales y folklóricas, como el primer corte del disco: “Festa na Tolda”, toda una *suite* sinfónica compuesta por Gustavo Freire (1885-1948) e igualmente en “Meus amores”, de José Baldomir (1867-

¹⁴⁸⁶ Suele mencionarse como primer modelo a escala peninsular de estas agrupaciones vocales de carácter identitario a los coros Clavé en el seno del movimiento cecilianista. El barcelonés José Anselmo Clavé (1824-1874) realizó a lo largo de su vida una importantísima obra coral y educativa que culminó en la creación de sus famosos coros y otras entidades similares, como el Orfeó Catalá -fundado en Barcelona a iniciativa de Luis Millet y Amadeo Vives- y el Orfeón Donostiarra en Vascongadas. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* incluimos la “Foliada de Muxía” del coro Cántigas da Terra como pieza representativa de este entorno estético e ideológico (pista nº 1).

¹⁴⁸⁷ “De ruada” es una expresión equivalente a “de parranda” o “de juerga”; Toxos y froles alude al tojo y la flor de los valles gallegos, “Cantigas da Terra” serían las canciones “de la tierra” (gallega), por ejemplo.

1947) o en las “Cantigas das Rías Baixas” de Modesto Rebollo. El resto del álbum abunda en gaita, pandereta y arreglos variados de melodías gallegas conocidas. El Real Coro Toxos e Froles, fundado en Ferrol en 1914 y actual decano del gremio puede ser un modelo analítico válido para esta materia, por su antigüedad y por las fuentes disponibles para su estudio ¹⁴⁸⁸. He aquí una tabla cronológica de eventos significativos –y hasta contradictorios entre sí– en los que tomó parte activa desde su fundación. La historia de este coro resume en cierta medida las tendencias, tensiones y aspiraciones de la música gallega a lo largo del siglo XX:

TABLA III-10. REAL CORO TOXOS E FROLES. SELECCIÓN DE EVENTOS CON PARTICIPACIÓN DIRECTA A LO LARGO DEL SIGLO XX ¹⁴⁸⁹

Año	Evento
1917	Recibe con homenaje a una delegación de las Irmandades da Fala, en Coruña, para apoyar el nacionalismo gallego
1939	Participa desfile de la Victoria, en Madrid
1942	Colabora “con la causa del movimiento” para celebrar un homenaje a los gallegos caídos durante la guerra civil en el bando nacional ¹⁴⁹⁰
1944	Presta gaiteros a la Sección Femenina
1950	Recibe una subvención oficial de 6000 pts. del Ministerio de Educación Nacional
1967	Graba en TVE
1973	Canta ante los príncipes de España en los astilleros de Astano (Ferrol)
1974	Canta en los VII domingos folklóricos de Portomarín (Lugo) y en las VI Jornadas de Folklore Gallego en Compostela
1976	Participa en el VI Festival Ría de Ares (Coruña)
1976	Participa en el Festival de la canción gallega de Mugardos (Coruña) y en el Festival folklórico de Vigo
1977	Participa en la Jornada en pro de la autonomía de Galicia
1980	Representa a Galicia en el festival de Lorient

¹⁴⁸⁸ Especialmente el doble volumen de RODRÍGUEZ DE LOS RÍOS, Juan J.: *Real coro Toxos e Froles ...*, *op. cit.*

¹⁴⁸⁹ Elaboración propia. Fuente: *ibídem*. El coro participó en innumerables actos y festivales gallegos, antes, durante y después del mandato de Franco.

¹⁴⁹⁰ El objetivo no confesado entonces parece ser que consistió en el propósito de pasar a pertenecer a Educación y Descanso y así acceder a subvenciones oficiales (*ibíd.*, vol. I, p. 213).

En resumen, el espectro estilístico que durante la transición aparece vinculado al contexto teóricamente más cercano a la raíz misma de la tradición gallega –aceptando que ésta existiera en términos admisibles de sustantividad y delimitación- forma un conjunto efectivamente heterogéneo en el que desde la perspectiva *etic* constituyen todo un problema tanto la tarea estrictamente taxonómica como la del reconocimiento o lo contrario de la credibilidad de ese legado tradicional, como bien queda en evidencia a la luz del momento presente de la investigación etnomusicológica. Las actividades que diversas asociaciones y personas individuales desarrollaron en Galicia en la segunda mitad del siglo XX para impedir la extinción del saber tradicional y para reintroducirlo en la sociedad son hoy en día sistemáticamente desviadas al terreno del folklorismo, cuando no está claro que los dos intereses predominantes en éste –el político y el comercial- se localicen con tanta nitidez y hegemonía en los grupos y personas citados, especialmente en determinados casos.

Sin embargo en el plano musical los procesos de hibridación y redefinición de las raíces tradicionales –reales o imaginarias- devino un repertorio amplísimo cuyo análisis ocupa los siguientes epígrafes y en el que sobresalen una canción de moderadas aspiraciones ideológicas y caracterizada por el sesgo lúdico -que iba a lograr una recepción muy favorable- y el preciosismo estético y literario de la música celta, que condujo a Galicia a un espacio interregional que rompía las barreras de la secular endogamia de la galleguidad. En ambos conjuntos –aunque más en el segundo de ellos- la tradición fue recobrada únicamente a través de su misma inmolación, ejecutada en forma de una profunda transformación de su ontología estética y contextual.

3.3 La *canción gallega*

3.3.1 Acerca de la *canción gallega* y su significado

La música vocal ligera posee una secular tradición en toda España. En el trabajo, en el hogar, en la fiesta y en el escenario, en la celebración católica y en la pagana, en la interpretación colectiva y en la individual, en la ciudad y en el campo, la *canción* emerge como un género compartido de incomparable y prácticamente universal popularidad. En Galicia se puede rastrear sin dificultad su rastro desde antes de la guerra civil en formulaciones de raíz latinoamericana que provenían de los emigrantes, que la radio difundía en todo el país y que las orquestas y charangas imitaban en los bailes. Sin embargo en la España/Galicia de los años 60 la música anglosajona –bien que en versión *latina*- alcanzó una posición hegemónica para la juventud de muchas localidades, mientras que las interpretaciones de raigambre flamenca triunfaban en el público de todas las edades, como ya hemos analizado más arriba.

Más problemático resulta considerar la *galleguidad* de la *canción* que se hacía en Galicia en un momento cualquiera del siglo XX, porque es seguro que se va a regir por una simbiosis de patrones multiculturales donde la dosis de autoctonidad inferible dependerá mucho de la perspectiva analítica adoptada. En la etapa histórica que interesa se va a proceder para su clasificación estableciendo tres subtipos principales: la *canción hispano-galaica* –apenas diferenciada de su modelo a escala nacional-, la *canción popular gallega*–que puede constituir una lectura plausiblemente diferencial del género- y la *canción gallega culta* –que aúna elementos de distintas tradiciones musicales.

Profundizando en la materia, del primer subtipo descrito cabe señalar que en el tiempo observado en esta tesis sin duda coexistieron en toda Galicia géneros eclécticos populares variados, varios de ellos de escaso interés musicológico, estético o social, típicos del franquismo tardío, estrechamente emparentados con la llamada *canción española* y su icono referencial flamenquista -a la par que deudores de los rasgos más

estereotipados de la canción ligera internacional de moda-, caracterizados por la finalidad comercial, que no causaban fricción alguna con el régimen y que comportaron un discurso en el que Galicia figuraba fundamentalmente como elemento decorativo, un referente más del folklore hispano que se ornamentaba con elementos periféricos para acrecentar el atractivo turístico nacional. En este apartado se inscribe la música de las primeras grabaciones y actuaciones de Juan Pardo, María Ostiz, Andrés do Barro -con matices- o Ana Kiro, entre otros. Aunque la calificación no sea muy ortodoxa, podemos hablar de un folklorismo insustancial y blando, que rehuye generalmente cantar en gallego (salvo por el rentable añadido del color exótico) y que pese a todo constituye la corriente mayoritaria en Galicia hasta 1975 e incluso después. Se trata del género que vamos a denominar canción hispano-galaica, una música en clara convergencia con la fomentada y desarrollada en otras regiones de España, muy distante de las fuentes de referencia del legado tradicional -que sólo brota ocasionalmente en trazos desdibujados- y cuyo principal atractivo para nosotros es el papel sociológico que desempeñó, sin negar las elevadas cotas de popularidad que llegó a alcanzar en la obra de determinados cantantes.

Sin embargo con el dinamismo derivado de los cambios políticos y culturales de la época del cambio, comenzó a gestarse en Galicia una canción que partía más directamente de *la tradición*, aunque en términos de gran flexibilidad. Suele estimarse que esta nueva generación -que retoma elementos de la canción española, de la tradición gallega e incluso de la música nacionalista- arranca con la producción del grupo A Roda, a partir de un sustrato que proviene, efectivamente, del repertorio más genuinamente popular, que se recrea en un estilo lúdico, levemente hedonista, próximo en grado variable a las reivindicaciones más comunes de la entente social-galleguista y muy efectivo en relación a las ventas. A su estela pronto surgen formaciones análogas como Mareira, Petapouco, Campana de Pau, O Carro o Keltia ¹⁴⁹¹, mientras que antecesores heteróclitos como los arriba mencionados Ana Kiro, Andrés do Barro, Juan Pardo, María Ostiz y –en un estadio estético e ideológico bien distinto- los miembros de Voces Ceibes, modificaron el contenido y sonoridad de sus producciones en función de la nueva demanda. Es en la etapa final del franquismo cuando muchos de los citados

¹⁴⁹¹ Los Tamara, la formación más conocida de este grupo, estarían a mitad de camino entre esta música y la de protesta, pero más escorados hacia la canción gallega, mientras que Fuxan os Ventos se inclinaron preferentemente hacia la protesta abierta y el lenguaje de las raíces.

cantantes, en la estela del éxito de Víctor Manuel con “El abuelo Víctor” y “Paxariños” descubrirían un inesperado filón en el folklore de sus respectivas regiones, que aún no eran comunidades autónomas:

«Porque tanto la “nova cançó catalana” como “canción del pueblo”, en Madrid, o los movimientos existentes en Galicia, “voces ceibes”, y País Vasco, “ez dok amairu”, tenían un claro contenido social y político y por eso mismo les era difícil abarcar un espectro suficientemente amplio de público. Víctor Manuel llegaba a todas las esferas e incluso se clasificaba en los puestos más altos de las listas. Pocos meses después [en 1969], Juan Pardo comenzaba su andadura en solitario precisamente con una canción de contenido gallego de la que hizo dos versiones. Una en gallego y otra en castellano, con algunas palabras o giros galaicos para aumentar el ambiente pretendido. La canción era “La Charanga”, descripción bucólica de una jornada en los prados gallegos, debajo de un “castiñeiro” y con gaitas y pandeiros sonando por doquier»¹⁴⁹².

El tercer bloque estilístico a tener en cuenta es el de la canción gallega *culta*, inspirada en la reinención del mundo medieval y en el universo de los poetas del *rexurdimento* decimonónico, étnica y estéticamente muy cercana a la música celta pero optando preferentemente por la expresión vocal, y que tendría en Amancio Prada a su principal valedor.

En la música vocal de la nueva generación el mensaje catéctico del galleguismo se adoptaría sin la conmoción traumática que caracterizó a la canción protesta de la generación precedente, por lo que una consecuencia muy importante que tuvo fue el *cierre de la fractura social* que ésta provocó en su día. En efecto, la recepción de la canción popular gallega de nuevo cuño se saldó con un amplio éxito en líneas generales. Desaparecían de ella los recitales puño en alto, la animadversión hacia las raíces, la febril impartición de consignas y los problemas con la censura, mientras que se avanzó notablemente en riqueza sensorial, conectividad social, humor y recuperación del baile popular, merced a letras y melodías perfectamente apegadas a la realidad gallega –lo que estableció por ende una automática separación con la construcción ilusoria y

¹⁴⁹² PARDO, José Ramón: *Historia del pop español ...*, p. 145.

fantástica de la música celta. Otra novedad, claramente visible en la relación de nombres que se está manejando es que se va a sustituir en gran medida la figura del cantante individual por la formación grupal, quizá a raíz de un deseo inconsciente de borrar la imagen del cantautor como héroe agonal y el recital político en tanto que esfuerzo intelectual, potenciando por el contrario la vinculación comunal que representa el grupo y que –de algún modo- refleja mejor la relacionalidad y afectividad presentes en el momento de la diversión y el ocio de la mayoría de los gallegos.

Por último, en relación a la extraordinaria amplitud de corrientes estéticas que inesperadamente sobreviene en pleno inicio de la transición, una de las facetas más relevantes de A Roda, Petapouco y otros conjuntos gallegos de análoga personalidad es cómo en su tentativa por definir el perfil de *lo gallego* su obra se va a superponer por completo a la música celta de Milladoiro y su cosmovisión de Galicia; no hubo en esta duplicidad estilística interferencias de relieve, siendo la *canción gallega* y la *música celta* las dos grandes alternativas de la música popular que se hacía en Galicia en plena transición antes de la eclosión definitiva del rock.

3.3.2 La canción hispano-galaica

En principio la canción gallega que se contempla en este epígrafe enlaza con la “canción española cantada en gallego” que habían popularizado desde finales de los años 60 Juan Pardo, Julio Iglesias, Andrés do Barro o María Ostiz y que conoció un cierto apogeo a principios de los 70 con el probable empuje del régimen, probablemente decidido a impulsarla para así neutralizar el peligro que representaba la entonces naciente canción protesta gallega. De hecho durante la transición y años siguientes va a coexistir con la obra de estos y otros cantantes de estilo análogo, de quienes la separa una mayor vocación galleguista y una mayor distancia con el ámbito referencial hispanófilo que define a éstos ¹⁴⁹³. Entre 1975 y 1982 editaron discos susceptibles de ser incluidos en la presente categoría –además de los citados- músicos tales como Xil Ríos,

¹⁴⁹³ Esta música pertenece en efecto al estilo pop ligero y comercial más común entonces, idéntico al practicado por Raphael o Camilo Sesto que se imponía en toda España, pero hecho por gallegos y a veces cantado en gallego; en este sentido, sólo tangencialmente accede a este capítulo.

Bernardo Xosé, Manolo Mirás, Ana Kiro y los Tamara. Este tipo de música se caracterizó por unos parámetros esenciales comunes a la canción que se hacía en la mayor parte de España, salvo el leve barniz de galleguidad que antes irritaba que contentaba a los nacionalistas gallegos:

«El punto de enlace entre lo viejo y lo nuevo residía en el hecho de que existe una vieja canción catalana y una vieja canción gallega de carácter folklórico que seguía gravitando o presionando en la vida de tales comunidades -la gallega y la catalana-, pero que por circunstancias históricas muy particulares no lograban traspasar los límites de ese folklorismo de escaparate, mientras que, por el contrario la música ligera venía desarrollándose en esas regiones con fuerza sin tener vinculación alguna con las culturas de Galicia y de Cataluña. (...). La música folklórica alcanzaba nueva actualidad en cierto modo, gracias a la instalación de las tradiciones subterráneas en la sociedad adolescente, y adquiría un nuevo sentido palpitante y vivo, no meramente artificial y formalista. El éxito alcanzado por la música *country*, tanto en sus matices del *gospel*, del *event songs* o del *heart songs*, y sobre todo su influencia en la sociedad juvenil de los últimos veinte años, tras el *boogie* y el *rock and roll*, que prendieron en la cultura de los jóvenes y no tan jóvenes, era como un reto y un llamamiento para un público y para unos artistas que no lograban despegar de su subdesarrollo musical. Con retraso, pero con evidente entusiasmo, primero catalanes y luego gallegos, así como después otros países regionales españoles, consiguieron instalar en la cultura adolescente una preocupación por la música folk, retornando a las viejas fuentes populares y a las incitaciones de unas viejas culturas, sometidas al tremendo reto de situarse en los nuevos tiempos o sucumbir presas de anacronismo y la extemporalidad»¹⁴⁹⁴.

Y añadía Cores:

«El mayor peligro de la música *folk* gallega es el tópico de esa Galicia idílica sin tensiones ni conflictos meramente playa y playa y meramente verde,

¹⁴⁹⁴ CORES TRASMONTE, Baldomero: *De la América real a la Galicia inventada ...*, p. 40-41. Este texto tiene un interés adicional porque retrata las principales corrientes conocidas en Galicia al inicio de la década de los 70.

repleta de petrucios, caballeros y de gentes bien avenidas. O el de esa Galicia *chorona*, contra la que reaccionaba Luis Pimentel cuando decía en verso conocido: “Non convén chorar mais. Ela chorou por todos e pra sempre”»¹⁴⁹⁵.

La recepción de esta música no deja lugar a dudas. Por ejemplo, en el caso de Ana Kiro –María Dolores Casanovas González, una de las personalidades más conocidas de la canción gallega en estos años- destaca su éxito discográfico inicial (*Galicia terra meiga*, 1973, cantado en gallego), en la estela de los mejores logros de Andrés do Barro¹⁴⁹⁶. El disco vendió más de 100.000 copias y permaneció durante tres meses en las listas de ventas en toda España. Si tenemos en cuenta las paupérrimas cifras de difusión de Voces Ceibes en la misma época, por ejemplo, queda en evidencia nuevamente la profunda fractura entre la tenaz lucha de la izquierda gallega por adoctrinar al *pueblo* y el tan opuesto perfil ideológico que presentaba éste.

3.3.3 Los Tamara

Los Tamara, formación que se sitúa en el cruce de caminos de todas las corrientes entrelazadas que estamos analizando, fueron sobre todo una orquesta de baile pero a la par un modelo galleguista moderado en el que las connotaciones identitarias afloraban ocasionalmente, tales como emplear el idioma gallego o las temáticas elegidas. Es significativo su disco *Miña Galicia Verde* (Marfer, 1974), seguramente influido por la generación de Voces Ceibes; emplea poemas de Rosalía, Curros Enríquez y Celso Emilio Ferreiro; en la portada se muestra la imagen del antiguo “Reyno de Galizia” y en la contraportada aparece la gaita como instrumento representativo¹⁴⁹⁷. En este último detalle los Tamara se apartan de la línea no tradicionalista de la canción política gallega:

¹⁴⁹⁵ *Ibíd.*, p. 44. Cores transcribe aquí los versos iniciales de uno de los poemas más conocidos de este inspirado escritor lucense: el titulado “A Rosalía”, dedicado a Rosalía de Castro y que pertenece al libro *Sombra do aire na herba* (1959), considerado la obra cumbre de Pimentel.

¹⁴⁹⁶ Con quien de hecho grabó el disco conjunto *Así canta Galicia* (1975). El fulminante éxito de *Galicia, terra meiga* abrió a Ana Kiro las puertas de la emigración, iniciando giras a Suiza, Alemania, Francia y, desde 1976, América. A finales de los años 80 se retiró del mundo de la canción.

¹⁴⁹⁷ De *Miña Galicia Verde* en el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura la pieza “As lanchas do xeito” (pista nº 17).

IMÁGENES III-5 Y III-6. PORTADA Y CONTRAPORTADA DE LA GRABACIÓN *MIÑA GALICIA VERDE* DEL GRUPO OS TAMARA ¹⁴⁹⁸



Cores analizaba el peso específico de varias producciones pro-galleguistas antes de la transición, caso de un registro anterior de los Tamara, *Na fermosa Galicia* (Zafiro, 1970). Esta grabación actuó en su momento como revulsivo en la búsqueda de la identidad gallega, pues las letras son de grandes poetas, tales como Curros Enríquez (“O

¹⁴⁹⁸ Procedencia: colección personal del autor, de la edición moderna en CD.

vello i-o sapo”, “Nocturno”), Rosalía de Castro (“Adiós ríos, adiós fontes” y “Airiños, airiños, aires”) y Francisco Añón (“A Galicia” y “A miña Enfermedá”). Es todo un gesto que el entonces presidente de la Real Academia Gallega, Sebastián Martínez-Risco Macías, avalara la trascendencia de la empresa con unas palabras manuscritas recogidas en una de las solapas de la carpeta del disco:

«Xa era tempo de que ao abrente dos novos días o pensamento dos poetas galegos agromase no canto e na música, pouco menos que arredados da súa obra dende que no fondo dos séculos, acompañaron ao estro dos troveiros medievales, que nun froitoso anxeio de enxoitar a confesión dos seus sentimentos mais nidios de amor humán ou diviño fixeron dos poemas cantigas. Xa era hora de que as melodías do troveiro Martín Códax, as *contadas* romanzas sobor de textos d'algús poetas galegos do XIX e outras pezas musicales *eséticas* da dubidosa enxebreza, atopisen un eco axeitado aos novos tempos. (...). Confórtanos agora o ver cómo a mocidade, a prol de anovar a canción galega, non esquece achegarse a roseira poética da Terra nai, pra tomar dela o brillo eo recendo. As xoias líricas atobadas no ricaz cancionero popular galego e na minerva dos poetas *cultos*, agardaban a súa colleita e transposición ao canto hoxe encetadas con louvable exemplaridade, merecente de imitanza, pola casa Zafiro»¹⁴⁹⁹.

Un amplio sector de la población gallega siempre identificó a los Tamara como su portavoz artístico. De hecho la despedida a Pucho Boedo, líder del grupo y enfermo terminal de cáncer en aquel momento -en el Pabellón de Deportes de Coruña en marzo de 1980-, pudo ser el recital más sentido y multitudinario de toda la transición en Galicia, con muchos asistentes sin poder entrar por hallarse completo el aforo, en un clima de entrega que todas las crónicas coinciden en subrayar de forma unánime. La hegemonía de Los Tamara en las preferencias del público gallego en la segunda mitad del siglo XX ha sido reconocida por distintos analistas:

«Hai uns trinta anos que os Gaiteiros e as Bandas Populares foron suplantados na execución da música de baile polas Orquestríñas. A máis importante delas foi Los Tamara que xuntou a personalidades merecedoras dun estudo monográfico, dunha banda o vocalista Pucho Boedo que se

¹⁴⁹⁹ Citado por CORES TRASMONTA, Baldomero: *De la América real a la Galicia inventada ...*, p. 44.

converteu nun auténtico ídolo popular, e da outra o director musical e compositor Prudencio Romo, que soubo producir unhas pezas que o público recebeu como de seu, tanto en castellano como en galego. O estilo dos Tamara foi imitado e convertéronse nun baremo de calidade na música de baile»¹⁵⁰⁰.

3.3.4 La canción popular gallega

Musicalmente vamos a considerar en este bloque a un conjunto de elaboraciones sencillas y en directa relación con las producciones de las veteranas orquestas de baile¹⁵⁰¹ salvo que ahora el idioma es siempre el gallego y con frecuencia desaparecen el saxo y la trompeta en favor de la gaita o la zanfona siendo asimismo más frecuente la percusión tradicional que la batería, a partir del uso de la guitarra acústica o española y el bajo como soportes insustituibles. Como en tantos estilos próximos, la pandereta se convierte en el puente idóneo entre los instrumentos pop y los tradicionales. Muy rara vez se emplea el piano (tenido por demasiado serio y ajeno), y ocasionalmente el violín o el acordeón, más “populares”¹⁵⁰². También varía la jerarquía social, que no es de mera dependencia de una contratación para festividades locales, sino perteneciente en los grupos más reconocidos al ámbito de la grabación y el concierto. La principal divergencia respecto de la canción hispano-galaica anterior a la transición estriba en que muchas de las canciones de esta siguiente generación se inspiraron en mayor medida en el repertorio tradicional, conservando regularmente el aire y carácter de sus respectivos “originales” tal y como se conocían en el medio rural y tal y como aparecen transcritos en los principales cancioneros gallegos¹⁵⁰³.

¹⁵⁰⁰ CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Unha época pouco prodixiosa” ..., p. 204.

¹⁵⁰¹ Que estudiaremos en el siguiente capítulo.

¹⁵⁰² Un detalle curioso es cómo algunos instrumentos se van adoptando progresivamente en estos años por sus raíces gallegas, como la gaita o la pandereta, mientras que la *castañola* (castañuelas) se abandona poco a poco por tratarse de uno de los iconos fundamentales del flamenco y, por tanto, de la españolidad, pese a que era un instrumento muy popular y extendido en la tradición gallega.

¹⁵⁰³ Por ejemplo: el ámbito melódico reducido (en “A Carolina” –canción que se transcribe y analiza más abajo- la melodía base no excede la quinta justa), el descenso regular de la sensible al sexto grado (un rasgo muy típico de las melodías gallegas que aún no hemos visto estudiado en ningún trabajo), el empleo de compases asimétricos ocasionales o la modalidad igualmente esporádica. Es muy corriente la métrica en 6/8.

La temática más común es de signo localista, pero no reproduce necesariamente el tópico conflicto con “lo español”, aunque esto último depende de cada grupo, siendo evidente que hay una beligerancia muy superior en Fuxan os Ventos que en A Roda, por ejemplo. Efectivamente, el “nacionalismo” presente en estos conjuntos de mediados de los años 70 y en adelante es a veces un gesto automático que se incorpora con toda naturalidad al repertorio, como se haría con cualquier otro elemento más o menos obligado por la moda. Sin embargo no hay que menospreciar la posible sinceridad del contenido de algunas piezas dentro del estilo que tratamos, además del notable papel folklorizante que ejercieron: en efecto, la *canción gallega* contribuyó no poco a la divulgación, homologación y perfectismo del legado tradicional, así como a reforzar a escala de masas los resortes identitarios primordiales. El cantante gallego Telmo resumía a raíz del lanzamiento de su disco *Pandeiro* (1976) el tránsito de la música política de mensaje lineal a una canción donde el aserto nacionalista no resultaba indispensable:

«Creo en la canción en gallego como vehículo que lleve a nuestra lengua a su total dimensión. (...) ¿La canción social gallega? Mira, yo no la hago porque no la siento. En Galicia tenemos intérpretes que de siempre han mantenido una línea definida dentro de esta temática. Ellos, y los que puedan surgir ahora, son los que pueden y deben revalorizar la canción social gallega. Creo que la canción que yo hago es totalmente compatible con la de, por ejemplo, Bibiano, Benedicto o Xerardo Moscoso. Nacen de circunstancias distintas, pero son compatibles, insisto, en un mercado»¹⁵⁰⁴.

Hay otros rasgos generales de la canción específicamente gallega que interesan: en creaciones más ambiciosas se percibe la influencia de los coros gallegos y su polifonía cultista; de hecho los cantantes de estos grupos casi nunca se limitan a cantar al unísono, pues usan con frecuencia recurren a las terceras paralelas así como a respuestas en eco, giros cadenciales académicos y a una exploración de sonoridades que rebasa largamente el espectro material de las fuentes originarias. Por otra parte las secuelas de la canción de humor con que Fernando Esteso o La Charanga del Tío Honorio

¹⁵⁰⁴ En LVG, 5 de diciembre de 1976, p. 57.

triunfaban a escala nacional en aquel preciso momento son innegables ¹⁵⁰⁵. En este sentido se puede afirmar que A Roda, Petapouco, Campana de Pau y otros conjuntos afines más que *redescubrir* el folklore y las tradiciones gallegas en la línea celtista (anclada en el historicismo), lo que hicieron fue traducir al contexto étnico gallego la canción popular más universal de su tiempo -mezcla de humor, picardía y últimas modas- a partir de parámetros constitutivos (sobre todo melodías y ritmos) *gallegos*. Tampoco faltan otras influencias: por ejemplo, se imitaba mucho en Galicia el estilo vocal de Mocedades, Serrat y Jarcha, y el eco de las *canciones del verano* es igualmente perceptible en algunos conjuntos, así como la influencia genérica de Los Tamara.

Respecto de la autoría, los grupos que vamos a considerar recurrieron sin límite al acervo popular como principal fuente de materia prima, pero no suelen faltar en su producción piezas de composición propia, si bien generalmente inspiradas en las que se tomaban directamente de la tradición popular. Esta realidad merece dos consideraciones de interés: la primera es que la *autoría*, en sentido maximalista, no era esencial en estos repertorios sino que, con regularidad, lo que marcaba el sesgo distintivo de la obra eran los arreglos con que la pieza se *componía* -un arte menor pero fundamental para lograr el éxito. La segunda reflexión es que, a pesar de lo dicho, la capacidad para componer música de primera mano suponía un escalón relevante en esta generación, dado que no todos los grupos eran capaces de crear sus propias canciones.

Por último y a pesar de su carácter popular genérico, de los temas literarios empleados y procedencia de muchos de ellos, así como de la fácil sintonía con el gusto del campesino medio, la adscripción del discurso hegemónico en esta canción gallega no fue cerradamente rural ni bucolista; más bien se diría que consistió en una música finalmente universal en el país; de hecho gozó de una aceptación generalizada en todo el espacio gallego, tal vez porque abría una puerta al humor, la picaresca y la evasión, claves eternas de la diversión popular pero todavía más, si cabe, en un tiempo dominado por el cambio, la inquietud y la incertidumbre como fue el de la transición.

¹⁵⁰⁵ Podemos atestiguar personalmente que entre las canciones que más demandadas e interpretadas en las charangas de los pueblos y aldeas de Galicia en la segunda mitad de los años 70 un lugar privilegiado lo ocuparon “Una vieja y un viejo van para Albacete” (El Payo Juan Manuel) y la versión de Os Breogáns de “El bigote”.

A Roda

A través de este conocido conjunto es posible acercarse a la personalidad étnica y estética de la canción gallega de esta nueva edición. Sus miembros afirmaban del grupo:

«“A Roda” non é un grupo de cantantes profesionáís, ou unha coral. “A Roda” son uns amigos que cantan cando lles peta e cando hai bó viño polo medio (...). Iste disco o que tén de bó é que se limita a recoller a enxebreza dista múseca popular galega»¹⁵⁰⁶.

En una línea musicalmente convergente con la de Saraibas se sitúa el grueso de la producción de A Roda, genuino representante de una rama relativamente más desideologizada de la imparable expansión de la música popular gallega durante la transición. Fundado en 1976¹⁵⁰⁷, su carrera hacia el éxito fue rápida, grabando al año siguiente el primer disco, titulado simplemente *A Roda* (Fonomusic, 1977)¹⁵⁰⁸. Le siguió *Falemos Galego* (Doblón, 1979), tal vez el más comprometido exteriormente con la causa galleguista, especialmente en la última canción –que da título al disco- con la que A Roda se sumaba a la intensa reivindicación de la lengua nativa¹⁵⁰⁹. Poco después el grupo editaría *Pra os amigos* (A Roda Edicións, 1980), una grabación que recupera el estilo inicial del que ya no se iba a apartar más. En efecto, los motivos literarios y musicales de este conjunto se desmarcan normalmente de la corriente reivindicativa más explícita que hemos visto en cantantes anteriores, dirigiéndose con preferencia a la recreación lúdica, festiva y escatológica a partir de melodías y ritmos bien conocidos en Galicia, sin preocuparse demasiado por la legitimidad histórica de su procedencia. Su repertorio se haría algo más elaborado con los años, pero preservando esa elemental rusticidad –acéltica y apolítica- que tan buena acogida tenía. Estas grabaciones están

¹⁵⁰⁶ En: ANT, n. 20. 9 al 15 de junio de 1978, p. 18.

¹⁵⁰⁷ Su origen fue el de un grupo de amigos vigueses que se reunía para cantar sin más pretensiones.

¹⁵⁰⁸ Este álbum vendió en su primera distribución comercial alrededor de 60.000 ejemplares, una cifra escandalosa para Galicia. El momento -1976- no es casual, coincide con el primer desencanto y con la ligera disipación y clima de libertades que sobrevino al final de la dictadura.

¹⁵⁰⁹ El estribillo canta: “Falemos galego na rúa e na escola”.

repletas de temas de procedencia popular; las realizaciones son en líneas generales próximas a la fuente original, aunque netamente distintas ¹⁵¹⁰.

Gracias a su talante desinhibido y acierto en la materialización sonora A Roda plasmaría musicalmente con éxito la Galicia del compadre y la taberna, los vinos, la suegra, el gaitero y el carnaval, los amores y hasta el equipo de fútbol ¹⁵¹¹. En sus primeras grabaciones emplearon la gaita, las conchas y la pandereta, pero tampoco faltaron la guitarra y el bajo eléctrico aunque sí la batería ¹⁵¹²; ocasionalmente aparecerían la bandurria, el acordeón, el piano y el violín. Grupos como el que estamos examinando fueron en ocasiones desdeñados por su populismo fácil y ramplón, pero es indudable que personificaron musicalmente a un sector extenso de la población gallega que le sería fiel con asiduidad, tanto en las intervenciones en directo como en las grabaciones.

De los registros comerciales de A Roda hemos seleccionado la “Cantinelas de Fonsagrada” ¹⁵¹³ como ejemplo representativo de la música de este grupo y de toda la generación que lidera. En la pieza hay una clara alternancia entre las estrofas –alegres y ruidosas, con una bfonía a distancia de tercera- y un quedado estribillo sustentado únicamente por la guitarra, el bajo y las voces. En esta ocasión A Roda realiza la muy común práctica del ensamblaje de dos melodías de procedencia popular. Más abajo veremos cómo Amancio Prada ejecuta en una versión coetánea pero bien distinta la segunda de ellas (en “Eu teño un canciño”). Realmente las traslaciones de A Roda y Amancio Prada coinciden tan solo en la idea literaria medular y –debe suponerse- en ciertas analogías morfológicas a las que tienen que haber accedido previamente, así

¹⁵¹⁰ “El original” no pasa de ser un concepto útil y operativo. Se convierte en un problema importante al tratar de establecerlo de forma acotada y singular. Sin embargo en Galicia la aldea nunca está muy lejos de cualquier lugar; los integrantes de conjuntos como A Roda frecuentemente tenían una procedencia realmente enraizada en repertorios como los que adoptarían posteriormente en sus elaboraciones.

¹⁵¹¹ Es muy conocida su “Foliada do Celta de Vigo” –que abre el disco *Falemos Galego-*, además del propio “Himno do Celta de Vigo” (*R. C. Celta*, A Roda Edicións, 1996). De este último se editó una doble versión bilingüe castellano-gallega, con la sorpresa para el oyente de que de una a otra no cambia sólo el idioma sino todo el concepto: para la castellana se utiliza una banda municipal y la sonoridad es marcadamente castrense; la gallega está realizada a base de charanga con gaita y es de personalidad menos contundente.

¹⁵¹² La batería aparece posteriormente en la trayectoria del grupo, por ejemplo en el disco *Os mariñeiros* (Lostregazos, 1990).

¹⁵¹³ Pertenciente al disco *A Roda* (Fonomusic, 1977).

como en el procedimiento de readopción y transformación subsiguiente, pero es muy interesante la discreta solución tomada en cada caso ¹⁵¹⁴.

Otros grupos

El éxito inesperado de A Roda impulsó la rápida fundación de grupos que iban a seguir sus directrices principales aunque también las procedentes del celtismo musical y –en breve- del movimiento punk, lo que devino un arco estético gradualmente dispar aunque en la mayoría de los casos bien reconocible por la sonoridad convencional y melódica que ofrece la mayor parte de sus producciones. Nos referimos, entre otros, a formaciones como Camariñas (*Cantigas mariñeiras*, 1980) ¹⁵¹⁵, Cumbre (*A espesura do camino*, 1980) ¹⁵¹⁶. La Familia ¹⁵¹⁷, Tau ¹⁵¹⁸ y Arco da Vella ¹⁵¹⁹.

Xocaloma, una formación ubicada en la localidad coruñesa de Carballo, publica *Terra* en 1978 (Zafiro). En este disco se aprecia la entonces cada vez más asidua costumbre de

¹⁵¹⁴ Ambas realizaciones se incluyen en el CD *Guía de obras relevantes descritas* (pistas nº 11 y 12) con el fin de poder comparar. De la versión de Prada hemos transcrito más abajo la melodía que figura en el *Cancionero de Galicia* de Casto Sampedro (SAMPEDRO y FOLGAR, Casto; Introducción, Notas y Bibliografía de FILGUEIRA VALVERDE, José: *Cancionero de Galicia ...*, p. 31). La pieza aparece con el número 144 de la primera parte de la obra (en esta tesis es la Partitura III-2).

¹⁵¹⁵ Un conjunto que no está lejos de A Roda, pero es menos propenso al símbolo reconocidamente gallego o a la temática tabernario-prosaico-escatológica. Su estilo es en cambio muy próximo al propio de tunas y grupos de habaneras. Utilizaron en el citado disco acordeón, bajo eléctrico, pandereta, bombo (no batería, ni gaita), predominando las voces masculinas en sencillos juegos polifónicos -íntegramente en gallego, con algún *aturuxo* ocasional- y adoptando temas del repertorio popular gallego y también español.

¹⁵¹⁶ Otro grupo que revierte al ejemplo instituido por A Roda, pero desde una perspectiva y sonoridad más serias y sin abuso del instrumental gallego (tan sólo se escucha algo de gaita y pandereta), aunque cantan en gallego y el repertorio es tradicional. Recuerdan bastante a Jarcha.

¹⁵¹⁷ Se trataba de una familia en la vida real. En 1978 edita el disco *Voltarei pra Galicia* (Dial) en el que llama la atención la mezcla –muy común en estos conjuntos- de una canción en gallego seguida de otra en castellano, como si existiera una especie de deuda o no se quisiera la plena emancipación que derivaría de enfrentarse definitivamente al segundo idioma y lo que representaba.

¹⁵¹⁸ Grupo vigués que ya edita un disco en 1975. Existe una grabación comercial de su concierto el 29 de mayo de 1976 en Cambados; se trata de un registro con información adicional interesante porque el cantante presenta el recital y cada tema que se va a interpretar. La génesis de este concierto se debió a una iniciativa del departamento de obras culturales de CaixaVigo, quien contrató a Tau para un extensa gira en los auditorios de la entidad a lo largo de los años 1975 y 1976, presentados por el locutor de Radio Vigo -José Ignacio Plaza- (datos procedentes de la contraportada del disco; propiedad personal del autor). En términos comparativos el talante musical y escénico de Tau es mucho más concienciado que el de A Roda.

¹⁵¹⁹ Un grupo orensano próximo al folk que iba a triunfar en los años 80. Nace en 1981.

insertar un texto explicativo en la contraportada, habitualmente en clave galleguista. Emplea instrumentos convencionales del pop ligero y las obligadas dobles voces, sin gaitas ni otros referentes localistas. La música que presentan ofrece una impresión global de cierta precariedad técnica y escasa vitalidad, un mal del que adolecían muchos grupos de esta generación. Por lo demás Xocaloma canta en gallego y recuerda bastante a Cumbre o Saraibas pero acaso sin la misma fuerza. Editó varios discos más; destacamos de su producción el *single* *Xesús vai nacer* (1978), el citado LP *Terra, Soio Un Sono* (Zafiro, 1979) *Vou o mar* (1981)¹⁵²⁰ y *Nós* (Zafiro, 1983). El disco *Xocaloma* (1981) es un homenaje de diversos artistas a la formación.

Un disco interesante de esta época es el titulado, por el nombre del grupo, *Mareira* (Movieplay/Xeira, 1980), único de este conjunto de Villagarcía de Arosa. Arranca con la “Muñeira do Pito Cairo”, firmada como “popular con arreglos de X. Lozano” y en la que se ataca a la burocracia, se defiende a los pobres y a los que sirven, y se introducen temáticas de sesgo anticlerical, como en la burla del cura de la aldea con “la pirola rota por correr tras las criadas”¹⁵²¹. En esta grabación Mareira ejerce una crítica social de sesgo político a fin de cuentas, pero mucho más liviana en el fondo y en la forma que la habitual en los cantautores. Emplea voces en polifonía simple e instrumentos bastante convencionales mezclados con los “gallegos”, como una ocasional gaita (“Foliada da veira do río”), panderetas, tambor, acordeón, los clásicos *aturuxos* y la zanfona en la última pieza. Las letras se cantan en gallego y con mucho sabor popular; en esta faceta recuerdan al grupo A Roda. En la contraportada los autores describen la variedad del disco como una mezcla en la que cabe una muñeira (la inicial), una balada (“Madrigal á cibdade de Santiago”)¹⁵²² y un romance (el anónimo “Romance de Doña Alda”), “pero no hace falta escucharlo muy detenidamente para encontrar el eje que las une a todas ellas: nuestra forma de entender la música en el momento actual de Galicia, en la Galicia en los años ochenta”, señala el texto citado¹⁵²³. Se incluye también una curiosa versión del conocido “Streets of London” de Ralph McTell, (“Rúas da ciudá”).

¹⁵²⁰ La portada de este disco se comenta en el apéndice “Iconografía complementaria”, Imagen IC-6.

¹⁵²¹ También es anticlerical “O abade de San Rosendo”, del mismo disco.

¹⁵²² Sobre los célebre versos de García Lorca en sus *Seis poemas galegos* (1935).

¹⁵²³ Propiedad personal del autor.

El conjunto Petapouco graba un LP en 1979 (*Vaite lavar*, casete homónima en 1984) que preludia en su desenfado la provocación sistemática de Siniestro Total y los grupos que en breve dominarán el rock gallego, si bien en Petapouco y formaciones similares el tono de los contenidos tanto verbales como acústicos es decididamente cordial, a diferencia de los vigueses. Petapouco se inscribe meridianamente en la estela de A Roda; en 1980 publicaría *Día de festa*, una grabación asimismo íntegramente constituida por piezas de origen popular anónimo. Sólo un poco más tarde el grupo Campana de Pau editó el disco *Bailaches Bailaches* (Ruada, 1981), una estimable recreación de diversos temas vocales de origen tradicional realizada con notable economía de medios y acierto sonoro.

Existen formaciones híbridas que se resisten al encasillamiento. Así sucede con el grupo Castaña, autor de un único disco del mismo nombre en 1982, al que vamos a dedicar unas líneas como representante menos conocido que otros de esta corriente. La denominación ya constituye una gruesa invitación a la complicidad del público; el conjunto canta en gallego pero los instrumentos y el aire “latino” son típicos de una orquesta de baile; aunque en algunas canciones se acercan al estilo gallego más ortodoxo (como en “Penamentos”), en otros momentos hasta poseen el inconfundible toque del hispano-andalucismo, como en “O limoeiro”. Su caso es parecido al del dúo Keltia, ambas formaciones constituyen un buen ejemplo del presumible objetivo de probar suerte con una variada amalgama de recursos estilísticos distintos en cada canción, para así averiguar cuál(es) tenía(n) mejor acogida e incidir decididamente en el futuro en el género de las piezas más demandadas. Así, en “Cantiga na taberna” traducen al gallego un tema popular inglés. También está presente la picaresca erótica, que tenía en Galicia un éxito garantizado; por eso no debe extrañar la letra del primer corte del disco (“¡Veña merengue!”):

“¡Veña merengue!”¹⁵²⁴

“As mociñas do meu pobo
Son feas pero listas
En vez de tirarse á auga
Tíranse ao submarinista”

¹⁵²⁴ Castaña, en el disco *Castaña* (Moviplay, 1982).

Ese género de humor, grueso y directo, era el más demandado en las fiestas, donde muy especialmente el doble sentido erótico y el sarcasmo se llevaban la palma. En resumen, la música de Castaña es de orquesta de baile con letras en gallego, muy parecida a la que desde hacía lustros practicaban los Tamara. Sin embargo, y a diferencia de muchas agrupaciones similares, casi todo lo que interpretan es de composición propia, letra y música. Castaña vendió en pocos días doce mil unidades de su disco homónimo ¹⁵²⁵, una cifra nada desdeñable en Galicia y que prueba en principio la fuerza de esta narrativa literaria combinada con un despliegue sensorial correlativo.

El dúo Keltia recuerda bastante a Andrés do Barro y a modelos nacionales como el Dúo Dinámico (del que toman varios elementos y seguramente la idea misma de la formación). Pero Keltia se instala en la semiótica local, por ejemplo en el uso de la gaita y del idioma gallego o en adoptar letras de Rosalía de Castro (como en “Adiós ríos, adiós pontes”). Su único disco (*Choca esos cinco*, CBS, 1978) comienza, no obstante, con una canción en castellano, del mismo título: “Choca esos cinco”. Pese a la gaita y a algún instrumento de púa, no faltan tampoco ahora el bajo eléctrico ni otros instrumentos de la canción ligera de moda, sobresaliendo un violoncello en “Maio longo”. Se nota (demasiado) la influencia de dúo británico Simon & Garfunkel (por ejemplo en la canción inicial), y también se perciben ecos de referentes hispanos del ámbito de la canción popular-tradicional castellana como Joaquín Díaz o Candeal ¹⁵²⁶.

Semente Nova alcanzó cierta notoriedad dentro de la corriente que se contempla. Formado por emigrantes gallegos en Caracas (Venezuela) grabó el disco *Foliada do Gaiteiro* (Ruada, 1979) como homenaje a la música tradicional gallega, en una línea estilística que recuerda mucho a línea Fuxan os Ventos ¹⁵²⁷, aunque con ribetes cultos, como en “Carballeira II”, que introduce el piano. Las guitarras y piano que emplea en “Follas Novas” y “Adiós ríos adiós fontes” –sobre el poema de Rosalía– retrotraen por un momento al rock experimental que en aquellos momentos ciertos grupos británicos y americanos practicaban, pero es más clara la huella de la canción popular gallega al

¹⁵²⁵ Dato de LVG, 16 de abril de 1982, [s.p.].

¹⁵²⁶ Una reseña sobre este dúo gallego puede leerse en LVG, 3 de diciembre de 1978, p. 41.

¹⁵²⁷ Sobre todo en el juego polifónico ocasional.

estilo de A Roda. Es curioso que en la pieza que da título al disco -"Foliada do gaiteiro"- no se escuche la gaita.

"A Carolina"

Para completar el estudio de la canción popular gallega se ha tomado como ejemplo representativo "A Carolina", una pieza presente en el repertorio tradicional del país que adquiere en la versión de Fuxan os Ventos una personalidad alterada al acompañarse de instrumentos apenas "gallegos" y aderezarse con recursos polifónicos asimismo ajenos al contexto estilístico de la tradición ¹⁵²⁸. La interpretación del grupo lucense obtuvo una exitosa difusión y despertó valoraciones no siempre elogiosas. Por ejemplo, contra esta versión de "A Carolina" escribía Carreira en tono despectivo, desplegando una argumentación notablemente anesencialista:

«... se Galicia ten personalidade cultural, a ten dentro de Europa e como parte da cultura europea (...) e por esa razón é máis importante ter un coro que cante a Palestrina ou unha orquesta que toque Bach, que ter dúas ducias de de conxuntos lixeiros que fagan caricaturas do "Bailaches Carolina" que, de seguro, lle sai mellor a calquer paisano que aos salvadores de turno. Que sí home, que falo de Fuxan os Ventos ...» ¹⁵²⁹.

Este rechazo a la reelaboración de lo popular como referente identitario válido es otra forma de cultismo musical que recuerda a la rigidez crítica de Adorno. El propio Carreira asumía esta perspectiva en términos meridianos:

«... a cultura musical en Catalunya a están facendo persoas como Joan Guinjoan, Mestres Quadreny ou Xavier Benguerel, pero non a fan Lluís

¹⁵²⁸ "A Carolina" aparece en el disco *Sementeira* (Fonogram 1978). Letra y música figuran como de origen popular, en adaptación de Teresa Novo. La recopilación realizada por los miembros de Fuxan os Ventos se habría producido en la década de los 60 en las proximidades de Lugo aunque era una pieza bien conocida por los gallegos en general; sin embargo también es común en varios cancioneros portugueses y zamoranos, pero con modificaciones. A veces se comenta que la letra se inspiró en "la bella Otero", fallecida en 1965 y cuyo verdadero nombre era Agustina Carolina Otero Iglesias. Esta notable bailarina y mujer de mundo era natural de Valga (Pontevedra), mas no hemos localizado pruebas tangibles que la relacionen con la canción. Hemos incluido esta música en el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura (pista nº 8).

¹⁵²⁹ CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: "Visión apresurada dun ano musical" ..., p. 18.

Llach ou Raimon exactamente igual que cultura musical en Galicia a fan Groba, Trillo, Villanueva ou Calo pero non a fan ni “Fuxan os Ventos” nin “Milladoiro” ...»¹⁵³⁰.

“A Carolina” es la pieza más conocida de Fuxan os Ventos. Los instrumentos son básicos: solamente un bajo eléctrico (en un registro más agudo que el habitual) y una guitarra española de uso rítmico, lo que sitúa la pieza muy lejos de la tradición gallega más reconocida en este ámbito. En cambio se emplea la tonalidad de Fa mayor -la tonalidad *pastoral* por excelencia (ignoramos si con esa intención)- pero sin reminiscencia alguna de cualquier posible organización modal de la melodía. La forma sigue el esquema bitemático de estrofas y estribillo, con materiales motivicos estrechamente emparentados. Los puntillos, escapadas y alguna apoyatura dan bastante vida al canto. También está presente el estilo responsorial, canalizado en la alternancia de voces masculinas y femeninas que detallamos en la Tabla III-11, una decisión acertada si se tiene en cuenta al argumento literario. Un rasgo de autenticidad tradicional es la asimetría rítmica, ya que puntualmente la primera sección de cada estrofa concluye con un compás ternario que da paso a la segunda sección y que rompe con su presencia la regularidad binaria fundamental¹⁵³¹. La clave de esta canción reside en su melodía alegre y pegadiza, en la sencilla pero acertada instrumentación y juego de voces, en el sesgo erótico de la letra y en el carácterailable que posee. En la conclusión se modifica el estribillo para alcanzar una especie de *stretti* a cuatro partes, una pequeña apoteosis polifónica absolutamente imposible de escuchar en la tradición gallega de la fiesta y la aldea que aspira a encarnar el grupo, lo que no impide que la sonoridad sea muy grata para el oído. El citado final a cuatro partes se desarrolla, como se puede observar, desde el compás 35 de la presente transcripción; las entradas y acortamiento de las respuestas recuerdan, en efecto, al contrapunto fugado de escuela, teniendo aquí, no obstante, carácter de *ostinato*.

¹⁵³⁰ CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “Lluís LLach: entre o chocalleiro e o irritante”. En: ANT, n. 94. 15 al 21 de febrero de 1980, p. 18.

¹⁵³¹ Este recurso es absolutamente normal en la música tradicional; suele obedecer a la necesidad de encajar textos y acentos no regulares en un ritmo/melodía prefijado e inicialmente estable y, en ocasiones, a la simple reacción espontánea de no querer esperar a la conclusión redonda de una o más secciones de una pieza. Del mismo derivan naturalmente algunas combinaciones métricas irregulares de gran interés para el estudio de la música popular.

TABLA III-11. LETRA Y DISTRIBUCIÓN VOCAL DE “A CAROLINA”¹⁵³²

“A Carolina”	Voces ¹⁵³³	“A Carolina”	Voces
A saia da Carolina, ten un lagarto pintado; cando a Carolina baila, o lagarto dalle ó rabo.	M. - - -	<i>Bailaches, Carolina</i> (...)	M.
<i>Bailaches, Carolina?</i> <i>Bailei, si señor!</i> <i>Dime con quen bailaches?</i> <i>Bailei co meu amor</i> (3 veces)	M. F. M. F.	No curro da Carolina non entra carro pechado namais entra Carolina co seu cocho polo rabo.	T. - - -
<i>Bailaches, Carolina?</i> <i>Bailei, si señor!</i>	M. F.	Bailache, Carolina? Bailei, si señor! Dime con quen bailaches? Bailei co meu amor	M. F. M. F.
A Carolina é unha tola que todo fai o revés; vestese pola cabeza e dispese polos pes	T. - - -	Co teu amor Carolina non volvas a bailar, porque che levanta a saia i é moi mala de baixar.	M. - - -
<i>Bailaches, Carolina</i> (...)	M.	Co teu amor Carolina non volvas a bailar, porque che levanta a saia i é moi mala de baixar.	T. - - -
O señor cura non baila porque tén unha coroa. baile, señor cura, baile, que Dios todo llo perdoa.	T. - - -		

¹⁵³² Elaboración propia. La transcripción pautaada que sigue es del autor, mediante el programa Finale 2006, a partir de la audición de “A Carolina” en el disco *Sementeira* de Fuxan os Ventos (Fonogram, 1978).

¹⁵³³ M (masculina), F (femenina) y T (todos).

PARTITURA III-1. "A CAROLINA", ESTROFA BASE Y ESTRIBILLO

"A Carolina"
Estrofa base y estribillo

Popular
Versión: Fuxan os Ventos
Transcripción: Javier Campos, junio de 2007

M.M. ♩ = 130

Guitarra

Bajo eléctrico

Soprano

Tenor

Bajo

Gtr.

B. E.

S.

T.

B.

Gtr.

B. E.

S.

T.

B.

Gtr.

B. E.

S.

T.

B.

28

Gtr.

B. E.

S.

T.

B.

A Ca-ro-li - na/é/u na to - la que to - do fai ó re vés

41

Gtr.

B. E.

S.

T.

B.

xar Moi ma-la de bai - xar Moi ma - la de bai - xar Moi ma - la de bai -

sa-ia y/é moi ma - la de bai - xar Co teu a - mor Ca - ro - li - na non vol - vas a bai -

lar Non vol - vas a bai - lar Non vol - vas a bai - lar Non vol - vas a bai -

35 (Conclusión a 4 voces)

Gtr.

B. E.

S.

T.

B.

Moi ma - la de bai - xar Moi ma - la de bai - xar Moi ma - la de bai -

Co teu a - mor Ca - ro - li - na non vol - vas a bai - lar por - que che le - vanta/a

Non vol - vas a bai - lar Non vol - vas a bai -

47 (Sigue hasta extinguirse)

Gtr.

B. E.

S.

T.

B.

xar Moi ma - la de bai - xar Moi ma - la de bai - xar Moi

lar por - que che le - van - ta/a sa - ia y/é moi ma - la de bai - xar Co teu a

lar Non vol - vas a bai - lar Non vol - vas a bai - lar Non

Si a continuación comparamos este desarrollo con una fuente “original” de la misma pieza se comprobará que las diferencias son importantes. En concreto nos basamos en la interpretación de Julio Prada Guzmán, “el gaitero de Ungilde” (Zamora), acompañado por el tamborilero Edelio González ¹⁵³⁴. Prada emplea aquí el tono de Do menor, ligeramente por debajo de la afinación exacta. Gracias al gran tamaño del fuelle de las gaitas de esta comarca el gaitero puede ejecutar con limpieza la vieja y difícil práctica de cantar a la vez que suena el instrumento. Esta es la misma razón por la que en el canto se introducen pausas instrumentales esporádicas, que tienen el fin de permitir al intérprete insuflar aire y recuperar la presión pulmonar. Un rasgo arcaico es la tendencia del cantante a menorizar la segunda mayor en la bajada a la tónica, ya que por lo demás es una música de carácter tonal. La separación armónica es una de las principales divergencias entre ambas versiones, destacando igualmente la literaria ¹⁵³⁵. Por lo demás es patente la distinta concepción de la pieza, agreste y llena de vitalidad espontánea aunque sombría en el gaitero, frente al luminoso refinamiento y perfectismo de la elaboración del grupo lucense. Si en este punto se sacara a colación la recurrente polémica de la *autenticidad*, es indudable que habría que admitir un grado de alteración notable en la segunda versión ¹⁵³⁶.

3.3.5 La canción gallega culta

Por último abordamos una variante que hizo de la *canción gallega* un género lleno de reminiscencias cultas e inspiración medieval partiendo teóricamente de un sustrato firmemente enraizado en la tradición. Se trata de la música de algunos neotrovadores que no se detuvieron en las apropiaciones más inmediatas del repertorio popular sino que acudieron a

¹⁵³⁴ “El mandil de Carolina” aparece en el CD *El gaitero de Sanabria*. La grabación se realizó a mediados de los años 80, por lo que en este caso “la tradición” es posterior a su reconversión en un producto pulido. Por otra parte el autor de las notas a la edición, José Luis Gutiérrez García, señala que la pieza “en ritmo de pasodoble” probablemente fue importada de tierras gallegas “bien entrado el siglo” y que conllevaba el *baile agarrao* (en contacto con la pareja, *agarradiño* en Galicia) que tanto revolucionó a los jóvenes sanabreses en su día (GUTIÉRREZ GARCÍA, José Luis: [Notas a la edición discográfica]. En: *El gaitero de Sanabria*. La Tradición Musical en España, vol. XIII. Madrid, Tecnosaga, 1999). Esta pieza aparece en el CD *Guía de obras relevantes descritas* (pista nº 7).

¹⁵³⁵ Cambian el título (“El mandil de Carolina”) y varias estrofas, aunque se mantiene la temática central.

¹⁵³⁶ Recomendamos la consulta de otra interesante comparación entre una versión de tradición oral directa -o escasamente alterada desde una raíz de suficiente antigüedad- y la reelaboración al amparo de las connotaciones propias del *revival* en la “Cantiga pra unha antroidada” de Fuxan os Ventos y el estribillo de un *arrollo* (nana) recopilado en Bembibre, Val do Dubra (Coruña), en 1985. Se ofrece en el Apéndice al capítulo II.

fuentes históricas para recrear -en un lenguaje muy próximo al del celtismo reeditado- las melodías, giros literarios y atmósfera de los cancioneros medievales y poetas del *rexurdimento* ¹⁵³⁷. Su arranque es indesligable del coetáneo renacer del folklore, que potenciaron para Galicia dotándolo de un discurso y estatus que trascendían largamente a los que hemos contemplado en géneros emparentados de más primaria factura, «... llenando la patria de una altivez marmórea» ¹⁵³⁸.

Uno de los rasgos que más acercan esta recreación a la música celta es el del tratamiento de la instrumentación. En efecto, aquí se emplearían artefactos altamente refinados que combinaron la tradición propiamente académica con el espectro propio del país – fundamentalmente la gaita pero aún más, por sus connotaciones de medievalismo y ancestralidad, la zanfona. No faltarían tampoco y según el caso la guitarra, el arpa, el bajo eléctrico e incluso la batería, omnipresentes en esta generación, siendo el idioma gallego una obligación inexcusable -ocasionalmente con la dicción y giros propios de la época recreada.

La canción culta gallega representa obviamente una narrativa lejana a los parámetros que suelen definir lo *popular*, pero encarna a fin de cuentas la reacción de un *revival* culto que forma parte de un ismo de extensa implantación en estos años y que se caracteriza por un galleguismo indirecto en el que nunca se producen citas explícitas, lo que lo separa asimismo del estadio de la canción política ¹⁵³⁹. Las letras suelen ser descriptivas y dotadas de valor intrínseco –por la antigüedad o/y por la calidad-; generalmente relatan un argumento literario de cierta extensión, mientras que otras veces son puramente *poéticas*. La música se supedita a la voz –individual- con una marcada tendencia a las líneas melódicas suaves y onduladas pero dominantes sobre el instrumentario acompañante, en caracteres de acentuada nostalgia

¹⁵³⁷ El romance, la cantiga y la obra de los grandes poetas gallegos del siglo XIX conocerán ahora una estimable revitalización. En este contexto a caballo entre la creación y la recopilación la figura y obra de Joaquín Díaz constituyeron un probable modelo a seguir. También se puede aventurar la influencia de Santalices, José Afonso y Fuxan os Ventos, además de la proveniente de cantantes como Lluís Llach, Joaquín Díaz y Serrat, que siempre se adivinan detrás de estas recreaciones. Tampoco sería disparatado sostener que hay en ellas huellas de Leonard Cohen, Bob Dylan y otros célebres músicos anglosajones.

¹⁵³⁸ Méndez Ferrín, en las Notas al disco *Pilocha* (1978). En algunos casos esta opción brindó la posibilidad de una reorientación profesional tras el fin de la era protesta a cantautores como el propio Raimon, quien en junio de 1982, en Barcelona, iniciaría una serie de cinco recitales sobre composiciones de poetas catalanes de los siglos XV y XVI.

¹⁵³⁹ Este repertorio recurre a fórmulas y motivos de inspiración cercanos al arte culto y académico; representa una corriente ecléctica que ofreció una alternativa a los estilos dominantes. En realidad Amancio Prada no se hallaba muy alejado de la música que hacía Carlos Villanueva casi en los mismos años con el Grupo de Cámara Música en Compostela.

(prevalecen las tonalidades menores). En efecto, en este bloque estilístico se aprecia una meridiana *morriña* vital, un constante dolor de fondo que remite a un paisaje moral lleno de lluvia y pesimismo, invistiéndolo de este modo de un *ethos* trágico indisociable.

Esta canción tuvo una acogida elogiosa en líneas generales y pronto se asentó –de la mano fundamentalmente de Amancio Prada- en el marco de referencia de la nueva galleguidad musical. En su entorno aparecieron pronto nombres relevantes de la música popular gallega; por ejemplo, de la cantante Pilocha decía el crítico musical Estévez:

«O seu nome estivo vencellado ao incipiente movemento folk, que no seu caso estivo representado polo efémero grupo Roi Xordo, do que Pilocha foi componente, xunto a Antón Seoane, Rodrigo Romaní e Quico de Cariño. De feito, algúns destes nomes forneceron repertorio ao seu primeiro disco, de idéntico título có da cantora -1978-»¹⁵⁴⁰.

Las grabaciones de los años de la transición de la cantante María Manuela comparten algunas características de esta tipología, pero con una vocación reivindicativa mucho más explícita y desde un repertorio de composición propia¹⁵⁴¹.

Como “anticelta” se autodefinía Xosé Quintas Canella¹⁵⁴², autor del disco *Porque no mundo mengou a verdade* (Zafiro, 1978)¹⁵⁴³. Su música es muy cercana a la que en aquellos mismos años realizaba Amancio Prada, con reminiscencias de la opulencia tímbrica de Milladoiro –apreciable en la densidad de algunos giros instrumentales-¹⁵⁴⁴ y que recuerda bastante al estilo narrativo de Joaquín Díaz. El disco está lleno de connotaciones medievalistas y ofrece una sonoridad agradable pero incurre en algunas licencias que cualquier especialista señalaría como impropias de la textura medieval, sobre todo la del uso reiterado del sistema armónico mayor-menor (especialmente del modo menor), dejando la

¹⁵⁴⁰ ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego ...*, p. 152. Una reseña muy elogiosa del disco *Pilocha* aparece en LVG, 23 de febrero de 1979, p. 32.

¹⁵⁴¹ En *Idioma meu* (Novola, 1977) la música de seis de las diez canciones del disco fue compuesta por el marido de la cantante, Miguel Varela. Dos años después vio la luz *Cantigas para nenos e neneiros* (Abrente, 1979), con la voz de esta artista.

¹⁵⁴² En: LVG, 25 de julio de 1980, p. 24.

¹⁵⁴³ El título viene a ser un juicio moral, aprovechando el texto de una cantiga medieval; textos e inspiración se deben a las *cantigas morais* de la lírica galaico-portuguesa

¹⁵⁴⁴ Amancio Prada está en ese sentido más cerca de la sobriedad de los cantautores.

organización modal para unas pocas piezas (como “As nove ondas”) y una multiplicidad modulante por completo ajena al más que probable espíritu musical de los originales. La música se debe en todos los casos a Quintas así como alguna letra que imita el estilo de los cancioneros medievales gallegos. Los instrumentos empleados son los siguientes: zanfona, guitarra clásica, guitarra acústica, rabel, cítola, contrabajo, laúd y varios de percusión, ciertamente no todos ellos de abolengo medieval.

Amancio Prada

Amancio Prada fue el principal exponente de una *canción poética* que se define por oposición a las ya examinadas *canción gallega* y *canción política*. En un contexto epistemológico convergente Denski ha introducido la interesante distinción entre comunicación “social” y “personal”:

«In the uses of popular music as *social* communication (in the case of political folk and pop) and as *personal* communication (as illustrated in the work of the singer/songwriters) ...»¹⁵⁴⁵.

La separación puede ser válida en el caso gallego: si Voces Ceibes incidió en una vertiente comunicativa que sacrificaba la *individualidad* al propósito capital de alcanzar una alianza *colectiva*, en Prada se retoma el discurso de la comunicación *personal*, con todos sus acentos y afectividades como mensaje prioritario aunque el afán diferencial no dejara de ejercer un papel preponderante en segundo plano.

El disco *Vida e Morte* (1974) demuestra influencias de los cantautores franceses y una pulida elaboración dependiente de la voz y secundada discretamente por guitarra y violoncello. Es curioso que en “Un repoludo gaitero” -el conocido poema de Rosalía de Castro- no suene la gaita en ningún momento. El álbum está claramente escindido en dos mitades por los textos empleados: en la primera cara sólo hay poemas en gallego (obra de Rosalía de Castro, Darío Xohán Cabana, Celso Emilio Ferreiro y el propio Amancio Prada), mientras que en la segunda únicamente se emplean poemas en castellano (de Nicolás Guillén

¹⁵⁴⁵ DENSKI, Stan W.: “Music, musicians and communication: The personal voice in a common language”. En: LULL, James (ed.): *Popular music and communication*. Newbury Park, Sage Publications, 1992 (2ª edición), p. 45.

y Miguel Hernández, entre otros). En *Rosalía de Castro* (1975) el cantante leonés repite formación, siendo suyas la voz y guitarra y de Eduardo Gattinoni el acompañamiento de violoncello. Este segundo disco de su carrera constituye un homenaje directo a la musa gallega por excelencia. Es similar a *Vida e Morte*, tanto en el concepto como en la realización.

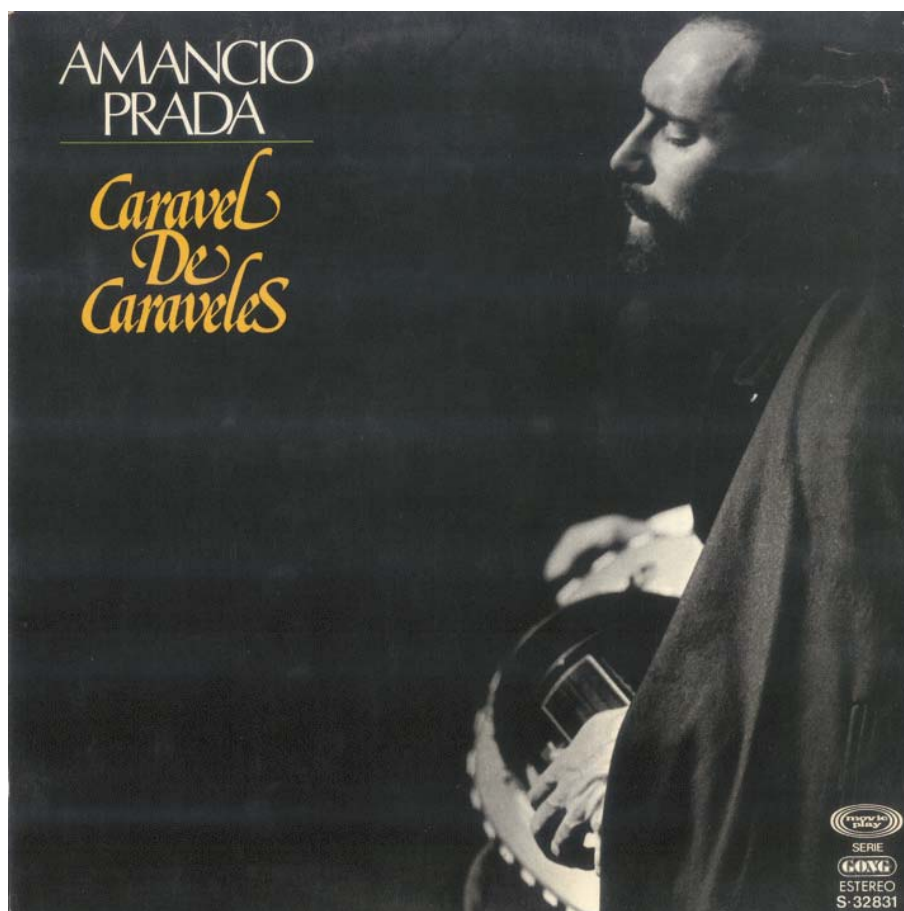
*Caravel de caraveles*¹⁵⁴⁶ merece un comentario más detenido. Este LP significa un giro importante en la trayectoria de este compositor e intérprete y, por extensión, en la evolución de la ideología identitaria gallega en relación a sus raíces. Amancio Prada añadía la zanfona a su guitarra e incorporaba a Alejandro Massó en la tiorba, flautas y percusión, anticipándose así a la inminente explosión tímbrico-sensorial de la música celta. La plenitud del *revival* está ya presente en la concepción y materialización de este disco, algunas de cuyas piezas son de origen totalmente tradicional aunque tamizadas por la perfección del sonido y la afinación. La portada hace gala del homenaje a la emblemática figura del zanfonista ciego, cuando Prada incluso cierra los ojos en trance para una mayor concordancia; la elección del blanco y negro es otro elemento que transporta intencionadamente al reino mágico de *la tradición* (Imagen III-7). En la carpeta del álbum el propio autor definía así la inspiración y propósito que le guiaron al acometer la obra; el texto está lleno de nostalgia por el *pasado perdido*:

«Por ventura, y a pesar de un tiempo tan adverso, aún se puede hablar de folclore gallego como de algo vivo, sonoro en la garganta del pueblo. ¿Por cuánto tiempo? Esto es lo que preocupa, porque el proceso de degradación por la industria cultural, entre otras, parece irreversible y que no hay quien lo pare. Claro que, ¿podría ocurrir de otra manera? Porque el cantar del pueblo desaparece junto con aquel medio y modo de vida rural que lo creara. (No se olvide que, hasta ayer, hijos todos o nietos de labriegos). Pero los arrieros se perdieron por los caminos vecinales y su cantar con ellos; la tierra ya se labra con tractores y máquinas cuyo ronroneo asorda el posible canto; y como el pueblo no canta porque le escuchen, con el folclore de verdad no hay profesionalidad que valga. No nos queda, entonces, sino el recuerdo y la nostalgia. Que esto quiere ser *Caravel de Caraveles*: un recuerdo vivo. Con el afán, eso sí, de recrear aquellas canciones, fruto luminoso de oscurecido origen, tratando de respetar aquella gracia y espontaneidad populares, aun cuando la instrumentación y la armonía aquí empleadas suponen una actitud e interpretación particular y siempre subjetiva. Pero pienso también en esos hombres

¹⁵⁴⁶ “Clavel de claveles” (Gong, 1976). Hay una reseña de este disco en LVG, 8 de agosto de 1976, p. 53.

y mujeres que se agrupan en corales y bailan y cantan, salvando del olvido tantas coplas, tanto saber. Su afición y entusiasmo nos alienta y a su canto uno yo, humildemente, el mío»¹⁵⁴⁷.

IMAGEN III-7. PORTADA DEL DISCO *CARAVEL DE CARAVELES* DE AMANCIO PRADA¹⁵⁴⁸



En una entrevista que concedió Amancio Prada a los locutores radiofónicos Trecet y Moreno el músico dejaba entrever una postura de afinidad nacionalista pero en una esfera más cercana a la de los poetas del *rexurdimento* que a la del activismo político:

«La gente se subleva y lucha contra la represión del poder con las fuerzas y maneras que saben y cuentan, y, aunque no coincidan con las mías, yo me uno a esa lucha. Pero no mido el éxito de mis recitales por el vaivén de las banderas, sino

¹⁵⁴⁷ En: <http://www.amancioprada.com/caravel.htm>. Consulta el 19 de julio de 2007.

¹⁵⁴⁸ Gong, 1976. Procedencia: colección personal del autor.

por el silencio y el recogimiento que mis canciones despierten: ensimismarse hasta el olvido»¹⁵⁴⁹.

De todos modos la recreación académica que representa *Caravel de Caraveles* deja tan lejos al “original” como Milladoiro al suyo en sus versiones instrumentales. Por ejemplo en “Eu teño un canciño” Prada lleva a cabo una verdadera exhibición de armonías modulantes sobre la conocida serie de séptimas, en el vértice contrario a las interpretaciones más populares -y escasamente polifónicas- de la pieza. Es ésta la obra a la que aludíamos más arriba al mencionar la “Cantinelas de Fonsagrada” de A Roda¹⁵⁵⁰, grabación que se edita tan solo unos meses más tarde que *Caravel de caraveles*.

PARTITURA III-2. “EU TEÑO UN CANCIÑO” EN SAMPEDRO

"Eu teño un canciño"

C. Sampedro: *Cancionero de Galicia*, n. 144.

All.tto. moderato.

Eu te ño/un can ci_ño que ven da Ma ro_la que bai la/o fan dan go_

7
c'un ha per na so la_

En la versión de Prada se evaporan la camaradería y la interpretación de carácter grupal, y en cambio sobresalen un elegante violoncello y la densidad armónica aludida, además de un carácter sombrío –menorizado- que se impone desde el inicio. Las tonalidades elegidas –Si mayor en A Roda y algo menos de una quinta justa inferior en Prada- acentúan los contrastes, que atañen igualmente al compás y a la propia estructura melódica. Amancio Prada se acerca mucho en su lectura de esta pieza al registro del *Cancionero de Galicia* de Sampedro –donde la melodía figura en la sección de Cantos de Ciego y habría sido recopilada en Pontevedra-, y

¹⁵⁴⁹ Citado por CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 119.

¹⁵⁵⁰ Perteneciente al disco *A Roda* (Fonomusic, 1977).

se atiene con bastante fidelidad a la melodía allí escrita—las diferencias son mínimas aunque las hay-, si bien la separación es grande en la expansión armónica, en el uso de una mayor extensión verbal, en los instrumentos empleados y en la afinación, que resulta casi una cuarta justa inferior en el músico leonés ¹⁵⁵¹. El *canção* ¹⁵⁵² no es sino el perro lazarillo que guía al invidente, quien dedica este canto a sus habilidades. No hace falta subrayar que la versión cultista y refinada de este cantante es una recreación que con toda certeza se aparta del mundo rudimentario y empobrecido de donde proceden estos cantos.

El resultado es de una disparidad absoluta entre esta realización del cantante leonés y la del grupo A Roda, lo que no tiene nada de particular dada la vitalidad sinérgica de estas piezas en su contexto “tradicional” y la considerable alteración adicional derivada de los procesos de reinterpretación del folklore en el marco del movimiento de raíces gallego ¹⁵⁵³. Más tarde Amancio Prada editaría *Lelia Doura* (1977) –registro que insiste en el repertorio de los juglares gallegos de la baja Edad Media-, *Canciones de amor y celda* (1979) –grabado íntegramente en castellano- y una larga sucesión de títulos más que en el año 2004 sobrepasaba la veintena.

En síntesis, en *Caravel de caraveles* y otras grabaciones coetáneas de análoga orientación - como *Fuxan os Ventos* (Philips, 1976, primera del grupo de este nombre), y la aún más popular en su día *Fonte do Araño* de Emilio Cao (Abrente, 1977)- se superaba definitivamente desde la galleguidad y en un lapso temporal muy reducido el complejo del antitradicionalismo que había dominado los prolegómenos e inicio de la transición, produciéndose un primer y prácticamente irreversible abrazo con la tradición y asumiendo la redefinición que de ésta se iba a llevar a cabo en términos no menos irreversibles ¹⁵⁵⁴.

¹⁵⁵¹ SAMPEDRO y FOLGAR, Casto; Introducción, Notas y Bibliografía de FILGUEIRA VALVERDE, José: *Cancionero de Galicia* ..., p. 31, n. 144. A este último respecto debe tenerse asimismo presente que el registro que aparece en Sampedro no garantiza en todos los casos que la recopilación originaria fuese exacta en esta faceta.

¹⁵⁵² Diminutivo de *can*, perro en gallego.

¹⁵⁵³ Ambas versiones están en el CD *Guía de obras relevantes descritas* (pistas nº 11 y 12).

¹⁵⁵⁴ En el caso de *Caravel de caraveles* incluso en los detalles; por ejemplo, la versión que ejecuta Prada del “Romance de don Gayferos” es casi idéntica a la que Santalices había hecho célebre dos décadas antes.

3.4 La música celta o la abstracción de las raíces. Un cuento de hadas

La denominada música celta es ante todo un constructo sin fundamento histórico real. Los restos heredados de la heteróclita y semidesconocida civilización celta son por completo insuficientes para establecer ninguna premisa concluyente sobre su quehacer musical. Bajo la denominación genérica se acogen desde el fantástico fraude de Ossian-Macpherson hasta diversas propuestas subsiguientes de rescate de la imaginaria tradición, singularmente el reciente hallazgo de una fórmula comercial de inusitado éxito que, a finales del siglo XX, y en el marco de la corriente reivindicativa del *revival* folk internacional, triunfa en el ámbito popular, especialmente en varias regiones y países de la ribera atlántica europea. A pesar de las graves incongruencias de todo el entramado ideológico que le sirve de soporte, su presencia como género perfilado es incuestionable desde hace varias décadas, gozando en el momento presente de una envidiable salud. En el caso de Galicia a los rasgos comunes del ismo se añade un fuerte componente de afirmación étnica que se entremezcla de forma determinante en la gestación de una música donde el mensaje sirve de reclamo, en un producto de atrayente sonoridad y talante pretendidamente contracultural que lo hace muy rentable en el plano mercantil. Este epígrafe trata de examinar los procesos citados, que van a configurar una nueva actitud estética llena de connotaciones de interés para el estudio etnomusicológico. El intercambio recíproco –que no unidireccional- con la música pop y rock coetánea aparece como una de las claves más significativas de los procesos descritos.

La música celta oscila, pues, entre la tradición y la cultura de masas, recurriendo al ancestro putativo como fundamento historiográfico legitimador y dotando al discurso galicéntrico de una renovada argumentación. Estructuralmente constituyó un sistema extenso y subdividido de imágenes metafóricas ¹⁵⁵⁵ por el que se reificaba una concepción de naturaleza evasiva, fantástica y perfectamente complementaria de las aspiraciones identitarias locales -a las que reforzó considerablemente en el imaginario colectivo- más que fruto de experiencias humanas reales ¹⁵⁵⁶. Como componente étnico consciente el celtismo poseía una ya secular trayectoria

¹⁵⁵⁵ En ese sentido cabe considerar a este mediático género como una forma de música programática.

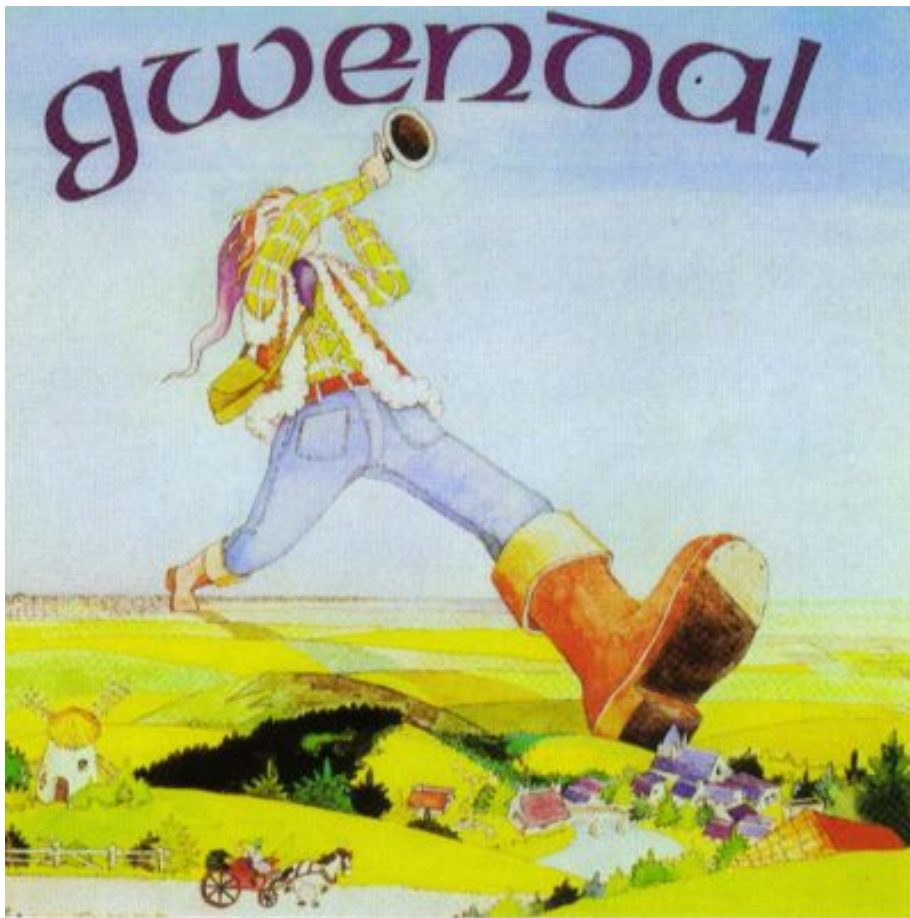
¹⁵⁵⁶ En particular el historicismo, el folklorismo y la falacia estética aparecen como los más graves pecados imputables al género.

en Galicia, habiendo sido instituido por los precursores del nacionalismo como la hierofanía de la patria, pero en la edición neotradicional devino ante todo la capital proclamación de la *soberanía estética de Galicia*.

En Galicia el género posee una etiología genérica cuyos pilares constitutivos ya se han examinado ¹⁵⁵⁷. Cabe añadir en particular para el país gallego la incidencia de la reacción ante la avalancha derivada del auge del pop y el rock anglosajones, causa de una fuerte preocupación por la progresiva deculturación que amenazaría con borrar hasta la desaparición total los signos de la alteridad. Vista de cerca, esta recreación musical deviene un cosmos literario que recuerda a las teogonías de las religiones antiguas, pobladas de dioses, héroes, fuerzas esotéricas y magia, en última instancia un cuento de hadas en que se olvidan las hambrunas, miseria y atraso de buena parte de Galicia y demás regiones célticas en muchos momentos del ahora idealizado Antiguo Régimen. La Bretaña, Escocia, Irlanda, Gales o Galicia que emanan de esta narrativa tienen algo de irreal, de recreación virtual, como sucede en las portadas del grupo Gwendal, que constituyen, en efecto, ilustraciones propias del cuento de hadas (Imagen III-8).

Se ha establecido por consenso que la música celta “nace” en 1975, en el disco *Live in Dublin* de Alan Stivell. La fijación no deja de ser discutible, pues tanto Stivell como otros compositores similares –en la sonoridad y en la ideología- contaban para aquel entonces con una amplia trayectoria en la que el universo simbólico de lo celta está ya meridianamente perfilado. En última instancia permanece la duda sobre si la estética celta –o neocelta- debe más en Galicia al periodismo, al disco *Fonte do Araño* -de Emilio Cao-, a la directa importación del estereotipo presente en la música de Stivell o los Chieftains o a la conjunción de tensiones y afán de evasión derivados de la crisis económica internacional y del proceso de cambio de régimen; probablemente de la reunión de todos esos elementos e, insistimos, de unas circunstancias socioculturales concretas que hacían en aquel momento altamente

¹⁵⁵⁷ La eclosión de la música celta gallega posee una causalidad en la que se entremezclan factores de distinta naturaleza pero cuyas sinergias resultaron decisivas. Por una parte el *revival* internacional también llegó a Galicia; por otra el proceso de secularización de la sociedad española provocó la búsqueda de “nuevos dioses”, entre los que el esoterismo brindaba algunas opciones sugerentes. Y por último, la tensión derivada del cambio de régimen también favorecía la búsqueda de universos alternativos en que refugiarse huyendo de la realidad. Por el contrario, el grave déficit de cultura formativa y rentas desahogadas impidió la consumación del *revival* a escala global en Galicia, donde finalmente permaneció confinado en algunas áreas urbanas y grupos de población.



deseable una música con todo el aura espiritualista y ritualidad diferencial que invisten al género como un nuevo camino expresivo.

Efectivamente fue el compositor e intérprete parisino Alan Stivell el principal apóstol del constructo neocéltico europeo. Tras una larga carrera tendente desde los inicios a reconvertir la tradición musical bretona en un nuevo producto de altos contenidos étnicos, *Live in Dublin* le granjeó el acceso a una difusión casi ilimitada tanto de su música como de los preceptos teóricos que a ella vinculaba. En este emblemático álbum aparece la canción “Deliverance”, un himno que pasa por ser el principal manifiesto del celtismo musical ¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁸ EMI, 1972. Procedencia: colección personal del autor.

¹⁵⁵⁹ La letra de esta canción está repleta de tópicos evanescentes e influencia de la canción protesta francesa, aludiendo a vagos agravios e injusticias y a prisiones, violencia y bombardeos, pero también a la inefable Celtia, a la hermandad universal y al perdón (“Loin de nous toute idée de vengeance”).

¿Hasta qué punto es imputable a los medios de comunicación, a la ambición de las casas discográficas o a las expectativas y preferencias de la audiencia la expansión de la música celta? Nuevamente la respuesta no es única, pero indudablemente los grupos implicados aprovecharon la ocasión con energía. En una entrevista de 1978 los miembros de Gwendal, el conocido e influyente conjunto bretón de música celta –en este caso la denominación era plenamente aceptada¹⁵⁶⁰–, sostenían que Galicia era “un país celta”, y que para ellos el mundo celta consistía en “una serie de países con identidad diferencial”. A partir de ese punto justificaban el uso instrumentos electrónicos, batería o saxofón porque aún basándose Gwendal en el patrimonio de la tradición y el pasado, la música tenía que adaptarse necesariamente a su tiempo para no perder su carácter comunicativo¹⁵⁶¹. En 1980, los mismos entrevistados no pestañeaban al afirmar que su música poseía un “origen celta” y que era importante porque hacía “revivir a la gente su propia cultura”¹⁵⁶². Un año más tarde Alfonso Eiré entrevistaba a Gwendal en ANT sin que hubiera ningún cambio apreciable en el discurso de los bretones: «A música galega e a bretona teñen a mesma raíz. Hai, pódense ver, similitudes reais nas melodías, nos instrumentos musicais. Velai, pois, a mesma raíz celta»¹⁵⁶³.

Una interpretación de la vocación internacionalista de la música celta es que quizá su marcada predilección por lo instrumental frente a lo vocal sea una forma inconsciente de facilitar el intercambio y comunión con otras músicas/comunidades célticas europeas; incluso una forma de “callar” el idioma particular de cada una de ellas para que no sea un obstáculo a la armonía fraternal. Esta apreciación quizás exagera la vocación atlantista del contexto céltico, pero los festivales de Lorient u Ortigueira, la trayectoria de Milladoiro o de Carlos Núñez con los Chieftains y de Bieito Romero con Mike Oldfield, por citar sólo algunos ejemplos conocidos, sobrepasan netamente el marco de las meras colaboraciones e intercambios entre músicos afines. De hecho la *celticidad* que les une se proclama con orgullo, y se erige como su rasgo simbólico más efectivo y definitivo.

¹⁵⁶⁰ Como es habitual en estos casos algunos músicos englobados en la categoría de la música celta renegaron de la etiqueta, pero fueron más la que enarbolaron su bandera, sobre todo en los años 70 y primeros 80.

¹⁵⁶¹ VIZ OTERO, Pablo; G. LABANDEIRA, X. Lois: “Gwendal. A música celta” [entrevista a miembros del grupo Gwendal]. En: ANT, n. 8. 17 al 23 de marzo de 1978, p. 18.

¹⁵⁶² Citado en NAYA, Jesús: “Gwendal”. En: LVG, 27 de junio de 1980, p. 25.

¹⁵⁶³ Citado en EIRÉ, Alfonso: “Gwendal” [entrevista]. En: ANT, n. 151. 22 al 28 de abril de 1981, p. 19.

En cualquier caso la reflexión es obligada: ¿a qué se debió este importante cambio de preferencia en la interpretación de un repertorio que en teoría era el mismo –y esencialmente compuesto por piezas cantadas-? En parte hay que suponer que por influencia directa de grupos similares de otros países, de estilo más instrumental que vocal, pero la cuestión es más compleja de lo que parece. ¿Acaso se suprimió instintivamente la palabra por el carácter asemántico de los géneros instrumentales, una vez superadas las reivindicaciones políticas más perentorias contra el franquismo y el centralismo españolista?¹⁵⁶⁴ Esta explicación es plausible, pero también debieron influir tanto el deseo de borrar/ignorar el pasado franquista de la gaita como la reacción contra la penuria estética y sensitiva de una canción política “logocéntrica”. El resultado es una música “muda” que apela a la imaginación de la audiencia para reconstruir las partes ausentes del discurso. Es, en definitiva, la abstracción de las raíces, y un importante avance en la construcción de la subjetividad gallega.

3.4.1 Excentricidad y atlantismo

Otra de las grandes claves de la recuperación del celtismo como epifanía del *ethos* gallego sería la en apariencia paradójica *excentricidad* que iba a caracterizar la mayor parte de sus manifestaciones dado que, efectivamente, esta generación musical pronto mostró una acusada vocación atlantista –otra de las leyendas del primer *rexurdimento*- que encaminaría su quehacer hacia un espacio multiétnico que forzaba la ruptura del estrecho marco endogámico del galleguismo en su versión más cerradamente etnocéntrica¹⁵⁶⁵. Tal vez por ello la música celta sería en el exterior la gran embajadora de Galicia merced a los autores y obras de mayor

¹⁵⁶⁴ La no consciencia del giro es bien plausible. Cuando preguntamos en el año 2007 a Rodrigo Romaní por las causas de la elección del género instrumental como marco expresivo casi único para Milladoiro, contestó que “no hubo motivos especiales”, sino que les resultó natural (de la entrevista personal a Rodrigo Romaní, el 15 de agosto de 2007).

¹⁵⁶⁵ En relación al atlantismo la tesis doctoral de Ferras Sexto señala que la fácil homologación en las regiones atlánticas –Galicia e Irlanda en su trabajo- de unos paisajes húmedos y posición geográfica periférica con el isomorfismo cultural es fundamentalmente errónea: «Galicia e Irlanda pertenecen a esta amplia región conocida como la Europa Atlántica, y poseen una cierta, aunque matizada, uniformidad ecológica en relación con sus climas oceánicos húmedos, un paisaje de tonalidades verdes y una vegetación afín, que no lo es en el aspecto cultural» (FERRAS SEXTO, Carlos: *Contraurbanización, suburbanización y cambio rural ...*, vol. I, p. 12).

impacto mediático y a la seductora imagen -entre brumosa, irreal y reencarnación del Medioevo- que se implanta como icono referencial del país ¹⁵⁶⁶.

En el contexto de la evolución del pensamiento galleguista durante la transición a la democracia el papel que jugó en Galicia es capital, porque en la música de estos grupos se estaba larvando el nacimiento de un nuevo territorio para el folklore gallego, a partir del abandono progresivo del nacionalismo intelectual más beligerante y contestatario y en favor de una revelación indirecta del alma étnica de Galicia mediante la recreación de sus costumbres, tradiciones, lengua, paisaje e historia, es decir, a través de sus *raíces*, lo que conduce automáticamente al fenómeno tan extendido en todo occidente en aquel momento del renacer folk.

En consecuencia la música celta se halla en el punto exacto de intersección de los dos grandes ejes modernos de reificación identitaria: el nacionalista y su homólogo en el *revival*. De la fusión de ambos devienen, lógicamente, una liturgia y una sensibilidad especiales. Sin embargo es posible que más complejidad que la presente en la obvia vocación hacia el legado tradicional aparezca en relación al problema de las raíces políticas, dado que éste presenta un componente supralocal que se superpone al sustrato unilinealmente nacionalista que tiene lugar en la mayoría de los casos. En efecto, respecto del *revival* más común, se individualiza esta tendencia para una franja de países a los que unen un pasado y cultura tradicional a caballo entre lo real y lo imaginario, pero mucho más les une su condición de países/regiones satélites de Estados centrales grandes y antiguos ¹⁵⁶⁷.

De la mano del nuevo género, en los años 70 la aseveración nacionalista gallega se transformó en indirecta, no tan explícita como se había manifestado en la canción protesta. La ambigüedad esotérica, nebulosa, espiritualista y ancestralista demostró que encajaba mucho mejor en la tradición y *Volkgeist* gallegos que el panfleto marxista precedente. Quizá la proyección del sentir galleguista hacia el celtismo deba ser examinada como una expresión más de su voluntad latente por zafarse de la *españolidad* e integrarse en una identidad

¹⁵⁶⁶ La interesante opinión de Carreira da otra vuelta de tuerca a la relación entre música celta y nacionalismo, achacando al segundo una debilidad inherente que le llevaría a utilizar como escudo y refugio a la primera: «... tras do mito céltico pode-se atopar un fondo reaccionarismo político de desconfianza na propia diferenciación cultural que conleva a necesidade de realizar unha afiliación mítica nun pobo antergo cuxa cultura non pudo competir coa romana e desapareceu» CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Sobre o Festival de Ortigueira”. En: *Man Común*, [s.n.]. La Coruña, Edicións do Ruego, junio de 1980, p. 56.

¹⁵⁶⁷ Como subrayaba Stivell en la presentación al disco *Fonte do Araño* de Emilio Cao (se reproduce más abajo).

supraibérica, en esta ocasión merced al hermanamiento con otros finisterres atlánticos, lo que a fin de cuentas constituye una estrategia cultural que en algunas trazas recuerda a la desplegada por el grupo Galaxia en los años 60. La magia icónica que desprende este conjunto de regiones del Oeste europeo favoreció mucho la aceptación generalizada, al no producirse, por ende, ninguna reivindicación taxativa ni ruptura con los moldes sociales establecidos. Se trataba solamente de una música agradable, que combinaba melodías marcadamente tonales con ritmos ligeros y con una instrumentación heterogénea atrayente, que invocaba a lejanos druidas y gloriosos ancestros –tales como el rey Arturo u Ossian-, en el marco de un paisaje exaltado hasta lo irreal. Además el apoyo institucional fue considerable, se instrumentalizó certeramente este recurso musical en respaldo de la autoctonía gallega, de su herencia étnica y de su diferencialidad cultural, por más que ni en términos históricos ni en términos musicales la argumentación resista el menor empuje crítico.

De modo que el nacionalismo está presente en la música celta disfrazado bajo un aura de medievalismo exótico y romántico y se estructura como armazón teórico de forma similar en Galicia, Bretaña, Gales o Irlanda. Todas estas comunidades remiten a la patria local y a la céltica supralocal, de modo que se produce en el alma de la primera una escisión de la identidad, que se desdobra en esa patria cercana, primera y natal, y la mancomunidad translocal, más amplia y menos definida salvo por la alianza pactada. En la segunda desaparece por completo el proyecto de concreción política, que es irrealizable, por lo que no existe la presión de la lucha en la arena parlamentaria y el terreno queda libre para la ensoñación lírica y evasiva, para la especulación ilimitada y para la construcción de cuantos símbolos y mitos se desee.

La capacidad de la música celta para ejercer un papel de polo de atracción cohesivo e ilusionante fue notable, rebasando con claridad el espacio convencional del *género musical*. En su tesis doctoral Banks demuestra cómo los patrones de consumo cultural sirven para reproducir y trascender los patrones de clase racial. Así la realidad y el sentimiento de la discriminación hallan un cauce a la vez aglutinante y liberador:

«... at the most intimate level art is a medium that allows middle-class blacks to define their individuality; at the next level it allows them to give concrete expression to membership in particularistic groups, both black and middle-class; and finally,

on the broadest level, art allows middle-class blacks to create a sense of connection to other racial and class groups»¹⁵⁶⁸.

Su hipótesis puede en cierto modo extrapolarse a explicar la formación de la música celta en la simbiosis ideológica y vital de nacionalismo local y excentricidad translocal -especialmente el segundo caso-, en la exploración de una identidad más universal. Banks estima que el arte ejerce un papel fundamental en el reconocimiento de la propia identidad; si sustituimos el concepto de raza negra por el de “ser gallego” en los siguientes pasajes, los análisis siguen siendo válidos e instructivos:

«For many participants, race is highly present in their lives. They consume “black” art and draw on it to individually and collectively construct black identities. Visual art reminds middle-class blacks that there is an “us” with a unique set of experiences, appearances, and symbols»¹⁵⁶⁹. «... middle-class blacks use visual art to construct universal identities, or to express a sense of unity with other racial, ethnic, and class groups»¹⁵⁷⁰.

En consecuencia celticidad equivaldría a alteridad étnica –lo que no constituye sino el fundamento primordial de la teoría. En este punto se empieza a estar muy cerca de los problemas de esencialismo y exclusividad derivados del nacionalismo. A este respecto Hobsbawm ha señalado que los Estados plurinacionales son una garantía de libertades culturales, pues superan la cerrazón “suicida” de los ismos locales, lo cual podría aplicarse a movimientos como el del celtismo gallego en su reciente versión:

«Es casi seguro que la libertad cultural y el pluralismo gozan de mejor protección en los grandes estados que se saben plurinacionales y pluriculturales que en los estados pequeños que van tras el ideal de la homogeneidad étnico-lingüística y cultural. (...). En un mundo donde es probable que a lo sumo una docena y pico de los 180 estados aproximadamente puedan afirmar de modo verosímil que sus ciudadanos coinciden realmente con un solo grupo étnico o lingüístico, el

¹⁵⁶⁸ BANKS, Patricia Ann: *Art, identity, and the new black middle-class: How elite blacks construct their identity through the consumption of visual art* [tesis doctoral]. Cambridge (Massachusetts), Harvard University, 2006, p. 6.

¹⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 92.

nacionalismo basado en la instauración de semejante homogeneidad no sólo es indeseable, sino también, en gran parte, suicida»¹⁵⁷¹.

En resumen, la necesidad de externalizar en un ente supralocal las distintas versiones del celtismo (musical) contemporáneo –a diferencia del practicado originariamente por los antepasados decimonónicos- semeja ser una condición inapelable del nuevo género. En este sentido Porter, partiendo en buena medida de los trabajos de Frank Harrison, cree que el celtismo musical aislado no tiene sentido, sino que es en la mancomunidad panceltista donde halla su vigor:

«Celtic musics, whatever the definition applied to them, have never existed in isolation, and searching for a “pure” musical Celticity is an unrealistic pursuit. Present-day, “pan-Celtic” conflation is a different matter. They are of recent origin, and are part of a worldwide trend in many different kinds of musical activity over the last few decades»¹⁵⁷².

3.4.2 Parámetros sonoros de la música celta

Antes de continuar conviene llevar a cabo una aproximación a los parámetros propiamente musicales de este género, ideológicamente ambiguo pero más ceñido de lo que parece a una cohesión formal constatable. En la música celta destacan ciertos giros melódicos de registro normalmente reducido -tal vez a consecuencia de su primer origen vocal-, una base tonal muy estable –en parte derivada del uso de los bordones en algunos instrumentos-, la instrumentación heterogénea –admite todo tipo de incorporaciones bajo el aura sacra de la imaginaria ancestralidad-, los ritmos simples –con especial predilección por el binario de subdivisión ternaria-, y una ritualidad que transforma la simple ejecución en una manifestación retórica de la alteridad cultural. También evidencia patentes influencias procedentes del rock coetáneo¹⁵⁷³. Entre los compositores e intérpretes prevalecen las

¹⁵⁷¹ HOBBSAWM, Eric: *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Crítica, 1991, p. 196.

¹⁵⁷² PORTER, James: “Introduction: Locating Celtic Music (and Song)”. En: *Western Folklore*, vol. 57, n. 4, [monográfico: Locating Celtic Music (and Song)]. Long Beach, Western States Folklore Society, otoño de 1998, p. 210.

¹⁵⁷³ FIC, p. 208-217.

formaciones de cuatro a seis miembros y se reduce el número de figuras individuales al desaparecer prácticamente *la canción* de este estilo. En conjunto es una música sencilla, propensa a la variación como recurso constante, dotada de una fina sensibilidad para la recreación sensorial –en esta faceta destaca el preciosismo instrumental-, refractaria hacia el género universal de la canción, que abunda en concentraciones aglutinantes de sus correligionarios –el festival- y en la que las leyes de mercado del disco y las actuaciones en directo tienen una gran importancia:

«Los rasgos externos prototípicos de estos grupos musicales son bien conocidos: uso de instrumentos tradicionales mezclados con otros eléctricos (a veces es simplemente el instrumento tradicional amplificado), música preferentemente instrumental (aunque hay muchas piezas vocales), voluntad de recuperar el folklore musical de su país, uso de palabras de pretendida antigüedad idiomática, etc. Es decir, una corriente musical que parece tomar del pop y del rock algunos elementos, como el tipo de concierto, el uso de una indumentaria informal, el desenfado y libertad expresiva, o la participación del público. Por ejemplo, el gaitero a menudo adopta incluso los rituales de gesto e imagen del guitarrista rock –véase desplazamientos rápidos, cierta agresividad, contorsiones, incluso vestimenta, peinado, etc.-, lejos de la sobriedad de aspecto y movimientos que caracterizan al intérprete de gaita de antaño. Algunos gaiteros actuales, en las actuaciones en directo, participan en alto grado de la mímica gestual más extrovertida y directa adoptada del pop-rock anglosajón»¹⁵⁷⁴.

Veamos otro análisis formal referido a la música celta:

«... se trata mayoritariamente de piezas con ritmos bailables y rápidos, lo suficientemente alegres como para amenizar una fiesta; el fraseo suele ser breve, sencillo y repetitivo dentro de un registro bastante reducido, de manera que se pueda memorizar fácilmente y variar su duración dependiendo de las circunstancias. El criterio para valorar la habilidad de los intérpretes suele ser, incluso más que su técnica, su capacidad de improvisación o musicalidad, apreciable tanto en el acompañamiento (según la acentuación rítmica de los

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 209-210.

acordes) como en la melodía (según la ornamentación), lo que es habitual en muchas músicas populares de todo el mundo»¹⁵⁷⁵.

En el terreno estructural, un rasgo musical omnipresente lo constituye la paradójica fusión de desarrollos monotemáticos¹⁵⁷⁶ con una discontinuidad formal perceptible en el macroanálisis, dado que en obras de suficiente extensión se entrelazan motivos y temas con total libertad, lo que revierte en un incremento de la importancia de la coordinación armónica¹⁵⁷⁷. Esta concepción cíclica y a la vez heteróclita del desarrollo musical debe mucho al denominado “álbum conceptual”, o disco de larga duración dotado de una unidad literaria y formal visible desde el conjunto que forman título y portada¹⁵⁷⁸.

El material temático con frecuencia es de origen realmente *tradicional*, pero sobre la materia prima se procede a una sistemática reelaboración, proceso que concentra las principales energías y méritos de esta música, cuando la experimentación tímbrica se convierte en el campo de trabajo idóneo para dar cauce a todos los matices que contiene. En cuanto a la dinámica, por término medio se emplean niveles de intensidad entre media y alta, siendo éstos de acusada regularidad. Los ritmos se inspiran con mayor o menor precisión en danzas populares como la jiga, la *muiñeira* o el *reel*.

Uno de los rasgos distintivos más acusado de la música celta es el de la instrumentación. Fruto y reflejo de una vivencia particular de la música en tanto que diversidad de culturas anímica e históricamente concordantes, en teoría integra en un vasto espacio transnacional de uso compartido las piezas que alcanzan la categoría etnomimética ansiada. Aunque supone un muestrario no del todo representativo de la mayor parte de los *revival* de la música tradicional, generalmente coincide con éstos en la instauración de estereotipos instrumentales

¹⁵⁷⁵ POZO NUEVO, Ana: “El concepto de música celta en la cultura asturiana”. En: *Revista de Musicología*, vol. 28, n. 1. Madrid, Sociedad Española de Musicología, junio de 2005, p. 535.

¹⁵⁷⁶ De hecho abundan las estructuras repetitivas, a partir de uno o dos motivos temáticos que se suceden e intercambian siguiendo unos patrones interpretativos que permiten un cierto margen de improvisación, al mantenerse la medida y la serie armónica.

¹⁵⁷⁷ No debe confundirse este procedimiento con una verdadera complejidad armónica o contrapuntística. En la *música celta* predominan los acordes tríadas mayores y menores en esquemas funcionales elementales.

¹⁵⁷⁸ Suele atribuirse al célebre álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* de los Beatles (Capitol, 1967) la creación del modelo. Desde finales de los años 60 devino hegemónico en el ámbito del pop y el rock, con tendencia a expandirse en otros géneros musicales. En el disco de Milladoiro *Iacobus Magnus* (1994), por ejemplo, es muy clara la concatenación armónica y temática; la recurrencia del final –donde se repite el tema inicial- dota de una esencial unidad estructural a todo el conjunto.

definitorios pero con una laxitud de criterio en la selección que es exclusivamente propia. Esta faceta merece un tratamiento organológico aparte.

3.4.3 La hermandad artesanal

Romaní, en el año 2003 y hablando de los años de inicio de Milladoiro, señalaba inequívocamente la nueva mentalidad del músico gallego en la incorporación del instrumental popular como giro crucial para el desarrollo de géneros de más amplio vuelo y riqueza sonora; en aquel momento los cantautores pasaron a:

«... interesarse por instrumentos que ofrecen outras posibilidades sonoras e que dalgún xeito, vía música medieval, vía imitación do que sucedera noutros países, vanse vincular á cultura galega. Ata ese momento, a música non comercial, instrumento de divulgación anti-franquista, é fundamentalmente vocal. A partir da incorporación destes instrumentos, o folk nace cunha faciana nova: a música instrumental que se apoiará fundamentalmente no repertorio gaitístico, e nas recompilacións que no primeiro cuarto de século fixeron Casto Sampedro e Xesús Bal e Gay. Os grupos Fuxan os Ventos, Doa, Na Lúa e Milladoiro xunto con Emilio Cao, son os fundadores máis nomeados desta nova linguaxe musical que ía converterse co paso do tempo no movemento cultural con máis repercusión internacional da historia de Galicia»¹⁵⁷⁹.

Sin embargo la música celta –en tanto que principal depositaria a priori del programa estético que describe Romaní- actuó generando un conjunto de instrumentos caótico desde el punto de vista de la racionalidad, ya que carece por completo de coherencia alguna. Es bien probable que la búsqueda de la identidad en el “otro” que señalábamos más arriba tuviera que traducirse necesariamente en algo más tangible que declaraciones de principios; lo cierto es que la adopción de instrumentos foráneos entonces ejecutada fue considerable, fiel reflejo – desde esta perspectiva- del deseo de romper el cerco endógeno de la cultura *propia*, de alcanzar, en efecto, la plenitud del “yo” mediante la identificación con el “otro”:

¹⁵⁷⁹ ROMANÍ, Rodrigo: “O folk galego. A pervivencia dun xénero”. En: *Congreso Música sen Fronteiras. Galicia - Norte de Portugal*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2003, p. 109.

«Así como para mirar a nosa propia cara necesitamos dun espello, para configurar a nosa identidade o espello son os outros. (...) esta dialéctica *dentro/fóra* ou, si se prefire, *nós/os outros*, é susceptible de múltiples concrecións en función das distintas situación que poden darse tanto no grupo ou grupos externos como no propio»¹⁵⁸⁰.

Fuese como fuese el *perfeccionismo sonoro* se instalaría como condición inexcusable de la celticidad musical, especialmente a través de la calidad y variedad de instrumentos empleados, en el extremo contrario de múltiples legados tradicionales y dotando al repertorio de un carácter cosmopolita insólito en la música gallega desde que el maestro Mateo concluyó el Pórtico de la Gloria en el año 1188.

En la práctica hay que relacionar también la sofisticación del instrumentario de los grupos de música celta con los avances tecnológicos de su tiempo. Tal y como se ha señalado en varias ocasiones las posibilidades técnicas de una generación musical no se limitan a ser un espejo pasivo de la creatividad de sus actores, sino que interfieren decisivamente en su discurso musical:

« ... los instrumentos musicales mantienen la misma relación ambigua de causa y efecto con respecto al desarrollo de trabajos, formas y movimientos que sus equivalentes tecnológicos en todo el mundo. Como la máquina de vapor, por ejemplo, en relación con los sistemas de transporte y la revolución industrial. En cada caso la tecnología es tanto el agente como el síntoma del cambio»¹⁵⁸¹.

En este sentido, el instrumento condiciona sin duda el carácter y diseño de las melodías que ejecuta, pues se componen expresamente para él o se adaptan a su uso, hasta el punto de influir taxativamente en una formalización de la música tradicional como la realizada desde la corriente céltica. En la opinión de O Canainn: si se busca definir los aspectos estilísticos de la música tradicional irlandesa, éstos deben rastrearse ante todo «... on instruments who have helped to shape the tradition»¹⁵⁸².

¹⁵⁸⁰ GONDAR PORTASANY, Marcial: *Crítica da razón galega: entre o nós-mesmos e o nós-outros*. Vigo, A Nosa Terra, 1993, p. 34.

¹⁵⁸¹ CHANAN, Michael: *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Londres, Verso, 1994, p. 166. Citado por GILBERT, Jeremy; PEARSON, Ewan: *Cultura y política de la música dance*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, p. 205.

¹⁵⁸² O CANAINN, Tomas: *Traditional Music in Ireland ...*, p. 1-2.

En el caso concreto de Milladoiro, el conjunto se decantó desde un principio por un estilo instrumental en que tenía cabida un amplio espectro de ingenios, vagamente legitimados por la presunción de la multietnia céltica: «acordeón, *bouzouki*, clarinete, cromorno, gaitas, guitarra, arpa, mandolina, oboe, percusión, teclados, *tin whistle*, *uilleann pipe*, zanfona, ...»¹⁵⁸³. Pero ciertamente no se produjo una homogeneidad definitiva; por ejemplo el grupo bretón Gwendal sí usaba guitarra y bajo eléctricos, prácticamente los únicos instrumentos que Milladoiro y otros grupos de música celta nunca han utilizado. Poco antes de su actuación en 1978 en Galicia la formación instrumental de Gwendal se componía de violín, guitarra, flauta, saxofón, bombardas, gaita, percusión, mandolina, y bajo, con la que realizaban una música que abarcaba “desde el *reggae* al jazz”¹⁵⁸⁴. En conclusión, y para no redundar en la tan propicia crítica deconstructiva, baste decir que todo el andamiaje retórico que trata de justificar como legítimo el uso del *bodhran*, el óboe o el *bouzouki* en la música tradicional gallega carece de base histórica y hasta de lógica; por ello es preferible valorar la riqueza tímbrica que, en términos constructivos, aporta.

3.4.4 El factor comercial y el factor político

En este dicotómico terreno se produce una de las contradicciones ideológicas más notorias de la música que estamos considerando: sirve supuestamente a la bandera de la identidad nacional gallega –por más que en comunión con los demás *países celtas*-, pero también es una fuente pródiga de beneficios económicos y, a fin de cuentas, de ventajas para el sistema establecido (sector turístico e industria discográfica) que se supone denuncia en su mensaje contra la modernidad y la sociedad de consumo. A este respecto el peso de una industria discográfica y concertística transnacional que ya entonces movía cifras astronómicas cada año debe ser muy tenido en cuenta, porque la necesidad periódica de crear nuevos espacios genéricos para el mercado está en la raíz de la asombrosa velocidad de propagación de algunas de estas fórmulas, que en su mayoría no son sino recreaciones ambientales revestidas

¹⁵⁸³ Dato de ESTÉVEZ, Xoán Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego ...*, p. 62. Otro muestrario de gran heterogeneidad vinculado a esta corriente musical aparece en el artículo de CASTRO, Carlos: “A percusión non tradicional na música folk galega”. En: *Etno-Folk. Revista de Etnomusicoloxía*, n. 1. Vigo, febrero de 2005, p. 23-34.

¹⁵⁸⁴ EIRÉ, Alfonso: “Gwendal” ..., *op. cit.*

de connotaciones atrayentes para el gran público ¹⁵⁸⁵: «One of the strategies of the Western music industry has been to view non-Western song as a financially negotiable alienable commodity» ¹⁵⁸⁶, afirmación que resulta válida para la música celta si se conceptúa como categoría lo bastante exótica ¹⁵⁸⁷. Thornton también se inclinaba ante la vertiente comercial del entramado celta en Irlanda, país que en principio constituye su corazón geográfico:

«At the local level the overt use or practice of Celtic music is also complicated and motivated more by economic interests than by any interest in conveying an ideal of musical authenticity. As a mainstream Irish cultural category, Celtic culture is often presented as an archeological record with extensions in the Irish myth cycles. Musically then, there is room for a wide range of interpretation and use. A stance that overtly opposes the notion of Celtic music as traditional and rural is in the use of traditional instruments in arrangements of modern dance club or “disco” music» ¹⁵⁸⁸.

Como señalábamos más arriba el problema del nacionalismo muestra en este territorio estético una escisión basal, faceta que acaso fue aprovechada con habilidad por algunos gobiernos centrales para redirigir y diluir finalmente los ismos separatistas de sus respectivas periferias. La cuestión es que el marco geocultural de la mancomunidad céltica brindaba una salida lateral sumamente interesante al dilema. El señuelo agitado en este caso sería el del vago titular de la “Europa de las regiones”, que sin embargo encontró un eco importante:

«Todo parece indicar que las instituciones europeas, y las gallegas, están configurando grandes parques temáticos en los que cada región exhibirá una cultura políticamente erigida en “relicario de la identidad” ¹⁵⁸⁹» ¹⁵⁹⁰.

¹⁵⁸⁵ Como sucedería unos años más tarde con la invención de la *world music*. La teoría de la comercialidad aplicada a la música popular se comenta más despacio en el capítulo IV.

¹⁵⁸⁶ MAGOWAN, Fiona: “The Land is our Märr (Essence); It Stays Forever’: The Yothu-Yindi Relationship in Australian Aboriginal Traditional and Popular Musics”. En: STOKES, Martin (ed.): *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford/Nueva York, Berg Publishers, 1997, p. 146.

¹⁵⁸⁷ El nuevo estilo respondió bien a las expectativas depositadas, seguramente mejor de lo esperado a la vista de su impacto creciente en el mercado de las grabaciones. Comercialmente es obvio que buena parte de la popularidad que alcanza la *música celta* deriva de su éxito mediático. No es posible cuestionar que se trata de un género de sonoridad muy agradable, que puede ser empleado tanto para la escucha atenta como para crear un relajante clima sonoro de fondo e, incluso, para provocar ciertos momentos de arrebató en las actuaciones en directo así como para posibilitar ocasionalmente la danza.

¹⁵⁸⁸ THORNTON, Shannon L.: “Fanning the Celtic Flame: Music Patronage and Practice in Contemporary Ireland”. En: *Western Folklore*, vol. 57, n. 4 ..., p. 268.

¹⁵⁸⁹ BAYART, J. F.: *L’illusion identitaire*. Paris, Fayard, 1996, p. 86.

La tentativa no golpeaba en el vacío; Cabrera situaba la Europa celta como un producto “utópico” formado por “naciones culturales”:

«... la “tradicional” vocación europeísta del galleguismo se concreta en la actualidad en esta utópica Europa articulada sobre las naciones culturales (en ocasiones denominadas “naturales”) en lugar de estarlo sobre los actuales estados»¹⁵⁹¹.

La vocación por constituir una entidad supralocal partía, efectivamente, de una conciencia de inferioridad inmerecida y aglutinante:

«Algo fundamental que contribuyó a esa necesidad de agrupación fue cierto sentimiento de marginalidad provocado por la situación política de esos países que, unida a la recreación del ruralismo entendido como valor cultural, lleva a que se vean a sí mismas como comunidades minoritarias dentro de potencias político-administrativas mayores cuya tendencia a la centralización y uniformidad constituye una amenaza para la pervivencia de su cultura tradicional»¹⁵⁹².

El atractivo que la imagen de Europa ejercía para las autonomías españolas aspirantes a la segregación era formidable, pues constituía un marco neutro y no hostil cuya complicidad se buscaba con afán, en la pretensión de construir la “Europa de las regiones” que acabara con los gobiernos centrales opresores¹⁵⁹³. De ahí que vascos, catalanes y gallegos recurrieran una y otra vez tras la transición al referente identitario europeo como único legítimo fuera del ámbito de su comunidad autónoma; a su vez estas tentativas de adhesión eran cuestionadas desde Bruselas por la carga ideológica que podían portar:

«Europe is seen as a source of economic opportunities; as a source of support for their cultural and linguistic promotion policies in the context of a hostile Spanish state; and as a source of support for their self-government aspirations, with its commitment to subsidiarity and the Europe of the Regions concept, and through

¹⁵⁹⁰ MÉNDEZ, Lourdes: “Galicia, región de Europa ...”, p. 95.

¹⁵⁹¹ CABRERA VARELA, Julio: *La nación como discurso* ..., p. 101.

¹⁵⁹² POZO NUEVO, Ana: “El concepto de música celta en la cultura asturiana” ..., p. 533.

¹⁵⁹³ En justicia desde la óptica de los partidos extremistas no era exactamente así: Europa prolongaba, bajo su punto de vista, las estructuras de poder que impedían la “liberación nacional”, y se vivían las restricciones en materia de pesca, producción láctea y otras como agresiones.

the possibilities of alliances with other minority nations and regions. Europe is thus used as a resource for nationbuilding, but not necessarily for state-building in the classic sense. Of course, this project is always contentious, since the form and content of nationalism are matters of political debate. In particular, there are complaints that the dominant nationalist parties have sought to monopolize nationalism in the interest of maintaining their own power and social networks. This problem may be exacerbated within Europe, since, in order to operate there, it is necessary to determine what the interest of the minority nation is and who speaks for it. Europe may thus be another forum within which competing conceptions of nationalism are fought out»¹⁵⁹⁴.

En este contexto no es descabellado pensar que pudo existir un apoyo sutil e interesado de los gobiernos europeos a la teoría céltica como mal menor y hasta rentable para un problema de relieve. Así esta corriente –que no era socialmente conflictiva- acaso recibió un apreciable respaldo oficial desde naciones consolidadas como Francia, Inglaterra o España ante la posibilidad de que contribuyera a neutralizar los problemas derivados del separatismo latente de estas comunidades periféricas, que quedaban -al menos parcialmente- absorbidos por un ismo de aspecto inofensivo. Efectivamente, puede que los gobiernos implicados -tanto los centrales como los locales y sobre todo desde el Tratado de Maastrich¹⁵⁹⁵- también hayan reforzado el estereotipo de la celticidad con esos fines, a los que pudo superponerse el propósito de robustecer la idea de la unidad europea a través una concepción a fin de cuentas contigua.

Hay datos que avalan la hipótesis de un soporte institucional en la sombra hacia la música celta. Por ejemplo, en la actualidad resulta prácticamente imposible citar siquiera un número aproximado de los *festivales celtas* que se realizan en el mundo, ya que esta denominación está presente en multitud de encuentros que ni siquiera tienen un nombre concreto. No obstante, casi todos los europeos pertenecen a un ámbito geográfico potencialmente susceptible de proclamar aspiraciones independentistas (Keltic Connection de Glasgow y el de Edimburgo en Escocia; Intercélticos de Lorient, Plugasnou, Rosporden o Chateneauf du Faou en Bretaña; reediciones mediáticas del Eisteddfod galés; festivales irlandeses de Galway y otras localidades; Festival Do Mundo Celta de Ortigueira, en Galicia; Noches Celtas de Aller,

¹⁵⁹⁴ KEATING, Michael: “The minority nations ...”, p. 32.

¹⁵⁹⁵ Tratado de la Unión Europea, firmado en 1992.

en Asturias, entre muchos otros). Por otra parte los presupuestos de los festivales de música celta son muy variables, desde los más modestos hasta los que podían suponer en los años 80 varias decenas de millones de pesetas; sin embargo un tercio de estos escaparates folclórico-musicales resulta ser deficitario y sólo una décima parte del total obtiene beneficios económicos, por lo que cabe concluir la existencia de subvenciones y apoyo suficientes, o desaparecerían rápidamente. Por añadidura, alrededor de un setenta por ciento son retransmitidos por cadenas de radio y uno de cada tres es parcialmente televisado. Finalmente, en un tercio de ellos se ha grabado al menos un disco durante su desarrollo ¹⁵⁹⁶.

Otras fuentes confirman la tendencia de apoyo institucional a esta clase de música ¹⁵⁹⁷. Aunque se refiera a años posteriores a la transición la cifra que ofrece la Sociedad General de Autores y Editores es harto elocuente: el 76'3 % de quienes fueron a un concierto de música *folk* o *étnica* en las dos últimas décadas del siglo XX en España no pagaron entrada. Dice este estudio que tales conciertos estuvieron destinados a animar festejos y períodos vacacionales a cargo de artistas locales:

«... dedicados a mantener vivo el folklore regional y financiados por entidades públicas que destinan parte de su presupuesto al mantenimiento de las raíces regionales o locales» ¹⁵⁹⁸.

En relación a la posición de Galicia en Europa Gondar observa una fundamental colaboración entre las respectivas administraciones de cara a la disolución de toda posible aspereza diferencial y en favor de una integración niveladora:

«Desde 1992 al día de hoy la UE destina unas muy importantes partidas presupuestarias a financiar programas e generen entre los ciudadanos el sentimiento de pertenencia a una identidad europea común. (...). Europa nace como un esfuerzo por reducir la diversidad a unidad» ¹⁵⁹⁹. Y más adelante: «(...)

¹⁵⁹⁶ Datos procedentes en su mayoría de las notas a la edición discográfica *Música celta. 1. Carlos Núñez: Os amores libres*. Barcelona, RBA Coleccionables, 2000.

¹⁵⁹⁷ Es evidente que la música celta no fue la única beneficiada de la nueva política cultural de las instituciones españolas y europeas en el final de siglo y hasta hoy (basta con observar el giro radical en esta faceta respecto del rock), pero acaso pudo ser objeto de una mayor generosidad oficial en líneas generales.

¹⁵⁹⁸ *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*. Madrid, Fundación Autor, 2000, p. 38.

¹⁵⁹⁹ GONDAR PORTASANY, Marcial: "Galicia/Europa. Una batalla por la Identidad". En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia ...*, p. 520-521.

tanto la Unión Europea como la Administración gallega están interesadas en una política cultural caracterizada por reducir la cultura a folclore como estrategia para disolver los antagonismos entre la identidad de Europa y la identidad de los pueblos-nación que la conforman»¹⁶⁰⁰.

En opinión de Nagel, en este plausible proceso la UE habría hecho prevalecer –en contra del discurso oficial- el objetivo de la unificación cultural, sacrificando la alteridad sustantiva de las regiones implicadas:

«A UE descubriu a cultura en termos dunha *content-industry*, para a cal un problema de minorías representa un equivocado proceso de identidade. Predomina aínda un discurso que ve nas linguas minoritarias un impedimento para o mercado común, o obxectivo supremo da UE»¹⁶⁰¹.

Desde su óptica economicista Frith ofrece una aportación que pone de relieve las relaciones entre identidad y presión mediática:

«Aparentemente, la música ha sido siempre muy importante para la construcción de la identidad colectiva -las comunidades se conocen y se reconocen a través de sus recuerdos musicales-, y también ha sido manipulada por los políticos nacionalistas, ya sea la forma de himnos nacionales o en la forma de un folclore forzado y artificial que puede utilizarse para etiquetar a los no-nacionales como “los otros”, porque no entonan “nuestra” canción. Como reacción, la industria de la música comercial ha convertido la forma en que la música ofrece un sentido de pertenencia (y de exclusión) en parte de su gancho para la venta. Por medio del *star system* (los fans se identifican con sus ídolos) y, de manera más significativa, a través del marketing de género (los tipos de música -el country, el heavy metal, etc.-, son abanderados de ciertas ideologías comunitarias), la venta de discos se ha revelado como un acto de persuasión, esto es, se trata de convencernos de que nuestras opciones musicales van más allá del mero hecho de encontrar satisfacciones personales, dado que también la música nos vincula con una comunidad determinada. Con independencia de su trivialidad, los gustos musicales

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 537.

¹⁶⁰¹ NAGEL, Klaus-Jürgen: “A unificación europea. ¿Unha nova escena posible para os nacionalismos non estatais?”. En: *Grial*, n. 138 [monográfico: O nacionalismo hoxe]. Vigo, Galaxia, abril - junio de 1998, p. 233.

revisten tanta importancia para la gente porque son interpretados como una afirmación de su naturaleza y su estirpe»¹⁶⁰².

Martí sintetizaba en esta reflexión la esencia de las relaciones entre la música y el poder, haciendo hincapié en las recientes campañas de apoyo institucional a determinados eventos no desde el mero interés científico sino al amparo de organismos sujetos a claras implicaciones políticas:

«Ya se ha dicho muchas veces que la música, a través de sus diversas manifestaciones, de manera consciente o inconsciente, constituye un buen instrumento para mantener y consolidar el orden político y social. Los esquemas de clasificación socialmente contruidos a través de los cuales erigimos activamente la sociedad, tienden a representar las estructuras de donde han surgido como hechos naturales y necesarios, más bien que como productos históricamente contingentes y dependientes de una relación de fuerza dada entre grupos (clases, etnias o sexos). En el caso de las fronteras interiores, de las cuales estamos hablando, esto resulta muy evidente. No se limitan ni mucho menos a reflejar este orden, sino que también ejercen un papel activo en su mantenimiento. La dinámica de clases, un factor decisivo para la civilización occidental, se corresponde a la perfección con la dicotomía culto/popular, y la invención y la creencia en *espíritus nacionales*, idea que tan determinante ha sido para la historia de los estados occidentales en los dos últimos siglos, se materializa asimismo en toda la filosofía que envuelve los legados musicales tradicionales. No es nada casual, por ejemplo, el hecho de que en el Estado español la recopilación de la canción tradicional no haya recibido nunca tantas ayudas y subvenciones como en el presente. Si fuesen las universidades las principales interesadas en esta labor, quizás podríamos pensar que finalmente el estado ha devenido consciente del valor científico de la etnomusicología, aunque fuese la de tipo más tradicional. Pero, básicamente, no son las universidades las que promueven la investigación, sino las consejerías de cultura de las diferentes comunidades autónomas. Hoy, evidentemente, aquello que hace falta es justificar este nuevo estado de las autonomías. Para hacer realidad su existencia, las instituciones pertinentes se han preocupado de dotar a cada una de las nuevas colectividades administrativas de una bandera, un himno y del *día de la comunidad*, mientras al mismo tiempo se recoge a marchas forzadas el

¹⁶⁰² FRITH, Simon: "La industria de la música popular". En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock ...*, p. 68-69.

correspondiente *legado étnico* que, como portador del espíritu de la nueva comunidad, deje bien claro a la opinión pública que las razones de aquella nueva autonomía hay que buscarlas mucho más allá de las decisiones apresuradas surgidas en las reuniones ministeriales»¹⁶⁰³.

Por su parte Labajo ha formulado una ley general que podría tener una aplicación fructífera en el caso de la música celta:

«... a mayor grado de abstracción formal de una muestra de un determinado paisaje sonoro, a mayor desvinculación de sus valores en relación con su contexto, mayores son también sus posibilidades y su propensión a integrarse en otros sistemas sonoros»¹⁶⁰⁴.

En el caso de Galicia/España se pueden rastrear al menos dos políticas de meridiano apoyo al movimiento musical celta. En primer lugar, durante la celebración de la segunda edición del Festival del Mundo Celta de Ortigueira (julio de 1979) el delegado provincial del recién creado Ministerio de Cultura subvencionó oficialmente con un millón de pesetas al evento¹⁶⁰⁵. El Ministerio de Cultura continuó dotando al festival con un millón de pesetas por edición en los años siguientes. El interés institucional *español* (hay que subrayarlo) quedaría igualmente reflejado en la entrevista que en 1980 mantuvo María Victoria Fernández España, vicepresidenta tercera del Congreso de los diputados, con el ministro de Cultura, Ricardo de la Cierva, en la que se abordó la celebración de la cuarta edición del festival de Ortigueira¹⁶⁰⁶. En su novena edición (19-20 de julio de 1986) contó con un presupuesto de diez millones de pesetas, de los cuales cinco procedían del ayuntamiento de la localidad y los cinco restantes

¹⁶⁰³ MARTÍ i PÉREZ, Josep: *Más allá del arte ...*, p. 229-230. Anteriormente abordábamos el problema de la integración en el celtismo europeo como aparente paradoja ante las patentes muestras de afirmación nacionalista local de los músicos que actúan como emisarios de los países integrantes. No se trata de una cuestión trivial; en principio el nacionalismo europeo de ámbitos restringidos ha procedido con la natural solidaridad hacia pueblos en una situación análoga a la propia, pero sin llegar normalmente al extremo de crear pancomunidades artificiales. Por otra parte la vocación por establecer alteridades etnicitarias de carácter metaestatal abunda en la tradición nacionalista igualmente europea; baste recordar el mito racial ario o el extendido repudio hacia los gitanos.

¹⁶⁰⁴ LABAJO VALDÉS, Joaquina: “Música y tradición ...”, p. 261.

¹⁶⁰⁵ Dato de BARCÓN PELA, Juan: “O festival do mundo celta de Ortigueira”. En: *Etno-Folk. Revista de Etnomusicología*, n. 3. Vigo, Dos Acordes, noviembre de 2005, p. 128. El festival de Santa Marta de Ortigueira, máxima reificación de la celticidad gallega, se estudia por separado más abajo.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 134.

de la Consellería de Cultura de la Xunta ¹⁶⁰⁷. En 2005 el Festival del Mundo Celta de Ortigueira fue declarado Fiesta de Interés Turístico Internacional ¹⁶⁰⁸.

En el caso de Lorient las subvenciones han sido generalmente mucho mayores, y en Escocia, Gales y otros finisterres europeos estos festivales son promovidos a nivel oficial con amplios recursos y respaldo propagandístico desde hace décadas. Otro ejemplo de primeros apoyos institucionales lo constituye la decisión del ayuntamiento de Coruña -aprobado en sesión ordinaria semanal de su comisión permanente, el 8 de marzo de 1979- de invertir una determinada cantidad en apoyo al festival intercéltico de Lorient ¹⁶⁰⁹. En este caso es lógico suponer que lo que buscaba el cabildo coruñés era la propia promoción a través de sus emisarios musicales en un evento de resonancia europea, pero no deja de constituir un claro indicio de una nueva política que obedece a la tendencia genérica que señalamos.

Pese al interés que presenta esta lectura, no constituye la única explicación posible del empuje externalista que evidenciaron las comunidades autónomas españolas en el cambio de régimen. Gimeno, partiendo de los estudios culturales del ámbito hispano, ha subrayado el contexto interno español durante la transición como plataforma que actuó de catapulta sociológica de cada autonomía hacia Europa en el proceso de construcción de sus signos de identidad visibles; *era España lo que desaparecía* en el nuevo mapa de las mentalidades colectivas:

«The search for identity signs, derived from political devolution, was intertwined with the enthusiastic adoption of international features, derived from the entrance into the E.U. [¹⁶¹⁰]. The conservation of tradition was included in a greater, modernising process and consequently “it is becoming increasingly difficult to talk confidently any more of a singular Spanish identity as such, as Spain becomes both globalized and internally fragmented through processes of political devolution” [¹⁶¹¹]. As a result, Spanish Autonomous Communities are increasingly creating a

¹⁶⁰⁷ Datos de *A Voz de Villalba*, n. 26, p. 2. Villalba (Lugo), 1986. En esta edición actuó por fin en Ortigueira Alan Stivell (es probable que el alto presupuesto tuviera ese destino), además de tres bandas de gaita gallegas, tres grupos folk gallegos, dos grupos escoceses, uno bretón, uno vasco y otro asturiano.

¹⁶⁰⁸ Dato de BARCÓN PELA, Juan: “O festival do mundo celta de Ortigueira” ..., p. 146.

¹⁶⁰⁹ Datos de LVG, 9 de marzo de 1979, p. 25.

¹⁶¹⁰ GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies* ..., p. 311-406.

¹⁶¹¹ “Introduction”. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies* ..., p. 5.

distinct identity, different from the other Spanish regions, which allows them to escape from an overarching Spanish identity and provides them with a unique profile in the wider landscape of Europe»¹⁶¹².

Más abajo se lee:

«Spanish democracy pictograms served as the medium through which institutional renewal was transmitted and with which a European/regional identity that combined European consciousness and national/regional pride was created»¹⁶¹³.

En *Fiesta, identidad y contracultura* tratábamos el constructo celtista como catexis de la identidad diferencial en el objeto musical definido:

«... uno de los más extendidos tópicos del mundo gallego y de otros países del finisterre europeo: la supuesta herencia de un glorioso pasado céltico, credo extendido hasta el punto de haber forjado en época reciente todo un nuevo género musical que lleva su nombre (...). El origen de la pleitesía celtista ni siquiera es gallego o español, sino que nace en Francia a principios del siglo XIX. Está presente en la bibliografía europea desde hace dos siglos –con especial intensidad en algunas áreas que incluyen Galicia-, es un error historiográfico de largo alcance»¹⁶¹⁴.

En el polo causal complementario la música celta se habría extendido como una resurrección del mito historicista al amparo de los intereses comerciales:

«La resurrección de la teoría céltica aplicada a la música ha devenido todo un género: la *música celta*, fenómeno de raíces ante todo comerciales pero que parece haber prendido fuerte en un público amplio, y ni mucho menos sólo en Galicia. Con el nombre de *música celta*, *music of the celts*, *celtic music*, *celte musique*, *musique celtique*, *festivales intercélticos*, *keltische Musik*, y otras denominaciones similares, asistimos desde hace un par de décadas a un verdadero apogeo del

¹⁶¹² GIMENO MARTÍNEZ, Javier: “Designing symbols ...”, p. 55.

¹⁶¹³ *Ibid.*, p. 69-70.

¹⁶¹⁴ FIC, p. 46. En este libro llevamos a cabo un trabajo esencialmente deconstructivo de las múltiples grietas que presentaba el proyecto ideológico de la celticidad gallega, en términos de una “teología panceltista” (*ibid.*, p. 46-60).

celtismo musical en toda Europa, cuando apenas se cuestiona la validez de la denominación genérica, que carece por completo de fundamento. Como vimos al principio de este trabajo, se habla de *naciones célticas* aludiendo a la Europa atlántica, a los finisterres de nuestro continente, pero sucede que los celtas tuvieron su origen y mayor presencia en el centro de Europa, no tanto al oeste. Más razón tendrían alemanes o austríacos en reclamar para sí el calificativo, que escoceses, bretones o gallegos (suponiendo que cualquiera de ellos tuviera alguna noticia de cómo era la música de los celtas). Se trata de una falacia de alcance internacional, en la que el imaginario social supera ampliamente al rigor histórico»¹⁶¹⁵.

Globalmente, el despliegue mediático visible en algunas producciones de la hermandad celta es realmente considerable, semejante en los casos de mayor relieve a los lanzamientos discográficos o giras de conciertos de los astros del rock. En el siguiente testimonio se puede apreciar el auge creciente de esta música en los años 80 y 90, en una ciudad ajena a la geografía celta (Madrid), lo que hace pensar que las cualidades puramente musicales –sin desdeñar el halo de misterio y exotismo que conlleva fuera del entorno de la tensión enticitaria- fueron efectivas:

«Parece obvio que la música celta está de moda y cuenta con un creciente número de adeptos. Hace una década eran pocos los grupos de música tradicional que como Milladoiro en Galicia se daban a conocer fuera de su región. Hoy nos faltan dedos para contar los grupos que bajo la categoría de música celta venden miles de discos y llenan salas de conciertos en cualquier punto de la geografía española. El calor de esta fiebre celta de la que hablamos es causa directa de la proliferación de *pub sessions* celtas que tienen lugar prácticamente todos los días en las cada vez más numerosas tabernas irlandesas/escocesas de las ciudades. Se trata pues de un efecto dominó que ha repercutido hasta en el paisaje sonoro de nuestras calles. Si hace unos años quizá se podía apuntar a los grupos de música andina como el colectivo que estaba a la cabeza de los músicos callejeros en una ciudad como Madrid, hoy uno sólo tiene que pasearse por el distrito centro, el metro o parques como el Retiro para darse cuenta de la invasión que de estos espacios se está llevando a cabo por los reels, jigas y muiñeiras que salen de gaitas, violines y flautas. También se ha

¹⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 209-210.

hecho notar en la programación de las salas de conciertos más importantes de la capital, como Suristán, Sala Caracol, La Riviera, Galileo Galilei, etc»¹⁶¹⁶.

En Galicia el verdadero techo de la música celta no llegaría hasta el fin de siglo, cuando vivió una verdadera edad de oro; en el año 2004 se podía leer en LVG esta valoración de la industria discográfica gallega:

«Lejos queda el período comprendido entre 1995 y el 2000, cuando artistas como Luar na Lubre o Carlos Núñez superaban las 50.000 copias vendidas»¹⁶¹⁷.

La música celta resultó ser una excelente precursora de las *world music*¹⁶¹⁸, otra próspera – y esencialmente idéntica- invención de la industria del disco cuando sus cuantiosas ganancias empezaban a acusar un descenso¹⁶¹⁹. En ambos géneros parece prudente no achacar todo el éxito a una cuestión de mercadotecnia; si la música celta, como más tarde la *world music*, se impuso en un sector importante del mercado, una parte consistente del logro tuvo que deberse al acierto de dirigirse al gran público a través de fórmulas expresivas sobre las que había una intensa expectativa potencial –por las razones que fuera-, expectativa que se vio culminada con una producción grata al oído y filtrada por excelentes profesionales del arreglo y el perfeccionismo en la grabación. Como contrapartida, de la teórica raíz *tradicional* de ambas prácticamente no queda nada: *música celta* y *world music* están muy lejos de la generalmente exigua y remota plataforma que utilizan como punto de partida para su preciosista recreación y justificación correlativa.

¹⁶¹⁶ CONTRERAS RODRÍGUEZ, Eduardo: “Madrid a ritmo de reel y muiñeira”. En: AYATS, Jaume; SÁNCHEZ EQUIZA, Carlos (eds.): *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Rentería, marzo de 1999; Faro, julio de 2000). Sabadell, La Mà de Guido, Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2002, p. 88.

¹⁶¹⁷ VARELA, Ángel: “¿Por qué no existe una industria discográfica gallega?”. En: LVG, Suplemento Culturas. 31 de enero de 2004. Más datos acerca del espectacular cénit que la proyección de la *música celta* gallega alcanza en el cambio de siglo pueden leerse en BLANCO CAMPAÑA, Xosé Luis: *Introducción á canción galega*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 40-43.

¹⁶¹⁸ O *nationless music*, como sugieren WALLIS, Roger; MALM, Krister: “The International Music Industry and Transcultural Communication”. En: LULL, James (ed.): *Popular music and communication*. Newbury Park, Sage Publications, 1987, p. 131. Janet Herman ha investigado la relación entre la *música celta* y las *world music* (HERMAN, Janet: “British Folk-Rock; Celtic Rock”. En: *The Journal of American Folklore*, vol. 107, n. 425. Champaign, University of Illinois Press, American Folklore Society, verano de 1994, p. 419-423).

¹⁶¹⁹ En Porter ya se adivina esta hipótesis, en la cual finalmente la corriente céltica va a desembocar en las dos últimas décadas en ancho mar de las *world music*: «Musical and cultural identities now overlap and take on complexity as “Celtic” styles subsume, or flirt with, other musical idioms and move towards “world music”» [PORTER, James: “Introduction: Locating Celtic Music ...”, p. 218]. Acerca de las *world music* se puede consultar asimismo el libro de FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires, Paidós Diagonales, 2004, especialmente las p. 116-117.

3.4.5 La teoría celta y la música celta en Galicia

El ancestralismo procéltico presente en algunos autores no fue especialmente perseguido por la censura de Franco, por entenderlo como no peligroso para la estabilidad social. De ahí que se permitiera la publicación de trabajos como los de Rodrigo de Santiago, un autor no riguroso y sí muy pasional. Su caso es indicativo de una seudomusicología de raíces (gallegas) tolerada por el régimen mientras no rozara ninguna cuestión directamente política:

«Sabido es que el alalá gallego, ese “saudoso” canto *a cielo abierto*, unas veces inarticulado, a base únicamente de onomatopeya regular, y otras articulado, es la muestra de música más lógicamente enraizada con los tiempos antiguos; por su característica melódica, por el ámbito en que se desarrollan sus intervalos melódicos, por sus cláusulas conclusivas, por su carácter, tan admirablemente conservado a través del transcurso de los siglos, por lo que no en balde se le considera como la representación genuina musical de la raza»¹⁶²⁰.

Más abajo este autor sostenía que la “muiñeira” era una «... muestra de una permanencia céltica (...) reconocible sin esfuerzo alguno»¹⁶²¹, calificando de “evolucionada” a la música gallega y definiendo a la gaita como:

«... el medio práctico idóneo para la conservación del pentatonismo en la música celta, habida cuenta de que la gaita es el único instrumento de continuidad, de enlace, con nuestra antigüedad, con nuestra primitiva personalidad histórica que nos ha quedado, que pervive.

Ningún otro instrumento usado en Galicia puede ser considerado como propio de la raza, ...»¹⁶²².

En Galicia la causa céltica readoptada en los años 70 sería abrazada sin reservas por múltiples medios; por ejemplo en 1980 el Grupo Bárdico Galego de Ferrol publicaba en el

¹⁶²⁰ SANTIAGO MAJO, Rodrigo A. de: “Musicología celta. Pentatonismo en la música gallega”. En: *Boletín de la Real Academia Gallega*, n. 327-332, julio de 1958, p. 28. El propio Alan Lomax, recopilador en Galicia en los años 50, se dejaba arrastrar por la teoría céltica aplicada a Galicia, como en LOMAX, Alan: “Folk Song Style”. En: *American Anthropologist*, New Series, vol. 61, n. 6. Arlington, American Anthropological Association, diciembre de 1959, p. 940.

¹⁶²¹ SANTIAGO MAJO, Rodrigo A. de: “Musicología celta ...”, p. 30.

¹⁶²² *Ibid.*, p. 31.

Ateneo Ferrolán un manifiesto lleno de los tópicos más recalcitrantes sobre el mito celta ¹⁶²³, reflejando un sentir diferencial en aquellos muy extendido en la intelectualidad gallega. Sin embargo en plena transición al galleguismo no faltaban conocimientos empíricos suficientes acerca de esta recreación historicista; un conocido representante del nacionalismo radical gallego como Méndez Ferrín desvelaba sin complejos la falsedad y conveniencia del mito céltico:

«Todo movimiento nacionalista tiene mitos (...) aunque sean falsos, todo el mito del celtismo está calado en la profundidad del pueblo, es mentira pero no importa, la gente necesita (...) creencias colectivas, necesita formarse un pasado, crearse un pasado. La coincidencia entre ese pasado y la verdad a veces no es muy grande, pero no importa. Toda la historia científica también es una reconstrucción, es una invención del pasado, de manera que no debe escandalizar» ¹⁶²⁴.

Schubarth, gran conocedora de la música tradicional gallega, en una entrevista en ANT y a la pregunta de “A ti, como musicóloga, ¿qué che parece todo o rebúmbio que hai montado darredor do que se chaima ‘Música Celta’?” contestaba:

«Bueno, en non sei o que é iso porque, en todo caso, se algunha música europea se parece a música galega seríaa a de Rumanía que é coa que eu poido facer comparación. Primeiro que me digan cómo son estas músicas e máis quen fixo os seus estudos comparativos e logo poderase comezar a discusión. Dentro de cinco ou dez anos, ao mellor ven alguen que me demostra que existe, pero, de momento, non vexo siquera que sexa interesante como camiño de investigación porque habería que ir a cegas. Persoalmente, coido que todo iso non son máis que montaxes racistas» ¹⁶²⁵.

¹⁶²³ “Novo celtismo: novo druísmo”. En: *Ateneo Ferrolán*, n. 0. Ferrol, Ateneo Ferrolán, mayo de 1980 [s.p.]. En este sentido sorprende ver cómo aún en la actualidad se publican trabajos en apariencia de sesgo científico que dan plena carta de validez al mito céltico, hablando en términos de connivencia de la “periferia céltica” y del “mundo céltico” [CARRERAS ARES, Juan José: “De la compañía a la soledad: el entorno europeo de los nacionalismos peninsulares”. En: FORCADELL, Carlos (ed.): *Nacionalismo e historia*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1998, p. 16 y 17], por ejemplo, e ignorando el ya considerable corpus crítico bibliográfico que desde hace varias décadas se acumula sobre este lugar común de ciertos delirios historicistas.

¹⁶²⁴ En: CABRERA VARELA, Julio: *La nación como discurso ...*, p. 128.

¹⁶²⁵ LABANDEIRA, L.: “Dorothe Schubarth” [Dorothe Schubarth]. En: ANT, n. 174. 28 de enero al 4 de febrero de 1982, p. 19.

Resulta hasta retórico ejercer hoy en día la deconstrucción del ideario céltico, máxime cuando en las tres últimas décadas abundan los textos que lo desmantelan taxativamente:

«La moda de la llamada *música celta* también puede emparentarse con los rescates de folklores, aunque, en este caso, conviene señalar que no existe nada que pueda ser identificado como folklore celta. Este supuesto género, cuyo consumo se emparenta con la *new age*, la meditación y algunas ideologías que idealizan la antigüedad (incluyendo medicinas de épocas en las que el promedio de vida era de alrededor de cuarenta años), es en realidad un conjunto de folklores cuya procedencia puede rastrearse, en el mejor de los casos, no más allá del siglo XVI, cuando ya los celtas como tales habían desaparecido del mapa hacía rato»¹⁶²⁶.

Y en Galicia en particular:

«Celtic mythologisations appear to awaken a response in the north of Spain, in regions such as Galicia and Cantabria, precisely where the rigorous examination of the archeological evidence makes it very difficult to ‘see’ any Celts in the traditional sense»¹⁶²⁷.

En efecto, a través de autores clásicos y recientes como Graves¹⁶²⁸, Hubert¹⁶²⁹, Dietler¹⁶³⁰, Chapman¹⁶³¹, Porter¹⁶³², Blyn-Ladrew¹⁶³³, Díaz Santana¹⁶³⁴ y otros se infiere sin vacilación posible la falacia de la teoría céltica, con el agravante que vemos para Galicia de ni siquiera pertenecer de forma diferenciada a las sagradas raíces. En este sentido lo más irónico del caso

¹⁶²⁶ FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven ...*, p. 119.

¹⁶²⁷ RUIZ ZAPATERO, Gonzalo: “Celts and Iberians. Ideological Manipulations in Spanish Archaeology”. En: GRAVES-BROWN, Paul; JONES, Sian; GAMBLE, Clive (eds.): *Cultural Identity and Archaeology: The construction of European communities*. Londres y Nueva York, Routledge, 1996, p. 189-190.

¹⁶²⁸ GRAVES, Alfred Perceval: *The Celtic Song Book: Being Representative Folk Songs of the Six Celtic Nations*. Londres, Ernest Benn, 1928.

¹⁶²⁹ HUBERT, Henri: *Los celtas y la civilización céltica*. Madrid, Akal, 2000 [original de 1932].

¹⁶³⁰ DIETLER, Michael: “Our Ancestors the Gauls' ...”, *op. cit.*

¹⁶³¹ CHAPMAN, Malcolm: “Thoughts on celtic music”. En: STOKES, Martin (ed.): *Ethnicity, identity and music ...*, p. 29-44.

¹⁶³² PORTER, James: “Introduction: Locating Celtic Music ...”, *op. cit.*

¹⁶³³ BLYN-LADREW, Roslyn: “Ancient Bards, Welsh Gipsies, and Celtic Folklore in the Cauldron of Regeneration”. En: *Western Folklore*, vol. 57, n. 4 ..., p. 225-243.

¹⁶³⁴ DÍAZ SANTANA, Beatriz: *Los celtas en Galicia. Arqueología y política en la creación de la identidad gallega*. La Coruña, Toxosoutos, 2002.

es que, según Benvenuti, en el prólogo a un importante estudio sobre los celtas, «... it is commonly agreed that all European cultures can trace their roots to Celtic origins»¹⁶³⁵. A título anecdótico cabe señalar que, esencialmente por este motivo, la Celtic League, organismo internacional fundado en 1961 y que considera solamente a las seis *naciones celtas*, denegó el “Certificado de celticidad” en 1988 a Galicia y Asturias.

Con el paso de los años el debate acerca de la credibilidad teórica de la música celta se iría diluyendo por sí solo en Galicia, hasta alcanzar un estado residual en comparación con el interés hacia la música en sí misma.

3.4.6 Precedentes gallegos

En cuanto a las realizaciones musicales que durante la transición sirvieron de trampolín al celtismo gallego, un precedente inmediato fue el grupo Roi Xordo¹⁶³⁶. Fundado entre 1976 y 1977, estuvo formado por Pilocho, Rodrigo Romaní, Antón Seoane y Quico de Cariño, los “nuevos irmandiños”. Este efímero conjunto estableció además una conexión con Faíscas do Xiabre, su homólogo en el área de la música tradicional. Entre Emilio Cao y los mencionados se recogería y elaboraría para Galicia una síntesis de las influencias de los Chieftains, Donald Lunny, Malicorne, Stivell y otros abanderados del celtismo en sus países de origen. El grupo Roi Xordo es un eslabón muy importante en la evolución de la música popular gallega, pues conduce el tránsito de la combatividad política de los primeros años 70 –herederos de la lucha antifranquista (Voces Ceibes y el MPCG)- a un nuevo concepto musical, menos politizado y más sensorial. En *Teima* declaraban sus miembros:

«Coincidimos co plantexamento de xente de Bretaña, coma Stivell, ou grupos irlandeses, reivindicando un folklore mais tamén actualizando segundo á sensibilidade actual. E unha necesidade e coincidencia histórica coma o é o rexurdimento do sentimento nacional»¹⁶³⁷.

¹⁶³⁵ BENVENUTI, Feliciano: “Preface”. En: MOSCATI, Sabatino (coord.): *The celts*. Milán, Rizzoli, 1991, p. 11.

¹⁶³⁶ Roi Xordo fue un hidalgo que encabezó el ataque al castillo de Moeche en 1431, durante la primera guerra irmandiña. De este modo el héroe del pasado daba nombre al grupo.

¹⁶³⁷ En: *Teima*, n. 0. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, noviembre de 1976, p. 36.

El cronista de *Teima* definía así al grupo:

«A base armónica vai vir marcada por unha tendencia aos tonos menores, e tamén as notas moi longas, asimesmo á tendencia a manter unha nota continua, que viré a cumprir o papel do roncón da gaita. (...). Os principios ideolóxicos serán os mesmos que os defendidos polo Movemento Popular da Canción Galega e o grupo vai ter moito que decir na transformación da realidade galega»¹⁶³⁸.

Roi Xordo no deixou ningunha grabación, ni apenas rastro alguno de su existencia. Por el contrario el arpista Emilio Cao grabó tres discos durante la transición: *Fonte do Araño* (1977), *Lenda da Pedra do Destiño* (1979) y *No Manto da Auga* (1981). El primero de ellos posee un carácter de mito fundacional de la música celta gallega, y así fue recibido desde su lanzamiento¹⁶³⁹. *Fonte do Araño* fue, en efecto, un disco capital para el nacimiento y primera reificación de la gran alternativa que de golpe se abría para la música nativa frente a los entonces centros neurálgicos de la canción hispanófila blanda y el antagónico cantautor subversivo. La Voz Joven, en una crónica repleta de etnocentrismo, se percató del punto de inflexión que representaba el álbum:

«Con “Fonte do Araño”, de Emilio Cao, Galicia se incorpora al circuito de la música celta. En el silencio de los tiempos, queda prendida la raíz indo-aria de la cultura celta. Allá, en la realidad histórica que se confunde con los mitos y leyendas, emerge de Galicia la figura de Breogán, jefe de la tribu perteneciente a la raza de Gael.

Galicia, a través de nuevas y pujantes generaciones, quiere ir en busca del legado cultural del pueblo celta, sumiéndose en su esencia, para ir hacia un futuro abierto y generoso en el que la personalidad nacional del pueblo gallego se revalorice. (...).

Diez temas integran “Fonte do Araño”; diez testimonios de la preocupación de unos jóvenes gallegos por adentrarse en la Galicia lejana, mitológica, ancestral, llena de historia, en donde se pueden ver claramente las huellas vejatorias de mil desilusiones padecidas»¹⁶⁴⁰.

¹⁶³⁸ *Ibidem*.

¹⁶³⁹ El disco fue toda una piedra de toque para la nueva música gallega, influyó decisivamente en las siguientes grabaciones e ideología *céltica*. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* está “Fonte do Araño”, el primer corte del álbum al que da nombre (pista nº 10).

¹⁶⁴⁰ “Galicia, en el circuito musical celta”. En: LVG, 3 de julio de 1977, p. 33.

En este trabajo intervinieron Seoane y Ferreirós, pero no en los siguientes de Cao, que presentan un interés menor. *Fonte do Araño* es una grabación estimable y el público gallego lo reconoció desde el primer instante, saludándola con ilusión. Las tensiones en aquel momento entre la derrotada canción política y la emergencia del movimiento de raíces –que precisamente explotaba y magnificaba la tan detestada (para aquélla) cantera de la tradición, pudieron alcanzar un clímax en la obra. De ahí las meridianas alusiones de Emilio Cao en febrero de 1978:

«El problema no es del instrumento, sino de esquemas mentales que en estos momentos empieza a asumir bastante gente. Pienso que ya no tiene ninguna validez salir a un escenario con una guitarra, vestido de negro y con cara de mala leche para decir que el país está muy jodido ..., pero tampoco soy musicólogo. Sin embargo, es evidente que hacer un progreso implica hacer un retroceso, de ahí el que esté investigando instrumentos, formas, para sentar unas bases sólidas, lo que no quiere decir que me preocupe de ir por los pueblos a rescatar canciones, cosa que ya hacen otros. No se puede desligar la música que haces del entorno, del mundo; pero cada uno, aparte de buscar un lenguaje musical propio, tiene que buscarse el poético”»¹⁶⁴¹.

De *Fonte do Araño* también cabe reseñar la cuña ideológica introducida por Alan Stivell en la contraportada. Se trata de la presentación que el músico francés redactó con este fin; la transcribimos completa:

«Pedíronme que fixera a presentación de este disco, cousa que acetéi considerándoo un grande honor, que resulta meirande si se ten en conta que o meu coñecimento da música galega é aínda pequeno dabondo.

Con todo, teño para min que este xesto é coma unha ponte galgando por riba do Atlántico, expresión dos vencellos que xuntan a Galicia e Bretaña, dous países que se atopan, aínda que en distinto degrau, na encrucillada das culturas latina e céltiga.

Non quero facer colonialismo cultural ao afirmar que os celtas de Bretaña, Irlanda, e outras terras, logo de ter sido afogados até a agonía polos grandes Estados opresores (Francia, Inglaterra, ...) sentémonos satisfeitos ao ver aos galegos revalorizar a súa parte de herdanza céltiga común pra mellor defender súa

¹⁶⁴¹ Emilio Cao, citado por CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España ...*, p. 127-128.

personalidade nacional frente a España. Penso que o elemento céltigo é o factor esencial que lles dá tanto ao pobo como ao país galego o seu carácter distintivo.

Por outra banda, a procura das raigames céltigas pode, con seguridade, axudar a reforzar a loita contra da civilización antihumana, estatalizante, arredada da natureza que é o legado de Roma; compre inspirarse no pensamento europeo prerromano que parellamente ao pensamento oriental, non pode concebir a felicidade si non é na Armonía»¹⁶⁴².

Como se puede comprobar el mensaje de Stivell es un alegato directo, lleno de connotaciones esencialistas y un historicismo pasional hoy en día anacrónico. Stivell era en aquellos años el mesías que traía la “buena nueva” a los ojos de los músicos gallegos y su discurso aleccionador obtendría un largo eco en toda Galicia.

En 1978 se editó el disco *Milladoiro*, de Antón Seoane y Rodrigo Romaní con la colaboración de José Ferreirós –este último procedente del grupo Faíscas do Xiabre. La crítica local saludó inicialmente con aprecio la grabación, pero sólo un mes después se rendía a la evidencia de un éxito sin precedentes en la historia de la música popular gallega:

«Ha sido sensacional la acogida que tuvieron Antón Seoane y Romaní con su L.P. “Milladoiro”. Parece ser que próximamente se efectuará la presentación de dicho disco en Santiago de Compostela, para los medios de información de toda Galicia. (...).

Hace poco tiempo nadie daba un duro por los cantantes e instrumentistas gallegos. Poco se confiaba -o, mejor dicho, se desconfiaba- de sus cualidades. Ahora, hoy por hoy, la canción gallega está en un plano de igualdad con otras que le llevaban mucha delantera»¹⁶⁴³.

Milladoiro –no debe confundirse este disco con el nombre que pronto adoptaría el conjunto- viajó pronto a Madrid de la mano de sus autores; según LVG allí también alcanzó un importante reconocimiento. Sin embargo el éxito no resultó plenamente diáfano porque la pertenencia de la obra a la esfera de la música celta mezclada con la apropiación de melodías

¹⁶⁴² Procedencia; propiedad personal del autor.

¹⁶⁴³ PEREIRA, Nonito: “‘Milladoiro’, de Antón Seoane y Rodrigo Romaní”. En: LVG, 12 de febrero de 1978, p. 57.

y ritmos directamente tomados de las raíces del folklore gallego despertó bastantes críticas. En defensa propia Seoane y Romaní declaraban a este medio:

«Nos non queremos facer folklore no senso clásico, tampouco investigación científica (...). O que pretendemos simplemente e facer o que nos gusta e nos sae de dentro ...»¹⁶⁴⁴.

Poco despúes nacería Milladoiro.

¹⁶⁴⁴ En: LVG, 1 de octubre de 1978, p. 29.

3.5 Milladoiro

Procede dedicar un epígrafe independiente al conjunto más reconocido y emblemático de toda Galicia en la esfera de la música de raíces tradicionales. Sobre Milladoiro existe una notable variedad de materiales disponibles, como por ejemplo numerosos testimonios personales de sus miembros -recogidos en entrevistas y diversas publicaciones-, múltiples reseñas y valoraciones críticas, una muy amplia discografía –que en el año 2007 superaba las 25 grabaciones de larga duración- y una cifra realmente elevada de actuaciones en directo –fruto de casi treinta años de actividad constante-¹⁶⁴⁵, por no mencionar la faceta del grupo como imagen viva y distintiva de la Galicia popular renovada. Milladoiro ha recibido en su larga carrera no pocos reconocimientos y apoyos, pero quizá el principal haya sido el éxito frente al gran público, dentro y fuera de Galicia. Cuando el grupo surgió casi todos los medios gallegos lo saludaron de forma unánime y esperanzada. Fue como un soplo de renovación, ilusión y triunfo en una cultura musical hasta entonces periférica, reputada como mediocre y apenas relevante más allá de sus fronteras naturales.

3.5.1 La victoria gallega

A partir de la fugaz entrada en escena del MPCG a mediados de los años 70, en el círculo santiagués se iba a consolidar progresivamente la colaboración de dos músicos de procedencia “urbana” e intelectualmente cercanos a la canción protesta –Rodrigo Romaní y Antón Seoane- y otros tres que habían formado parte del conjunto de música tradicional Faíscas do Xiabre –Xosé Ferreirós, Nando Casal y el percusionista Ramón García Rey. Los primeros partían de la experiencia de Roi Xordo y el disco *Milladoiro*. La contribución del gaitero Ferreirós en este

¹⁶⁴⁵ Según Romaní él y su grupo realizaron por término medio unas 40 actuaciones por año -que durante 25 años suman la respetable cifra de alrededor de 1000- y vendieron unas 30.000 unidades de cada nuevo disco aproximadamente. De ambas realidades en torno a un 70% tuvo lugar dentro de Galicia (Datos de la entrevista personal a Rodrigo Romaní, el 15 de agosto de 2007).

último sería devuelta en la importante grabación *In memoriam* (de Faíscas do Xiabre, 1979), llena de connotaciones renacentistas ya en el mismo título y portada ¹⁶⁴⁶.

In Memoriam se debe al grupo Faíscas do Xiabre, originario de Catoira (Pontevedra) e integrado por un cuarteto formado en 1972 en el que destacó la vocación por recuperar y reinstaurar el folklore musical gallego recurriendo a las fuentes escritas, no sólo a las orales. Llegaría a ser, en las personas de Ferreirós y Casal, la vertiente tradicional de Milladoiro, formación a la que aportaría un considerable conocimiento de las raíces y una mayor solidez y fidelidad en el tratamiento de las mismas:

«Un aspecto muy importante de este cuarteto es que desde su aparición pública se preocuparon en dar recitales de gaita en Asociaciones Culturales, lo que resultaba un tanto insólito en el marco cultural gallego: esta actividad la combinaron con la presencia en romerías y fiestas populares, lo que les sirvió para la consecución de materiales musicales no recogidos aún en Cancioneros.

Su trayectoria a lo largo de estos seis años de vida ha estado marcada por el afán de difundir la música tradicional sin aditamentos, lo que ha sido posible gracias a la sólida formación que los cuatro músicos poseen como intérpretes y al espíritu científico que preside la selección de las obras, tomadas en su mayoría de los Cancioneros -Casto Sampedro, Bal y Gay, Inzenga- o directamente de la tradición viva, sin por ello rechazar las aportaciones que compositores gallegos actuales han hecho al repertorio para gaita» ¹⁶⁴⁷.

Desde su salida al mercado *In Memoriam* se consolidó en las primeras posiciones de las listas de éxitos de la música gallega. Como ya se ha indicado Seoane y Romaní colaboraron en la grabación, devolviendo el apoyo musical prestado sólo un año antes para la elaboración del disco *Milladoiro*; el futuro del grupo que iba a nacer con *A Galicia de Maeloc* estaba servido. La repercusión mediática de estas grabaciones fue inmediata; por ejemplo, el 27 de mayo de 1979, en Madrid, se celebró el Festival de Música Celta, con presencia de Alan Stivell, Gwendal y un incombustible Bibiano ¹⁶⁴⁸. En efecto, alrededor de estas fechas y sobre todo

¹⁶⁴⁶ La portada original es una foto del célebre gaitero Avelino Cachafeiro, a quien iría dedicado el disco, en un directo e inequívoco homenaje a la tradición. En el disco *Milladoiro* (1978) la portada mostraba una fotografía de músicos ambulantes/mendigos de Tuy (Pontevedra), también un expresivo gesto de reconocimiento a su figura peregrina y mendicante durante siglos en Galicia.

¹⁶⁴⁷ CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: "Música en Galicia". En: LVG, 9 de marzo de 1979, p. 30.

¹⁶⁴⁸ Datos de LVG, 25 de mayo de 1979, p. 29.

tras el éxito de *Milladoiro* e *In Memoriam* los medios de comunicación abundan en informaciones de creciente amplitud hacia la música celta, porque “el folk” estaba en plena moda no sólo en Galicia. En esta etapa asoman con regularidad a los medios de comunicación Alan Stivell –siempre investido con todos los atributos de patriarca intocable del género, Mike Oldfield –si bien su “celticidad” era más tangencial-, Malicorne, los Chieftains, los Horslips, Gwendal, y también los músicos gallegos. Un texto anónimo de LVG lo celebraba de este modo:

«No vamos a ocultar nuestra satisfacción al comprobar cómo en los pueblos, villas y ciudades de toda Galicia ha vuelto a resplandecer en sus fiestas la música y la canción gallega. De nuevo, las bandas, los grupos tradicionales y los cantantes y grupos gallegos han vuelto a identificarse en mayor o menor medida con las gentes (...). Se hace camino al andar y eso es lo que las comisiones de fiestas, las entidades y el propio público está haciendo con su ejemplo. Enhorabuena a todos porque todos estamos en el mismo peregrinar en busca y conservación de una cultura heredada y original: la nuestra»¹⁶⁴⁹.

Es también ahora cuando se aviva el debate acerca de la pertinencia y credibilidad de la etiqueta de “música celta” que el mercado del disco proclamaba sin freno. Existe un testimonio más bien confuso pero quizá esclarecedor de la postura de los miembros de Milladoiro al respecto: en la presentación del disco *Milladoiro 3* (CBS, 1982; el nombre deriva simplemente de que se trataba del tercer álbum que publicaban), al parecer se tomaron el asunto de *lo celta* con bastante sorna descalificadora, bromas incluidas; sin embargo desde las primeras grabaciones el mito celtista se halla ampliamente explotado por ellos (*A Galicia de Maeloc* es un buen ejemplo¹⁶⁵⁰). Entre 1980-1982, en LVG, ANT y otras fuentes Milladoiro abordaría varias veces la cuestión de la identidad gallega respecto de la celticidad de su música¹⁶⁵¹. En estos foros el grupo proclamaba con pasión su militancia galleguista, afirmando con frecuencia que lo que se intentaba era, ante todo, “difundir el patrimonio musical gallego” -con éstas o similares palabras- y así transmitir la cultura de su país por todo

¹⁶⁴⁹ “Galicia. Se hace camino al andar”. En: LVG, 7 de septiembre de 1979, p. 30.

¹⁶⁵⁰ Ruada, 1980. El disco se presentó públicamente en Santiago en abril de 1980, asistiendo al acto personalidades tan conocidas como Ricardo Portela y Antón Corral, así como miembros de los Garceiras, los Rosales, Froito Novo y otros grupos.

¹⁶⁵¹ Romaní reconocería abiertamente el compromiso “político” de Milladoiro en varias ocasiones (por ejemplo, en: *Xérmolos*, n. 21. Guitiriz, Asociación Cultural de Guitiriz, Asociación Xuvenil Xérmolos, agosto de 1987, p. 10-11).

el mundo; sus integrantes también ratificaban que ellos sólo hacían *folklore*, música enteramente proveniente de la tradición popular gallega. La causa galleguista tomaba, pues, un nuevo rumbo en manos de estos poderosos adalides que la iban a reconstruir a través de una música acaso tan concienciada como la que se había contemplado en la canción protesta, pero dotada de una sensorialidad y vocación exógena mucho más acentuadas. Milladoiro se convertiría desde su arranque en “el orgullo de Galicia”¹⁶⁵², porque de la obra de este conjunto sobrevino para la música gallega la primera y gran victoria en el multiforme y exigente territorio internacional de las músicas populares contemporáneas.

3.5.2 Otros datos biográficos. Rodrigo Romaní¹⁶⁵³

Ya se han examinado los precedentes culturales, estéticos y discográficos que preludearon la formación de este conjunto. A continuación se va a analizar la misma materia con una perspectiva más amplia partiendo fundamentalmente de la experiencia personal de uno de sus fundadores y tal vez el más creativo y carismático de todos ellos.

Rodrigo Romaní nació en Noia, pero pronto emigró a Lugo, donde comenzó su andadura musical tocando la guitarra en las celebraciones litúrgicas de su parroquia. En esta ciudad empezó a hacer música propia sobre poemas de un compañero aquejado de parálisis cerebral, el poeta Félix Vergara. En 1974 se instaló en Santiago de Compostela, donde rápidamente se vio inmerso en el clima de tensión política del momento. Sus primeros pasos allí fueron como cantante protesta, en la línea heredada de Voces Ceibes. Él señalaba como fundamental el escalón de esa canción politizada a una música folk gallega, consciente de que ese giro era necesario en aquel momento pues el modelo de Voces Ceibes estaba agotado tanto ideológica como musicalmente. En un momento determinado le preguntamos cuál fue su contacto real con la Galicia rural y pérdida de las aldeas cuyo icono referencial tanto aparece en sus discos. Al parecer el puente con las fuentes orales fueron los gaiteros, Ferreirós y Casal, pero

¹⁶⁵² De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

¹⁶⁵³ En relación al tratamiento y profundización en la música de este grupo ha sido muy importante la entrevista realizada a Rodrigo Romaní, en la localidad de Sierra de Outes (junto a Noia, Coruña), el 15 de agosto de 2007. La colaboración del fundador de Milladoiro – totalmente amable y desinteresada- ha significado para esta tesis un acceso directo a varias claves no sólo a título individual, sino para la cabal comprensión del fenómeno de la música celta en Galicia en los años 70 y en adelante.

Milladoiro jamás hizo trabajo de campo directo. En las actuaciones en directo Romaní solía ser quien se dirigía al público y presentaba cada pieza. En el año 2004 abandonó Milladoiro con la intención de “experimentar algo nuevo”. Actualmente comparte actividad con el grupo Son de Seu -de la Escola de Artes e Oficios Populares de Vigo en que imparte clases de arpa e historia de la música gallega- y Lizgairo –donde colabora con Anxo Pintos y Xosé Liz.

Respecto de los orígenes de la formación y al ser interrogado sobre la célebre calidad sonora que la distinguió, contestaba que no sabían apenas tocar al principio. Por este motivo Romaní destacaba la presencia entonces fundamental de Laura Quintilián, la excelente violinista uruguaya que les infundió un carácter perfeccionista del que ya no se separarían en el futuro. Fue ella quien les “espabiló” técnicamente.

Las raíces de Milladoiro fueron sobre todo francesas: Les Musiciens de Provence –su referente principal-, Malicorne, Stivell y también los Chieftains. Romaní cree que en los primeros años eran muy ignorantes, mezclando instrumentos antiguos con los propios del folklore y lo medieval con las raíces. No distinguían entre instrumentos barrocos, renacentistas, medievales y tradicionales ¹⁶⁵⁴. De los intérpretes extranjeros aprendieron sobre todo a realizar lo que ya se hacía de hecho en Francia, Irlanda o Inglaterra: recurrir al folklore como fuente inagotable de melodías. En ocasiones el contacto fue directo; por ejemplo, Romaní, Seoane y Ferreirós estuvieron en Bretaña en enero de 1977 y conocieron allí a Alan Stivell ¹⁶⁵⁵. Sin embargo Eiré consideraba triple –no singular- la procedencia de los siete miembros de Milladoiro en el que fue su segundo disco (*A Galicia de Maeloc*): la música tradicional, el MPCG, y la música clásica. A este periodista los componentes del grupo declaraban haber entrado en la música por cuestiones ideológicas:

«As motivacións da nosa xuntanza foron de tipo musical e de tipo ideolóxico. O que nos levou á música a moitos de nós foi a cuestión ideolóxica e por aí, tamén entramos á música tradicional» ¹⁶⁵⁶.

¹⁶⁵⁴ Romaní tal vez exageraba en este punto. De todos modos es muy interesante el repaso a las fuentes estilísticas de su música: los miembros de Milladoiro escuchaban regularmente a los grupos y solistas citados, pero no a Mike Oldfield –al que relacionaban con el territorio antagónico del rock y la música “hippie”.

¹⁶⁵⁵ *Inxenio. Mostra do inxenio en Galicia*, n. 2. La Coruña, julio de 1980, p. 22-23.

¹⁶⁵⁶ EIRÉ, Alfonso: “Milladoiro. Unha nova saída á música tradicional”. En: ANT, n. 102. 18 al 24 de abril de 1980, p. 7.

Milladoiro, de este modo, «veu a cumprir unha área que estaba deserta na música galega». Los músicos aspiraban a «ir á nosa música, á música dentro dun contesto nacional galego ...», desechando las etiquetas de “celta” y “atlántica” por considerarlas “puramente comerciales”¹⁶⁵⁷.

El 15 de mayo de 1979 tuvo lugar primera actuación en directo de Milladoiro como conjunto estable en el auditorio de los Salesianos (La Coruña). El grupo entusiasmó en su debut, fue un primer contacto premonitorio. No obstante un embrión de Milladoiro nace con la intervención de Seoane, Romaní y Faíscas do Xiabre en el primer festival celta de Ortigueira de 1978. Poco más tarde tuvo lugar un recital prácticamente de la misma formación en el colegio La Salle de Santiago, del que casi 30 años después Manuel Bragado – integrante en aquella ocasión del público- recordaba lo que significó para su generación:

«... aquel primeiro concerto para presentar un disco titulado *Milladoiro* (...) mudou completamente o concepto do que entendiamos ata entón por música galega. Foi o big-bang. Aquela noite abriu un tempo novo, descubrimos un vieiro para unha expresión musical complexa, estéticamente ambiciosa, ben chantada sobre a tradición. Rodrigo e Antón apareceron no escenario do auditorio do colexio La Salle de Santiago, ateigado de instrumentos (algo insólito nos concertos aos que acudiamos, onde abundaba con guitarras e pandeiros¹⁶⁵⁸), xunto a Xosé V. Ferreirós, un gaiteiro do grupo tradicional Faíscas do Xiabre de Catoira, que se ocupaba das gaitas e da percusión, acompañados os tres doutros músicos, entre os que recordo se atopaba o noso amigo o catedrático de didáctica Xesús R. Jares»¹⁶⁵⁹.

Añadimos ahora que nuestro primer contacto personal y directo con Milladoiro se remonta al año 1991, cuando dio un concierto en el monasterio de San Pablo de la ciudad de Cuenca. Fue toda una experiencia. El grupo realizaba entonces una gira por diversas localidades

¹⁶⁵⁷ *Ibidem*. Como se ve tampoco es claro –hay testimonios contradictorios de sus propios integrantes- que Milladoiro se inscribiera voluntaria y decididamente en la órbita de la “música celta”.

¹⁶⁵⁸ Esta referencia se dirige, obviamente, a la austera y hasta entonces predominante sonoridad de la politizada canción protesta en los círculos universitarios gallegos.

¹⁶⁵⁹ BRAGADO, Manuel: “Da Galicia de Maeloc a O Niño do Sol” [Discurso de concesión del Premio Trasalba 2006 a Milladoiro]. En: <http://www.milladoiro.com/PremioTrasalba.htm>. Consulta el 15 de diciembre de 2006.

manchegas. En sus apariciones en vivo la música reducía en perfectismo la sonoridad, pero ganaba en fuerza y capacidad de comunicación. Destacamos el uso protagonista en aquel recital de la gaita, la batería y el arpa; la presentación, didáctica y muy amena, estuvo a cargo de Rodrigo Romaní. También sobresalía la pasión con que intervenía Ferreirós, pero sobre todo habría que enfatizar la facilidad con que introducían esquemas semi-improvisatorios a partir de cierto momento, para entonces entregarse a una espiral creciente de visceralidad y arrebatos expresivos hasta rozar una especie de paroxismo colectivo, cuando la medida y todo orden amenazaban con estallar; en ese momento se evidenciaba la profesionalidad y experiencia del grupo, que sabía reconducir perfectamente la música a su cauce de nuevo, generalmente a través de la reexposición del intimista tema inicial.

3.5.3 El método compositivo

Tal vez el aspecto formal de mayor interés de la ingente creación de Milladoiro sea para el investigador el método empleado por el grupo a la hora de transformar -colectivamente en la mayor parte de los casos- los ritmos y melodías que constituyen su materia prima musical. El procedimiento seguido es el siguiente en muchos casos: el tema principal se presenta directamente o tras una breve y seductora introducción. Puede ser ejecutado por un instrumento que lo recrea en *piano* o por aquellos que lo van a ejecutar con total plenitud: gaita y zanfona. A continuación este tema se desarrolla con relativa fidelidad al original aunque la disposición de algunas voces y el soporte rítmico anticipan que no se trata de una mera imitación. Efectivamente, a partir de la segunda o tercera entrada se añaden una o más voces polifónicas que -junto con los efectos tímbricos- son quizá el elemento más enriquecedor que Milladoiro aporta a la base empleada. Es en este contrapunto interno libre – frecuentemente en la ocarina, cromorno o zanfona, y siempre supeditado a la voz principal- donde el grupo alcanza la plenitud creativa y obtiene lo mejor de esta música dentro de los criterios interpretativos adoptados.

Veamos algún caso concreto del método empleado por Milladoiro para transformar simples líneas melódicas en densas elaboraciones en las que afloran en su plenitud los dos principales logros del grupo: la exquisitez tímbrica y el contrapunto interno libre. Por ejemplo, la “Marcha de los [gaiteros] de Pontevedra”¹⁶⁶⁰ es la “Marcha procesional” del disco *Milladoiro* (1978, pista número 13). La afinación en Sampedro es Do mayor, pero en la grabación se sitúa ligeramente por encima de Si mayor. La realización de la percusión no es fiel en absoluto a las indicaciones del cancionero, pues el bombo sigue una pauta rítmica distinta de la indicada, si bien el tambor sí se corresponde con lo escrito; más adelante se añade una pandereta. Los bordones en Do y Sol que suenan al principio establecen una base tonal inequívoca para esta música; zanfona y gaita se reparten esta tarea y la melódica. Se respeta la métrica, aunque en el disco el efecto es más de un compás ternario que de 6/8; en efecto, el carácter de la obra (es una marcha, quizá solemne en su contexto originario) y el *tempo* indicado (*moderato*), pero sobre todo el desarrollo melódico, sugieren que tal vez sería más adecuada una medida ternaria que la empleada en el *Cancionero de Galicia*. En la “Danza e contradanza de Darbo” hemos seguido con más detalle la serie de recursos procedimentales que emplea Milladoiro a partir de una fuente escrita de este orden.

“Danza e contradanza de Darbo”

En su tercera grabación el grupo optó por la oferta de una casa discográfica de totales garantías aunque *extranjera* –lo que no pasó desapercibido en su momento¹⁶⁶¹. En esta ocasión la oferta tímbrica volvía a ser tan multicultural como deslumbrante: diferentes gaitas, flautín (*whistle*), cromorno, percusión variada, *bouzouki*, violín, flautas de pico y travesera, arpa, ocarina, guitarra acústica, acordeón, zanfona, piano, espineta y teclados electrónicos¹⁶⁶². En la pieza seleccionada, la versión del *Cancionero de Galicia* es tan sólo para gaita, que aparece descrita únicamente con el doble bordón, como es habitual en esta obra:

¹⁶⁶⁰ SAMPEDRO y FOLGAR, Casto; Introducción, Notas y Bibliografía de FILGUEIRA VALVERDE, José: *Cancionero de Galicia* ..., p. 173. La pieza aparece con el número 418 de la tercera parte de la obra. Xosé Ferreirós aparece citado en la contraportada del disco como el músico que la recogió de esta fuente. Tal vez era una marcha procesional o bien una composición para un acto público en adaptación para gaita, a juzgar por el análisis preliminar del mismo *Cancionero de Galicia* (p. 179-180). Es casi seguro que se trató de una adaptación para gaita de versiones anteriores quizá para banda militar, lo que en cierto modo legitima la acción de Romaní y Seoane ya que el “original” era a su vez una “versión” libre.

¹⁶⁶¹ La firma con la multinacional americana CBS despertó bastantes suspicacias, al interferir en la imagen de un grupo en el que todo debía ser *gallego*.

¹⁶⁶² La realización de Milladoiro se incluye en el CD *Guía de obras relevantes descritas* (pista nº 13)

PARTITURA III-3. “DANZA E CONTRADANZA DE DARBO”, BORDONES EN SAMPEDRO ¹⁶⁶³

C. Sampedro: Cancionero de Galicia, n. 377



La percusión se limita al tambor, cuya ejecución ininterrumpida es la siguiente:

PARTITURA III-4. “DANZA E CONTRADANZA DE DARBO”, TAMBOR EN SAMPEDRO

C. Sampedro: Cancionero de Galicia, n. 377



Ésta es la versión de Sampedro de esta danza y contradanza, tal y como aparece en su cancionero y para los dos citados ejecutantes ¹⁶⁶⁴:

¹⁶⁶³ Tiene interés adicional el que el cancionero de Sampedro escriba el bordón de la gaita generalmente doble, es decir, procedente de una gaita de dos bordones o roncós.

¹⁶⁶⁴ “Danza de Darbo”, en: SAMPEDRO y FOLGAR, Casto; Introducción, Notas y Bibliografía de FILGUEIRA VALVERDE, José: *Cancionero de Galicia ...*, n. 377, p. 134-135.

Danza y contradanza de Darbo

C. Sampedro: Cancionero de Galicia, n. 377

Danza. Allegretto

Gaita

7

13

19

25

31

Contradanza. Moderato

37

43

49

55

61

En las anotaciones preliminares del mismo cancionero –originales del propio Sampedro- se ofrece una extensa y detallada descripción de los danzantes, atavío, colocación, y figuras seguidas en la coreografía, donde se especifica asimismo la intervención ritual precisa del gaitero y el tamborilero, que sigue unas pautas muy concretas -como cuando en un momento determinado de la contradanza ambos se sitúan en el centro y el primero baila durante unos instantes en honor al guía ¹⁶⁶⁵. La pieza oscila entre las dos tonalidades de Do mayor y Fa mayor. En el disco *Milladoiro 3* la versión que se ofrece permite reconocer inmediatamente a la fuente empleada, pero la realización difiere con largueza al devenir un verdadero espectáculo contrapuntístico e instrumental sin reminiscencia alguna de la función y ritualidad citadas.

En primer lugar, Milladoiro comienza por la contradanza, al revés que el texto anterior. En el cancionero la danza aparece como *Allegretto* y la contradanza en *Moderato*, por lo que hay que suponer en la primera un carácter más alegre y movido; sin embargo Milladoiro cambia el orden, empezando por la segunda, y dotando a la primera de un carácter mucho más intimista. Formalmente Milladoiro sobreextiende el original, repitiendo e intercalando fragmentos temáticos de las dos partes. Al final resulta una estructura tripartita que reexpone la contradanza como si fuera el tema principal. Los trinos y mordentes no coinciden exactamente con la versión del cancionero pero sí se ajustan bastante a ésta. Tampoco están escritas las modificaciones dinámicas, claramente perceptibles, a veces como resultado natural de las variaciones de la masa instrumental. En la contradanza Milladoiro arranca con el acordeón (con un triple mordente arpegiado inicial), con los bajos asentando las armonías de Do, Sol y Fa mayores, y una percusión apenas perceptible. En la primera repetición de la contradanza se añaden el flautín, el violín –ambos al unísono aunque el primero en octava alta- y el tambor.

Es en la Danza donde se despliega la mayor variedad instrumental y sobre todo armónico-contrapuntística. Inicialmente arpa y *bouzouki* ¹⁶⁶⁶ interpretan básicamente la melodía escrita, introduciendo las armonías consonantes de acompañamiento de fondo; a continuación aparece la flauta travesera. Pero el cambio primero ya se ha producido al transportar una quinta justa ascendente toda la parte de la danza, que se inicia por tanto en Sol mayor y modula

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 192-194.

¹⁶⁶⁶ Instrumentos por completo ajenos a la tradición popular gallega, como prácticamente todos los aquí empleados.

Danza y contradanza de Darbo (compases 9-32)

Versión: Milladoiro, en *Milladoiro 3* (1982)

Transcripción: Javier Campos

M.M. ♩ = 136.

9 8

Flautín

Violín

Bouzouki

Guitarra acústica

Arpa

Bajo

15 8

Fln.

Vl.

Bz.

Guit. ac.

Arp.

B.

¹⁶⁶⁷ Transcripción del autor en el programa Finale 2006, a partir de la audición de la "Danza e contradanza de Darbo" en el álbum *Milladoiro 3*. La parte de guitarra en negras con puntillo debe entenderse como ejecutada en arpeggios rítmicos. El flautín aparece en las grabaciones del grupo con el nombre del *whistle* irlandés.

21 8

Fln.

VI.

Bz.

Guit.
ac.

Arp.

B.

27 8

Fln.

VI.

Bz.

Guit.
ac.

Arp.

B.

directamente a Do mayor (en vez de a Fa mayor) a partir del compás 17. Con este sencillo recurso Milladoiro amplía a tres las tonalidades de la obra y establece un contraste más acusado con la contradanza –que sí mantiene el registro de la escritura original. Por lo demás esta versión recorta o repite libremente ahora algunos episodios, dando paso a distintos instrumentos, como flautín, flauta travesera, violín y guitarra acústica, que ejecutan una serie de combinaciones tímbrico-temáticas de sofisticada sonoridad ¹⁶⁶⁸. Finalmente se regresa a la contradanza en la versión “completa” (acordeón, violín y flautín, y tambor), que se repite íntegra y concluye la pieza.

Como se puede observar nuestra transcripción (Partitura III-6) lo es de un fragmento central de la danza, con el fin de que se pueda apreciar la gran distancia respecto de la escueta línea melódica del cancionero ¹⁶⁶⁹. Cambian parámetros como el registro –a distancia de cuarta inferior-, la propia melodía –simplificada en la respuesta en eco-, la instrumentación –por completo, ni siquiera aparece la gaita- y el juego horizontal de voces añadido. El fragmento del que habíamos partido para establecer una comparación con la versión de Milladoiro es el que abarca los compases 9-32 de la danza (Partitura III-7).

Todos los rasgos apreciables en la lujosa elaboración de Milladoiro evidencian un tratamiento libre del material original de Sampedro, que es mucho más breve y sencillo, para gaita y tambor y con una finalidad de baile colectivo en una fiesta local. La relectura de esta pieza por parte del grupo santiagués en 1982 puede sopesarse desde diversos ángulos; ciertamente no existe una “fidelidad” literal hacia el contexto y contenido del original, pero el resultado en ningún caso lo desmerece, en virtud del acierto sensorial y formal desplegado. Con este tipo de reconversión del folklore gallego se abría un nuevo estadio para la estética musical del país, en la que las raíces ya no serían idénticas a sí mismas, pero a diferencia de otros procesos de metamorfosis del legado étnico, en esta ocasión el producto final poseería un valor propio estimable.

¹⁶⁶⁸ En la repetición de la danza aparece el violín como solista secundado por la guitarra acústica en funciones de acompañamiento rítmico; se añaden gradualmente flautín y arpa.

¹⁶⁶⁹ En concreto de los compases 9-32 de la repetición final.

Danza y contradanza de Darbo

C. Sampedro: Cancionero de Galicia, n. 377

Danza. Allegretto. Compases 9-32

Gaita

Romaní era perfectamente consciente de que todo lo que hacían era “pura invención” respecto de la raíces, pues la música se creaba prácticamente desde cero a partir de retazos. El músico reconocía que, dentro de este *modus operandi*, al seleccionar el material primero no se limitaban a tomar algunas ideas de los cancioneros gallegos de Sampedro y Filgueira o Bal y Torner ¹⁶⁷⁰, sino “todo” ¹⁶⁷¹. Los gaiteros del grupo coincidían en valorar la importancia de estas fuentes, incluso para su propia recuperación:

«Botamos ano e pico traballando nos cancionero, até a nosa aparición en público e tiñamos dúbidas, pero o certo é que desde o comezo, nos primeiros concertos que se deron como Milladoiro, a xente conectou coa música que ofrecíamos. E non foi só con Milladoiro, en Faiscas xa tocábamos cousas de cancioneros. (...). De non ter estado aí eses cancioneros, de nós non telos desempoadado, de non ter conectado

¹⁶⁷⁰ BAL y GAY, Jesús; MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero gallego*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1973, 2 v.

¹⁶⁷¹ De la entrevista personal a Rodrigo Romaní, el 15 de agosto de 2007.

cos gaiteros tradicionais, a música galega sería a Rianxeira, a Muífeira de Lugo e pouco máis»¹⁶⁷².

En el relato de Romani, los miembros del grupo trabajaban “cogiendo un fragmento de aquí y allá”, “juntando esto con aquello”, sin tener en cuenta tonalidades ni destino del original. Después se ensamblaba la selección añadiendo ideas por completo nuevas respecto de ese material. Finalmente el embrión pasaba al grupo, cada uno de cuyos componentes solía aportar algo propio de cara a la ejecución. Quienes más componían por ese procedimiento, a mitad de camino entre el trabajo individual y la colaboración, eran él y Seoane, y los demás miembros del grupo contribuían fundamentalmente con detalles tímbricos¹⁶⁷³. Esta forma de transformar las raíces despertó tanta admiración como reacciones indignadas, siendo las últimas provenientes casi siempre de un entorno de tendencia esencialista cuyos principios básicos es posible identificar con la postura constatada en el siguiente pasaje de Gerald Abraham:

«Una canción folklórica es una entidad musical completa (o más bien, cuando se le priva de su propio texto, una entidad artística mutilada), un todo totalmente desarrollado que no contiene ninguna posibilidad de desarrollo. Dividirla en sus motivos constitutivos no es sólo un acto de vandalismo, sino que es un vandalismo gratuito ya que la belleza de una melodía folklórica reside generalmente en sus frases consideradas como un todo, y los fragmentos melódicos constituyentes son normalmente muy corrientes. Variarla metódicamente es destruir de un golpe su carácter popular (el tema es casi la parte menos importante de las verdaderas variaciones) y carece de armonía que se pueda variar»¹⁶⁷⁴.

El título de cada pieza también podía ser resultado de una invención absolutamente libre, caso de “Invernía”, cuyo nombre “sonaba bien”, pero careciendo de toda relación con los motivos melódicos tomados en préstamo de los cancioneros o con criterio literario o musical alguno previamente estructurado y definido en consecuencia¹⁶⁷⁵. La amplia elección tímbrica

¹⁶⁷² VIDAL, Carme: “Nando Casal e Xose Ferreirós ...”, p. 26.

¹⁶⁷³ De la entrevista personal a Rodrigo Romani, el 15 de agosto de 2007.

¹⁶⁷⁴ ABRAHAM, Gerald: *Cien años de música*. Madrid, Alianza Música, 1985 [ed. original en Londres, Duckworth, 1938], p. 120-121.

¹⁶⁷⁵ Del disco *Castellum Honesti* (BMG, 1989). Prácticamente lo mismo sucede con el nombre elegido para el álbum *Solfafría*, del que se ofrecen la imagen de la portada y algunos comentarios en el Apéndice “Iconografía complementaria” (Imagen IC-7).

se comprende como una licencia más dentro de estos planteamientos; sobre el particular la justificación de Romaní tiene un gran interés porque insistía en el factor del puro azar como determinante de muchos cambios que operaron entonces en la adopción y uso de los instrumentos musicales: si emplearon *bouzouki* y no *balalaika* fue prácticamente por casualidad, pues podía perfectamente haber sucedido lo contrario. Por todos estos motivos Romaní llegó a calificar la música de Milladoiro como una “deformación” libre del folklore gallego ¹⁶⁷⁶.

3.5.4 La imagen referencial de Milladoiro para la música gallega

A Milladoiro corresponde el mérito de haber sabido traducir lo popular a una categoría estética distinta, sumamente estilizada, muy bien elaborada y plena de aciertos melódicos y tímbricos, lo que favoreció una recepción estimable en todas las capas de la población, por más que la fundamentación ideológica de sus elaboraciones sea tan discutible como en tantos músicos y grupos artísticamente próximos de su generación. El conjunto de su obra representa un estadio de recreación del paradigma del alma gallega mediante un lenguaje donde el material de origen sufre un importante proceso de conversión y reinvención que lo reformula instaurando nuevas pautas de asunción de las raíces, hasta reificarse como referente autentificador y legitimador de la *tradición*. Todo lo demás es elaboración propia, completamente ajena al sonido áspero, improvisado, “imperfecto” y frecuentemente desafinado del campesinado gallego en su ejercicio de la música cantada e instrumental. Sus grabaciones y actuaciones en directo son la muestra palpable de un resurgir del folklore en Galicia que acercaría al país a su metamorfosis más cosmopolita y refinada de estos años. Si se aprovecha la locución de Nettl, Milladoiro habría colocado a la música gallega *en el mapa* ¹⁶⁷⁷.

La clave de su éxito debe cifrarse tanto en los contenidos específicamente musicales como en la oportunidad histórica que la evolución sociocultural de Galicia puso a su alcance:

¹⁶⁷⁶ De la entrevista personal a Rodrigo Romaní, el 15 de agosto de 2007.

¹⁶⁷⁷ Nettl la emplea en referencia a la importancia de la etnomusicología –SEM en concreto- en el conjunto de las disciplinas musicológicas actuales (NETTL, Bruno: “We're on the Map: Reflections on SEM in 1955 and 2005”. En: *Ethnomusicology*, vol. 50, n. 2. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, primavera/verano de 2006, p. 179-189).

Milladoiro acertó al “estar en el lugar preciso, en el momento preciso y hacer lo preciso”. Por otra parte el propio Romaní atribuía una parte de los laureles logrados a las actuaciones en directo, que fueron muy importantes para el grupo. En ellas procuraban conectar con el gran público, con el clima de cada momento, logrando que al final se bailase y prevaleciera la diversión por encima de otras consideraciones, faceta ésta que no debe olvidarse ¹⁶⁷⁸.

Es un dato que pronto comenzaron los elogios abiertos. Por ejemplo, en revistas modestas pero activas, como *Inxenio*, donde en 1980 un anónimo periodista consideraba *A Galicia de Maeloc* como “un trabajo de excepcional calidad” ¹⁶⁷⁹. De ahí hasta calificativos como los presentes en *Latexo* en el año 2000, todo fue una escala ascendente:

«Hoy en día no se concibe la música de Galicia sin Milladoiro (...) es el grupo de folk más importante de España y uno de los más influyentes en Europa (...) es como un árbol que se alimenta del jugo que capta de la tierra donde vive y que, por más cotas estéticas que alcance, nunca perderá su condición de raíz» ¹⁶⁸⁰.

De *A Galicia de Maeloc* decía LVG con sensación de victoria irrefrenable que el disco “causa estragos allá donde se escucha” ¹⁶⁸¹. Un historiador tan conocido como Barreiro Fernández también dedicó una página a exaltar el disco, y es suyo el texto que se inserta en la contraportada a propósito de la figura del obispo Maeloc ¹⁶⁸². Con este primer disco de Milladoiro Galicia conoció una intensa y doble satisfacción: la de ver convertido en un producto de alta calidad y reconocidas cualidades sensoriales a su folklore y la de lanzar a un mercado tan competitivo como el del disco un ejemplar gallego que alcanzó un gran éxito desde el primer momento. En este sentido *A Galicia de Maeloc* se puede valorar como una importante inyección de moral en las huestes de la galleguidad, así como el faro que iluminaría la nueva y seductora ruta cultural a seguir en los próximos años ¹⁶⁸³.

¹⁶⁷⁸ De la entrevista personal a Rodrigo Romaní, el 15 de agosto de 2007.

¹⁶⁷⁹ *Inxenio. Mostra do inxenio en Galicia*, n. 2 ..., p. 22.

¹⁶⁸⁰ FERNÁNDEZ, José M.: “Invitados: Antón Seoane (Milladoiro)”. En: *Latexo*, n. 32. Vigo, Unión Recreativa de Empleados de la Caja de Ahorros de Vigo, septiembre de 2000, p. 10.

¹⁶⁸¹ LVG, 25 de abril de 1980, p. 33.

¹⁶⁸² BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón: “Milladoiro: A Galicia de Maeloc”. En: LVG, 4 de abril de 1980, p. 24.

¹⁶⁸³ También hubo consecuencias prácticas: desde el éxito inicial de Milladoiro en adelante todos los grupos gallegos incluirían al menos una gaita en sus filas. Otra fue que se triplicaron los festivales de estética celta.

La personalidad artística que el grupo mostraba fuera de Galicia también obtuvo un unánime reconocimiento, instaurándose a partir de ella un nuevo icono referencial de la galleguidad. Por ejemplo, la edición francesa de *A Galicia de Maeloc* (1980) modificó la portada original sustituyéndola por una interesante composición gráfica en la que el Pórtico de la Gloria aparecía en segundo plano tras el grupo, que mantenía incluso una colocación similar a la de los ancianos del relieve compostelano. Así se subrayaba el nexo entre el nuevo paradigma del celtismo gallego y la más alta expresión de la ancestralidad musical (Imagen III-9). Otra imagen muy difundida de Milladoiro en su primera etapa es la que reproducía la figura del patriarca del folklore gallego, Perfecto Feijoo, significando el abrazo con una tradición mucho más próxima y no menos relevante que la anterior. Se trata de un cartel que se empleó mucho en los inicios del grupo (Imagen III-10).

Tampoco su trayectoria gozó siempre del aplauso unánime. Críticas agrias apenas hubo, pero cabe destacar la de un Xesús Téméz en 1985, en las páginas de ANT, acusando al grupo de falta de renovación y de erigirse en “eséxetas do purismo moderno”¹⁶⁸⁴. También hubo acusaciones veladas, como las de Carreira y Emilio Corral; el primero no dudaba en calificar de “estupidez” a la música celta y de considerarla lejos de “la tradición”¹⁶⁸⁵. En el mismo medio y poco después, Emilio Corral la tildaba de “camelo” hecho con instrumentos ajenos a Galicia y esencialmente comerciales¹⁶⁸⁶. Pero tal vez la más encendida polémica provino del ataque de Arias y Soto Viso en pleno 1979; sin duda son los “intelectuales” de los que se quejaba el grupo poco después sin mencionarlos expresamente. Decían estos dos críticos:

«Milladoiro é un grupo de músicos afeizoados que se adican a facer música funcional con un grado de acerto aceptabel. Isto non impide que os seus coñecimentos teórico-musicais sexan moito deficientes. (...) a condición de ñorantes vai xunguida á de pretenciosos. (...). Os auténticos gaiteiros son individuos que, precisamente por non teren coñecimentos académicos ningún de música, fan música folklórica. (...). Por esta razón Milladoiro non fai música folklórica ...»¹⁶⁸⁷.

¹⁶⁸⁴ TÉMEZ, Xesús: “Reflexións sobre Milladoiro”. En: ANT, n. 269. 9 de mayo de 1985, p. 22.

¹⁶⁸⁵ En: ANT, n. 43. 22 al 28 de diciembre fr 1978, p. 18.

¹⁶⁸⁶ SOTO VISO, Margarita: “A Nosa Música por Dentro” ..., p. 10.

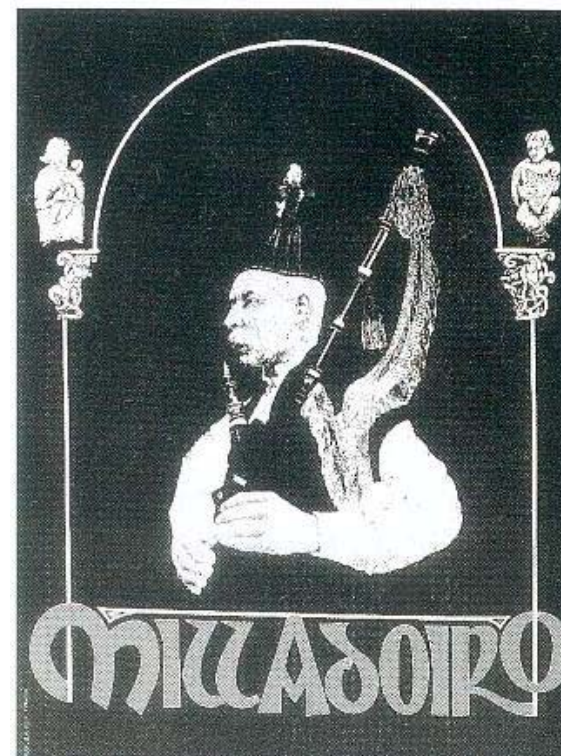
¹⁶⁸⁷ ARIAS, Fernando; SOTO VISO, Margarita: “Contraste de pareceres”. En: LVG, 16 de mayo de 1980, p. 33.

IMAGEN III-9. PORTADA DE LA EDICIÓN FRANCESA DE *A GALICIA DE MAELOC* DE MILLADOIRO ¹⁶⁸⁸



¹⁶⁸⁸ Procedencia de la imagen: ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoa Manuel: *Milladoiro* ..., p. 23.

IMAGEN III-10. CARTEL MEDIÁTICO DE MILLADOIRO CON LA FIGURA DE PERFECTO FEIJOO ¹⁶⁸⁹



¹⁶⁸⁹ Procedencia: *ibíd*, p. 31. La imagen del reverenciado Feijoo está tomada de una de las fotos más conocidas que de él se conservan. La misma idea visual se localiza en la reseña sobre el grupo que la revista local *A Curuxa* realizó en 1981, donde Feijoo aparecía como alma tutelar (*A Curuxa. Revista galega de información xeral*. Vigo, D.P.L., 1981, p. 39). La atención de Milladoiro hacia las raíces fue constante en su trayectoria; Antón Seoane publicó incluso un libro biográfico acerca de otro de los más respetados precursores de la música tradicional gallega: Faustino Santalices (SEOANE, Antón: *Faustino Santalices. Investigador, gaitero e zanfonista*. Vigo, Ir Indo, 2000).

Por lo demás las posturas académicas moderadamente apreciativas pero con matices críticos son abundantes. Como señala con brevedad y precisión López-Calo:

«[Milladoiro] ... fundado en 1978, se dedica a la creación de nuevas canciones folklóricas basadas en el folklore tradicional gallego, significando así un auténtico renacimiento o restauración de la canción popular gallega, desde presupuestos técnicos, formales y estilísticos del todo nuevos»¹⁶⁹⁰.

3.5.5 Un nuevo poema sinfónico

Las grabaciones de Milladoiro poseen una importante unidad tonal, temática y literaria o argumental. Sus discos son *conceptuales*¹⁶⁹¹ por regla general; funcionan como un todo que relaciona los motivos musicales entre sí, el título y las portadas, la forma, la imagen y el fondo. En casi todos ellos la protagonista indudable es Galicia: en el periplo del obispo Maeloc (*A Galicia de Maeloc*, 1979), en el grito jubiloso de un sacerdote rural (*O Berro Seco*, 1980¹⁶⁹²), en la fantasía y la metáfora (*Galicia no País das Maravillas*, 1986), en una localidad de contenidos históricos (Catoira: *Castellum Honesti*, 1989) en su propia historia (*Galicia no Tempo*, 1991), en el Camino de Santiago (*Iacobus Magnus*, 1994) y en el origen de su universidad (*Gallaecia Fulget*, 1995).

Los elementos recreados pueden poseer un real y sólido asiento material o consistir en constructos creados a partir del imaginario bucolista. Prevalece el tópico medieval, donde hallamos una Galicia inventada pero con alguna base constatable en ciertos detalles; una Galicia a la vez aldeana y culta, encerrada en sí misma y abierta al mundo; tan callada y sombría en lo cotidiano como festiva y jubilosa en la celebración, y eternamente lluviosa y verde. De modo que, finalmente, el constructo celtista deviene un opiáceo, una música para

¹⁶⁹⁰ LÓPEZ-CALO, José: “La música en Galicia”. En: *Enciclopedia temática de Galicia*, vol. Música. Madrid, Interliber, 1998 [ed. original en Barcelona, Nauta, 1988], p. 63.

¹⁶⁹¹ Como ya se ha señalado, desde mediados de la década de 1960 se extiende la moda del “disco conceptual”, o aquel que responde a alguna clase de unidad temático-literaria.

¹⁶⁹² Disco elaborado a partir de otoño de 1980 y que vio la luz en 1981 en el sello Doblón. Una crónica amplia de esta segunda grabación de Milladoiro es la ofrecida por “O berro seco’: Comentario da tradición”. En: LVG, 22 de mayo de 1981 [s.p.].

soñar y dejar volar la imaginación, pero también para inducir imágenes formales de claros contenidos didácticos. En este sentido Milladoiro, en su apropiación y redefinición de la música gallega, terminaría por cambiar el sentido de la historia, como en el disco *Gallaecia Fulget*, que presentaba la imagen de un Carlos I benefactor de Galicia al crear la universidad de Santiago.

Por ende, debido a su carácter vivamente descriptivo, a su forma libre pero cohesionada y a la sonoridad ceñida al ámbito narrativo instrumental los discos de Milladoiro recuerdan a la filosofía estética de ciertos poemas sinfónicos de la tradición académica. Dentro de este marco analítico resulta inevitable la comparación con los compositores clásicos que practicaron géneros y procedimientos afines, pues Milladoiro y otros grupos y músicos gallegos de esta generación recurrieron a un procedimiento bien conocido por quienes habían empleado de manera consciente los idiomas del folklore para sus elaboraciones. Sin embargo los elementos polacos que presentan las obras de Chopin, o los húngaro-zíngaros en las de Liszt y Brahms, fueron, casi siempre, exóticos accesorios de estilos fundamentalmente cosmopolitas. El nacionalismo no fue, en realidad, un asunto fundamental en su música, sino en todo caso un yacimiento inagotable de ideas aprovechables y un pretexto para expresar el orgullo patriótico, un rasgo acaso también convergente con la creación de Milladoiro.

En la comparación entre Milladoiro y los compositores citados, sin duda el proceso de elaboración del producto tratado no resulta idéntico, pero seguramente sí lo es en lo que atañe a sus premisas fundamentales, esto es, una apropiación de determinadas danzas, melodías o giros característicos de una particular tradición musical de índole popular –que pueden serlo en la realidad o en el imaginario musical colectivo, que como tales los va a identificar-, seguida de una trabajada conversión a un lenguaje por completo distinto del originario, que dota al producto resultante de un brillo, refinamiento y terminación en el polo opuesto a la espontaneidad y vigor primordial que suele caracterizar a ese tipo de fuentes. La diferencia principal entre el trabajo “gallego” de un grupo como Milladoiro y las recreaciones germanófilas de Brahms o el andalucismo de Isaac Albéniz, estriba en el lenguaje musical empleado y en la cabal ejecución del mismo, más que en el principio ontológico procedimental.

3.5.6 La sensorialidad recobrada

Más arriba se comentó la extraordinaria riqueza de la paleta instrumental presente en la obra de este conjunto. La música de Milladoiro es fundamentalmente epicúrea en este sentido, muy estimulante para el oído, merced al nuevo comportamiento compositivo que retomó para la música popular gallega el fundamental discurso de la sensorialidad y el juego. La condición lúdica del ser humano fue descrita por Huizinga en una obra que permanece como principal referente en la materia desde hace largas décadas:

«La presencia del juego no se halla vinculada a ninguna etapa de la cultura, a ninguna forma de concepción del mundo. Todo ser pensante puede imaginarse la realidad del juego, el jugar, como algo independiente, peculiar, aunque su lenguaje no disponga para designarlo de ningún vocablo general. No es posible ignorar el juego. Casi todo lo abstracto se puede negar: derecho, belleza, verdad, bondad, espíritu, Dios. Lo serio se puede negar; el juego, no»¹⁶⁹³.

Por otra parte esa dimensión lúdica “naturalmente” humana estaría sensiblemente presente en la música:

«El tocar la música lleva consigo casi todas las características formales del juego: la acción se desarrolla en un determinado campo, es repetible, consiste en orden, ritmo y cambio regulado, y arrebatada a los oyentes y al ejecutante de la esfera ordinaria, transportándolos con sereno sentimiento de gozosa exaltación, aun siendo la música melancólica»¹⁶⁹⁴.

En consecuencia y partiendo de Huizinga se podría inferir que las corrientes estéticas que olvidan o supeditan este esencial componente del hecho musical están condenadas a no subsistir, que es lo que le pudo acontecer a la canción protesta, ensimismada en la denuncia y el hiperrealismo vocal a costa de otros –y fundamentales- valores sonoros.

Pelinski ha escrito un trabajo de cierta amplitud en que sostiene la importancia esencial de la “corporeidad” del sonido en el ser humano, por encima de otras consideraciones “sociales”

¹⁶⁹³ HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 [ed. original en 1938], p. 35.

¹⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶⁹⁵. Sin embargo en la tradición culta euroamericana sigue prevaleciendo la severa austeridad de Adorno, para quien el placer que proporciona la música descansa en un acto volitivo, negando por oposición todo abandono hedonista o arrebató irracional:

«Un placer como está mandado requiere de un particular acto de voluntad: uno decide entusiasmarse como decide pasar *a good time*. La identificación con la instancia que pone orden en el placer se produce de tal modo que uno, en cuanto yo, se cursa a sí mismo la orden del placer y la reacción oficialmente instintiva sólo la produce como racionalización. Prototipo de lo cual es el niño que declara “Hoy voy a ser travieso”, o la colegiala que escribe en su diario que a partir de ahora va a admirar a una determinada profesora. El momento mimético en la conducta de todos los *fans*, su empeño por imitar, se origina probablemente en esa clase de decisión que tiene lugar muy cerca de la superficie de la consciencia. Con el humor sucede lo mismo» ¹⁶⁹⁶.

Storr ha añadido a estas valoraciones la siguiente:

«La idea de que la música es tan poderosa que puede influir tanto en los individuos como en su bienestar ha desaparecido. En una cultura dominada por lo visual y lo verbal, el significado de la música resulta desconcertante y, como consecuencia, se subestima. Tanto los músicos como los melómanos que no poseen una preparación profesional saben que las grandes obras musicales nos aportan algo más que placer sensual, aunque el placer sensual sea sin duda parte de la experiencia musical» ¹⁶⁹⁷.

Cabe mencionar el interesante estudio sobre el imaginario ecologista en que Ingram describe el paso del folk “apolíneo” y “ascético” de Seeger al rock “dionisiaco” y “rebelde” de Dylan en el celeberrimo festival de Newport de 1965, un precedente que en América se saldó con un resultado similar al acontecido en Galicia una década después ¹⁶⁹⁸.

¹⁶⁹⁵ PELINSKI, Ramón: “Corporeidad y experiencia musical”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 9, 2005 [http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski.htm. Consulta el 23 de junio de 2007].

¹⁶⁹⁶ ADORNO, Theodor W.: *Escritos Musicales I-III: Figuras sonoras. Quasi una fantasía. Escritos musicales III*. Tres Cantos, Akal, 2006, p. 302.

¹⁶⁹⁷ STORR, Anthony: *La música y la mente*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p. 14-15.

¹⁶⁹⁸ INGRAM, David: “My dirty stream! ...”, p. 31.

La sensorialidad y capacidad para “jugar” con la música –en esta ocasión experimentar desde una creatividad libre que busca la satisfacción del oído- estaban presentes en el origen de Milladoiro seguramente en mayor medida de lo que ellos mismos pudieron percibir. Con estas expresivas palabras Ferreirós recordaba la composición de *A Galicia de Maeloc*:

«Unha vez que nos puxemos a traballar, máis que complexo foi enriquecedor. Íamos descubriendo novas sonoridades, combinacións tímbricas, cousas dos cancióneiros, que ó mellor para gaita só non eran do máis adecuadas, pero axeitadas a outros timbres permitiannos ir descubriendo un novo mundo. Gozamos moito preparando aquela Galicia de Maeloc»¹⁶⁹⁹.

La obra de Milladoiro –insistimos- ahonda en la decisiva y determinante calidad sensitiva de la obra musical, en el puro disfrute auditivo, en la capacidad innata que el sonido posee para causar el goce del oyente cuando acierta con combinaciones particularmente óptimas, y, en consecuencia, en la primacía del más elemental y directo placer sensorial que, en último término, es el rasgo estésico que acaba por imponerse a largo plazo en la historia de cualquier cultura musical. Buena parte de esa sensorialidad ya está implícita en la filosofía del *revival*, singularmente en el *céltico*, que se encargó de ornamentar con profusión las fuentes originales del patrimonio popular. En consecuencia, el hedonismo que aflora una y otra vez en la música celta ni siquiera es un aditamento destinado a engrosar la cualidad estética, sino que constituye una parte inherente y esencial del género, sin la cual pierde su alma expresiva. Esta es la razón de ser de los muy pulcros y sensuales usos del oboe o el arpa en los discos de Milladoiro y grupos similares, de su discurrir polifónico -lleno de sutilezas, efectos líricos y ciertas sorpresas-, y de la tan esmerada concatenación de elementos sonoros, literarios y visuales en las grabaciones destinadas al mercado.

Para concluir, Milladoiro no solamente construyó el escenario simbólico de una etnia gallega perfecta y armoniosa. Fue además un activo catalizador del sentimiento galleguista porque devolvió a los gallegos el orgullo que inútilmente habían reclamado al exterior desde hacía más de una centuria, cuando la solución –en esta esfera particular- resultó arrancar *desde dentro* en última instancia. Milladoiro acertó de lleno en el corazón del alma galaica dando forma definitiva a la obra que ascendía al país al rango exterior siempre ansiado. En ella se produce la recuperación del esplendor medieval, de la importancia cultural del idioma

¹⁶⁹⁹ En: ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel: *Milladoiro* ..., p. 22.

gallego (ahora instrumental, pero es equivalente) y del Camino de Santiago, muy aludido en los discos del grupo. Pero es la propia Galicia como entidad milenaria la que en última instancia renace, investida de una aureola mágica. Este grupo y otros análogos se convirtieron en el eje vertebral de la conciencia folklórica gallega a través de la música, impulsando en el acto un paradigma artístico que se impondría en pocos años como canon prácticamente inalterable.

La música de Milladoiro, por la perfección del acabado, por el acertado aunque absolutamente libre ensamblaje de retazos tomados de los cancioneros gallegos, por la magnífica intuición tímbrica que preside sus realizaciones, por la estructuración literaria, visual y temática de los discos como un todo holístico, por la conexión directa y personal con el público en las actuaciones en vivo, y por la integración y equilibrio logrados entre los lenguajes de la tradición gallega, las influencias foráneas y la creación propia -que desemboca en una perfecta síntesis del pasado y el presente, de lo popular y lo culto, de las raíces pegadas a la tierra y lo fantástico-, no desmerece la comparación con cualquier egregio monumento literario, plástico o sonoro del pasado de Galicia; con toda probabilidad algún día ocupará un lugar equivalente en los libros de historia.

3.6 Anexo temático

3.6.1 Otros grupos gallegos de música celta

Después de *Fonte do Araño* y a la venturosa estela del emblemático liderazgo del conjunto santiagués Milladoiro, fueron muchas las tentativas musicales gallegas por acceder al lenguaje y triunfos del atrayente lenguaje céltico. El propio Emilio Cao, tras el intento fallido de *Lenda da Pedra do Destiño* (1979) probó fortuna de nuevo con *No Manto da Auga* (Guimbarda, 1981), un registro que para la crítica mayoritaria tampoco alcanzó el nivel del primero. Decía el autor en el interior del disco:

«En este álbum he cuidado más las letras que en los anteriores. Aunque en algunos casos las músicas sean tradicionales me he detenido mucho en los arreglos. Es una evolución que parte de los balbuceos del primer disco en el que pretendía reflejar todo lo que estaba haciendo, y que pasa luego por el intento de hacer algo unitario alrededor de una idea común como era *Lenda da pedra do destiño*»¹⁷⁰⁰.

En efecto, siguiendo fundamentalmente a Milladoiro y Emilio Cao brota al inicio de los años 80 una copiosa generación musical celtófila en Galicia, en cuyas filas localizamos a grupos como Luar na Lubre¹⁷⁰¹, Doa, Xorima, Semente Nova, Iria Flavia, Raíces, Brath, Taranis¹⁷⁰² y otros caracterizados por la estética difuminada, *enxebrista* y atlantista propia del género, además de poseer algunas diferencias internas que los separan. Del hartazgo de conjuntos de música celta que en torno al cambio de década padeció Galicia es testigo la entrevista que *Nordeste* hizo al grupo Aqueloutro: «... hoxendía Galicia está saturada de grupos que fan música tradicional, folklórica, popular, chámalle como queiras ...»¹⁷⁰³.

¹⁷⁰⁰ Procedencia: de la colección personal del autor.

¹⁷⁰¹ Acerca del Luar na Lubre se puede consultar el interesante reportaje audiovisual de VILAR, Ignacio (dir.): *Luar Na Lubre. Un Bosque de Musica* [vídeo promocional – divulgativo]. Warner Music Spain, 2003.

¹⁷⁰² Estos dos últimos conjuntos se examinan en el capítulo IV.

¹⁷⁰³ “Conversa co grupo musical ‘Aqueloutro’”. En: *Nordeste. Voceiro interparroquial*, n. 57. Cariño, Concello de Cariño, abril 1980, p. 7.

Entrando en materia, el grupo Xorima debía mucho a Milladoiro. En 1982 participó en el festival de Ortigueira, primera gran meta de una formación de estas características; sin embargo no accedió a la grabación de un disco hasta casi una década después (*Xorima*, 1990)¹⁷⁰⁴. Utilizaban el piano y varios instrumentos “celtas”, así como practicaban los mismos enlaces temáticos plenamente libres bajo una idéntica filosofía estética e identitaria. Entre los restantes músicos a mencionar dentro de esta corriente, merece un comentario el grupo Doa, asimismo pionero del nuevo lenguaje. Doa se forma en La Coruña en torno a 1973, bajo el liderazgo de Xoán Piñón. En 1979 publican el disco *O Son da Estrela Escura*, que incluye el siguiente “Manifiesto”, lleno de evanescentes y espirituales divagaciones¹⁷⁰⁵:

«Finisterre, ao final do Camiño de Santiago, é a Estrela Oscura, a derradeira estrela da Vía Láctea. Ata non se sabe canto tempo antes do Cristianismo foi punto de magnetismo misterioso que fixo chegar ás terras galegas, moitas e variadas culturas dos pobos indo-europeos. Isto foi semilla para o desenrolo dunha música única, toda ela nada de motivacións máxicas. Este traballo é unha pequena antoloxía de pezas tradicionais de diferentes épocas e raíces. Na súa elaboración partimos das partituras existentes nos distintos cancioneros. Non nos propusimos face-lo dun xeito ortodoxo; mais ben guiados (dunha maneira subxetiva) po-la sensibilidade da que é pusuidora esta terra»¹⁷⁰⁶.

El disco representó además un esfuerzo colectivo por asumir y exteriorizar la plena galleguidad simbolizada por el grupo y su estilo en tanto que representantes de la Galicia musical que se estaba construyendo a partir de la relectura del viejo mito celtista, ya desde la misma casa discográfica, que no era otra que la recién creada Ruada, la esperanza gallega en el sector:

«O disco foi acompañado dunha rechamante e reiterativa campana publicitaria que permitiu que, en poucos meses, DOA sexa escoitado e aceitado, mesmo antes de subir ao escenario. Todo hai que decilo, o lanzamento ven ser un movemento paralelo de introduccion asimesmo no mercado dunha editora de discos totalmente

¹⁷⁰⁴ Este aparente desfase tiene una explicación elemental que no hay que olvidar: casi ningún grupo lograba sacar al mercado un disco en el mismo año de su nacimiento. Algunos tenían que esperar años para grabar, y no todos lo lograban.

¹⁷⁰⁵ Una crónica amplia de este disco de Doa puede verse en LVG, 28 de diciembre de 1979, p. 30. La portada se comenta en el apéndice “Iconografía complementaria”, Imagen IC-5.

¹⁷⁰⁶ Página web oficial de Doa (<http://www.doa-music.com/histo/historia.html>). Consulta el 5 de mayo de 2006.

galega, RUADA, que se presenta coas credenciais do servizo a música galega a todos os niveis»¹⁷⁰⁷.

Una reseña coetánea nada contemplativa describía el álbum en estos términos:

«Baixo unha nova casa discográfica -Ruada- Miro Casabella, Xoan Piñon, Bernardo Martínez e outros homes de mais ou menos sona na nosa música popular, decidiron grabar e formar grupo. O froito desta vontade foi “O Son da Estrela Escura”, obra primeira de Doa, que tenta recrear pasado e tradición da música galega, “non dun xeito ortodoxo”, senón “guiados (duhha maneira subxetiva) por unha sensibilidade da que é posuidora esta terra”.

(...) Algúns arranxos fixéronse tomando coma fonte a música antiga; noutros, o parentesco mais perto está nos grupos alcumados de celtas pola inefable estupidez humana.

(...) Os instrumentos utilizados son de corda pulsada -guitarra, laúde, mandolina...-, frotada -violín, zanfona, chelo-, e diversos instrumentos de ar -frauta, chrimía, bombardas e gaita- e percusión. Hai, xa que logo, unha grande variedade de timbres que lle dan ao disco unha sonoridade moi brillante. Somenta na percusión hai ausencias: decote se limita a marcar os acentos -bombo, bodhram-, e as veces botase de menos elementos rítmicos ...»¹⁷⁰⁸.

El cambiante grupo Na Lúa fue fundado en 1980. Su primer disco data de 1985 (*Na Lúa*, Edigal), pero es uno de los grandes veteranos de esta rama del nuevo folk gallego. En su música destaca la hibridación de elementos estéticos de variada procedencia a partir de un sustrato tradicional que se supone prevalece sobre el resto, así como la orientación identitaria que subyace en su recreación libre del paisaje, la historia y las gentes de Galicia.

En esta explosión de folklore gallego reelaborado que corona en Galicia los años de transición hubo muchos otros grupos y bandas de menor repercusión mediática que la lograda por los antes mencionados, con frecuencia a mitad de camino entre el cuarteto de gaitas más ortodoxo –o equivalente- y las elucubraciones preciosistas del movimiento neocéltico. En la mayoría de los casos se trató de iniciativas provenientes del empuje del ismo asociacionista que veíamos en los capítulos I y II. Es el caso de O Carballo das Cen Polas, agrupación

¹⁷⁰⁷ *Bendado*, n. 2 ..., *op. cit.*

¹⁷⁰⁸ RODRÍGUEZ ANDRADE, Luis: “As teimas de Doa”. En: ANT, n. 95. 22 al 28 de febrero de 1980, p. 18.

folclórica creada en 1978 en el seno de la Sociedade Labrego Cultural de Reboreda (Pontevedra), y que llegó a contar con una escuela de baile y otra de música, además de las normales asistencias a intercambios y festivales diversos. El Grupo Folklórico Nosa Terra procedía de la parroquia de Pereiras (Mos, Pontevedra); nace en 1981 y también instituyó dos escuelas, una de gaitas y otra de baile, con muchos miembros y actividad. Otra formación similar es el conjunto de gaitas folk Alfolíes, de Vigo, formado en 1980 y muy en la línea de la música de corte tradicional más que de la *celta*. Alfolíes tuvo su origen en el grupo Sementeira do mar de Bouzas, fundado en el año 1980 por Faustino Jesús García Pereira, el “maestro Suso”. En el año 1984 su nombre cambió definitivamente por el de Alfolíes, manteniendo la misma formación y una especial pasión por la música tradicional gallega, participando en varios concursos, como el Festival Celta de Vigo -en el año 1986- o el primer Certame de grupos e bandas de gaitas da TVG. Son algunas muestras indicativas de una oleada verdaderamente amplia que recorrió toda Galicia.

3.6.2 Concursos y festivales

En el capítulo II se examinó *el recital* como acto singular de afirmación de un proyecto político. Son varias las concordancias que surgen al tratar ahora *el festival* de música celta –o temática afín- en tanto que celebración de la diferencia cultural, pero también hay rasgos propios que pertenecen específicamente a éste. En líneas generales se localiza durante la etapa de la transición un inusitado auge en Galicia de los citados eventos, merced a la fiebre culturalista, a la expansión del movimiento de raíces y al desplazamiento de las tensiones identitarias hacia fórmulas asertivas del legado tradicional y de *la fiesta* que conlleva dentro de la nueva narrativa cultural.

Es importante acotar el significado del término, sobre el que gira un activo debate dentro de los actuales estudios de folklore. En un reciente libro centrado en la música folk americana, Grunning ha descrito el escenario pluricultural de los festivales modernos:

«The folk festival presents a vivid microcosmic arena in which the grand and the not so grand narratives of the folk all come into play within geographically and temporally bounded contexts. The conflicted and intersecting spheres of egalitarian

idealism and hierarchical social strata, inclusion and exclusion, tradition and the popular, aesthetics and commodity, converge in an imaginative spectacle of the Ordinary. Above all, for many attendees the events mark focal points in their lives: times when, emancipated from the constraints of the everyday, they celebrate community through the common bond of music»¹⁷⁰⁹.

De gran interés resulta la aproximación a la materia efectuada en 1981 por Bauman y Abrahams –particularmente la del segundo de ellos- partiendo del estudio del festival en el Estado de Texas. Algunas de las afirmaciones genéricas de este trabajo son perfectamente válidas para abordar eventos equiparables en la geografía europea, como la relativa a la irrupción en la esfera pública de lo que antaño fueron prácticas privadas:

«An important part of the celebration of ethnic difference has often, in fact, been precisely this move: going public with materials and practices long confined to the privacy of the family or close groups of friends»¹⁷¹⁰.

Lo más importante de este trabajo en relación a nuestros intereses tal vez sea su determinación de “la razón de ser del festival folk”, que para Abrahams consiste en la pugna por obtener *visibilidad* (“to open the domestic setting up to public view”), véase, por lograr una repercusión social que tanto a escala local como –especialmente- más allá de las fronteras de la comunidad celebrante, posibilite el reconocimiento de ésta, de su alteridad y de sus aspiraciones:

«Local pride movements throughout the world, even those with separatist political intentions, highlight language and cultural differences not in order to close off the community’s borders but to give the community a more powerful position in the national polity or the world of nations. It becomes a matter more of attempting to attain political, social, and economic equity than of asserting cultural integrity or separation. The intimacies of the group are thus opened up rather than closed off, as one would suppose would happen if we judged only from the rhetoric of separatist discussions¹⁷¹¹.

¹⁷⁰⁹ GRUNNING, Thomas R.: *Millenium Folk: American Folk Music since the Sixties*. Atenas (Georgia), University of Georgia Press, 2006, p. 131.

¹⁷¹⁰ ABRAHAMS, Roger D.: “Shouting Match at the Border ...”, p. 305.

¹⁷¹¹ Este análisis es aplicable al nacionalismo gallego.

Perhaps the most characteristic development of these trends has been the folk festival. These planned-for gatherings are put together for the explicit purpose of celebrating cultural differences, with the further objective of displaying man's range of creativity even within the confines of traditional expression. (...).

In such folk festivals the effort is made, then, to open the domestic setting up to public view. This attempt to translate essentially private or at least in-group occurrences into public presentational events seems to be an aberration unique to these festivals put on by folklorists and their fellow-travelers»¹⁷¹².

También debe subrayarse que existe en las interpretaciones cerradas que restringen su campo analítico al juego de las identidades –hoy en día virtualmente hegemónicas en la comunidad científica- el riesgo de olvidar el factor de la diversión y el disfrute, principal atractivo para muchos asistentes sin los cuales nunca tendría lugar el festival:

«Festive entertainments are as different from the usual performances studied by folklorists as one can imagine. They involve an absence of any single focus-in fact, a wandering-around within an almost-anything-goes universe. Indeed, as many ethnographic observers of festivals have noted, each person involved is able to write his or her own script of what is going on, what is taken in (...). But, most important for the present argument, this very diversity brings all segments of a plural or stratified community together (at least ideally) within this playfully licensed context. Thus a festival not only includes performances from the many segments within the larger community, and engineers playful contests among them, but it also encourages these various segments to have what amounts to their own festivals going on side-by-side.

This multiplicity produces a practical acting-out of ethnic or some other social identification, as both a contrast and a complement to the self-presentations of others. Games, performances, and other activities may operate simultaneously as ethnic displays and as part of a larger statement of multi-ethnic cooperation»¹⁷¹³.

Unos años antes Abrahams entendía que la interpretación exitosa en el seno de un ismo de raíces devenía una atmósfera de placer que provenía de la expresión formal y se transfería a la

¹⁷¹² ABRAHAMS, Roger D.: "Shouting Match at the Border ...", p. 308.

¹⁷¹³ *Ibid.*, p. 311.

misma situación (el festival), que así actuaría primero como catalizadora y finalmente como depositaria del estímulo placentero:

«... creating an atmosphere of control through stylization, an atmosphere in which pleasure may occur because the feeling of control is transferred magically from the formal expression to the situation itself (that is, when the performance is successful)»¹⁷¹⁴.

Heers establecía una visión positiva –lúdica- y no necesariamente reivindicativa ni proyectiva de la fiesta:

«La fiesta, ciertamente, es ante todo diversión (...) a menudo gratuita: reuniones de gentes vestidas con ropas nuevas, o disfrazadas, con máscaras, con sombreros, con cintas; por todas partes, los colores y los adornos alegran la vista y sitúan el día de jolgorio fuera de la rutina y el ritmo de vida habitual»¹⁷¹⁵.

El trabajo de Abrahams en 1981 concluía sosteniendo el alto potencial de los festivales recientes como eventos contraculturales dotados de una capacidad subversiva muy superior a la que habían tenido en la década de los 60:

«My feeling is that these display events have maintained a counter-culture of far more revolutionary potential than the radical tactics that brought life to a halt and the authorities to their knees in the sixties. Far more subversive are these events that maintain the momentum and flow of life, which bring us together in celebration but let each of us “do our own thing,” write our own scripts of progress within the event. These mad moments in the margins of time continue to provide us with models of revolution, as many commentators have pointed out. But more than this the trade fair, in league with the festival, maintains our sense of alternatives to what Marx called the fetishism of commodities»¹⁷¹⁶.

En Galicia la actividad en pro de la revalorización del folklore tradicional siguió un rumbo parejo al del tránsito de la mentalidad derivada los acontecimientos políticos, necesitando

¹⁷¹⁴ ABRAHAMS, Roger D.: “Personal power ...”, p. 18.

¹⁷¹⁵ HEERS, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, Península, 1988, p. 6.

¹⁷¹⁶ ABRAHAMS, Roger D.: “Shouting Match at the Border ...”, p. 319-320.

algo más de tiempo para consolidarse que en otros países de Europa. Además de la producción musical específicamente dirigida hacia la tradición, que acabamos de analizar en detalle -sobre todo en sus facetas de discografía, actuaciones en directo, artesanía instrumental, atención mediática e iconografía- seguramente la concreción más visible del renacimiento gallego fue *el festival*, cuyo rápido desarrollo constituye uno de los hitos de la música popular gallega durante la transición. Su modelo en la distancia fue el festival bretón de Lorient, pero retomó una sólida tradición folklorizante que arrancaba más un siglo atrás con los coros y grupos de danza del cambio de centuria, así como del aún mayor legado consuetudinario de la romería y la feria. Estos festivales solían celebrarse en pleno verano, aprovechando el buen tiempo y las vacaciones, y sus denominaciones generalmente incluían la localidad promotora y algún término mediático del tipo de “celta”, “vikingo” o similar.

Entre las diversas modalidades que se prodigaron como celebraciones festivo-musicales, los concursos y competiciones variadas dieron a la música popular gallega un carácter marcadamente agonal en estos años, si bien era una práctica totalmente normal en Galicia hacía tiempo. Se convertía de este modo en una forma de estimular a los gaiteros, de añadir un aliciente a la fiesta, y de promover indirectamente las prácticas musicales y la danza. Es ahora, efectivamente, cuando se disparan los certámenes competitivos que premian la calidad interpretativa de instrumentistas, coros y bailarines de la tradición gallega. La triple condición de recuperar las costumbres populares, el disfrute en tiempo de ocio y el estímulo de la superación aparecen como motores principales del aluvión de festivales que conoce Galicia en la etapa.

Por lo demás la fiesta gallega prolonga en estos años una tradición de siglos, subvirtiendo el orden cotidiano por unas horas. Hay un vivo pasaje de la revista *Caldelao*, en 1976, describiendo la efervescencia de las fiestas de la localidad orensana de Castro Caldelas y la ulterior vuelta a la monotonía de lo cotidiano:

«Cuando llegamos a la Plaza la villa se mueve debido a los preparativos de la fiesta. Banderolas y gallardetes se colocan con celeridad, las jóvenes se esponjan con el pensamiento puesto en los próximos bailes, los viejos henchidos de recuerdos rememoran sus días pasados imposibles de retornar, los mozos templan sus guitarras y aclaran sus voces en espera de la nocturna serenata. Pronto comenzarán las bombas de palenque, los cohetes de tres estallos, los fuegos de

artificio, el bullicio y la danza. No se tardará mucho, tampoco, en que de cada casa salgan las empanadas en busca de los hornos panaderos. Y en que las señoras esperen el regreso de los pescadores de anguilas, que, a veces, lo prolongan hasta la madrugada. Pero pronto, también, con más rapidez que la ansiada, pasarán el “folión” y las verbenas, los pantagruélicos banquetes, la divertida holganza, el traspasar, el sentarse a la puerta de las cafeterías, al mediodía, gustando un aperitivo acompañado de tapas, aquellas “tapas” que no las servía el más popular del pueblo, cuando los turistas se las solicitaban, porque las tiraba.

Y entonces se recordará, exactamente igual que año tras año se recuerda, la frase de un viejo “petrucio” del país, muy trabajador y nada rico, que al finalizar estas breves jornadas de jolgorio siempre se lamentaba y exclamaba:

-Adiós música, adiós procesión, adiós bailes, adiós comidas ricas, adiós traje nuevo, adiós Remedios.

Y en efecto, pasados esos días el pueblo recobra su ritmo monótono, igual, repetido, y cada labrador retorna a su campo en busca del arado, cada obrero a su trabajo para continuar su cotidiano quehacer, cada comerciante a su tienda aguardando clientela, y cuantos no trabajan a su aburrido quehacer de matar el tiempo»¹⁷¹⁷.

3.6.3 El festiva l celta de Santa Marta de Ortigueira o la apoteosis de la diferencia¹⁷¹⁸

El festival de Ortigueira fue sin duda la máxima expresión social gallega del movimiento de raíces. No es necesario repetir ahora las consideraciones que en los epígrafes anteriores hemos sopesado acerca del respaldo oficial y los intereses comerciales, ambos perfectamente detectables en el presente caso. Mayor interés ofrece analizar el por qué del triunfo rotundo del festival pese a los numerosos vaivenes que experimentó en sus inicios.

Como acabamos de comprobar la fiebre por los festivales conoce un primer cénit alrededor de 1975-77, precediendo por tanto al de Ortigueira, pero en esta ocasión se combinarían con

¹⁷¹⁷ PÉREZ HERVADA, Eduardo: “Castro Caldelas. Plaza y paisaje”. En: *Caldelao*, n. 2. Castro Caldelas (Orense), Imp. La Popular, 30 de abril de 1976, p. 10. Obsérvese el ingenioso nombre de la revista.

¹⁷¹⁸ A los festivales gallegos de música de raíces se dedica una extensa tabla en el Apéndice a este capítulo III (Tabla AIII-1. Festivales y concursos de música y danza. Galicia, 1948-1985).

acierto decisivo el nombre, lugar, fecha, orientación y apoyos. En el mercado del disco las grabaciones de Emilio Cao, Amancio Prada y la existencia de Roi Xordo y los proyectos inminentes de Faíscas do Xiabre y Seoane y Romaní habían creado un clima muy propicio para la fundación de un evento aglutinante del ismo céltico. Por otra parte el intercambio que propiciaría con músicos europeos fue un factor de gran peso específico para la revitalización interna. La música gallega necesitaba un espacio que consolidara y estimulara su recuperación de las tradiciones y la villa de Santa Marta lo proporcionó adecuadamente.

Como es normal en estos casos el estereotipo que se forja de un evento exitoso pasa a tener una importancia casi equiparable a la de sus logros materiales. En el año 2005 se publicaba un tebeo para niños sobre el festival de Ortigueira ¹⁷¹⁹. Solo algo antes, y en apariencia con la misma finalidad divulgativa, se había editado un volumen recopilatorio con bastantes firmas en colaboración, de una sola página cada una ¹⁷²⁰. En efecto, con motivo de los 25 años de la celebración del primer festival de Santa Marta de Ortigueira –en 1978–, se publicó un lujoso volumen integrado casi en su totalidad por testimonios de diversos partícipes de aquel histórico evento o de ediciones subsiguientes. Resumimos a continuación las declaraciones de mayor interés, que expresan con fidelidad la vibración emocional y el espíritu de novedad y hermanamiento identitario que despertó. Por ejemplo, el actor Manuel Manquiña recordaba así el evento y sus circunstancias:

«En ese 1978 vimos el nacimiento del teatro profesional en Galicia, asistimos a una etapa de creación plástica colectiva casi sin precedentes en cuanto a la cantidad y la osadía de las obras, la poesía era mimada y reconocida en certámenes y reuniones, y por supuesto la música centró su lugar en una forma y manera que daba acomodo a todos.

El nacimiento del Festival del Mundo Celta de Ortigueira fue desde el principio, un hecho afortunado.

¹⁷¹⁹ CARREIRO, Pepe: *O Festival de Ortigueira*. Vigo, A Nosa Terra, 2005. Se trata de una publicación divulgativa, bien editada, llena de colores alegres y dibujos atractivos; el festival aparece como un lugar divertido, lleno de niños y esencialmente feliz.

¹⁷²⁰ LOBATO, Xurxo; BARRO BELLO, Ramón: *Festival Ortigueira*. Ortigueira, Concello de Ortigueira, 2003. Se trata de un lujoso tomo, lleno de fotos en color de gran tamaño en cuya edición colaboran La Voz de Galicia, la Xunta de Galicia y la Diputación Provincial de Coruña. El texto es bilingüe y abunda en los máximos elogios hacia el festival, a través de firmas muy conocidas de la música popular gallega. En conjunto se nota la fuerte inversión promocional. El motivo fue el 25 aniversario del origen del festival. Estas publicaciones demuestran el conocido proceso de plena asunción e intencionada promoción institucional de eventos que originariamente pudieron poseer implicaciones disidentes o marginales.

Ningún otro espacio resultó tan común como Ortigueira.

Ni la poesía ni el teatro o la pintura fueron capaces de reunir tal cantidad de voluntades»¹⁷²¹.

Xoán Rodríguez Silvar, músico del grupo de música tradicional gallega Raparigos, señalaba la afinidad intergrupual y esencialmente comunicativa que espoleó Ortigueira entre los participantes:

«Para Raparigos fue un honor estar en dos ocasiones en Ortigueira. En 1979 nos correspondió ser el primer cuarteto de gaiteros –la formación entonces tradicional, no una banda, no un grupo folk– en presentarse en el gran escenario de la Alameda, y la respuesta de aquella marea humana fue emocionante. Como grupo ya teníamos una larga experiencia, en “dianas y alboradas”, como decían los carteles de las fiestas de las muchas parroquias que conocemos como gaiteros de fiesta. También la teníamos en concursos de gaita. Para muchos de los que nos presentamos –desde que, en 1968, se retomara en Santiago una tradición largos años olvidada– un festival como el de Ortigueira y los que vinieron después suponía un nuevo modo de hacer, una nueva forma de hablar públicamente de nuestra música, destinada a un público que llegaba a recibirla también de un modo distinto, con una actitud nueva»¹⁷²².

El festival también ejerció la fundamental función de permitir conocer en primera persona a grupos que practicaban una música afín de otros países, como apuntaba Xosé Ramón Vázquez, actualmente miembro del grupo de música celta Fía na Roca:

«En aquellos felices finales de los 70 nace el festival. En un tiempo y en un país con hambre de música y de más cosas. En unos años en los que los conciertos en directo eran pocos, y a los que se acudía con entusiasmo, sobre todo –hay que decirlo– si el grupo era de fuera. Pero, por primera vez desde la Edad Media, Galicia, Ortigueira, era durante unos días el centro del mundo. Al menos para nosotros.

(...). Eran días de libertad y buena música. Días de juerga, pero también de estar atento, de aprender de los que tienen más andado... Era una ocasión perfecta para

¹⁷²¹ Manuel Manquiña, en *ibíd*, p. 54.

¹⁷²² Xoán Rodríguez Silvar, en *ibíd*, p. 98.

ver de cerca grupos y músicos que nunca antes habían venido por aquí. Y allí, en Ortigueira, recibimos nuestras primeras lecciones muchos músicos folk que trabajamos hoy en Galicia. Allí asistimos a las primeras Jam's, y allí vimos que había gente en la Europa atlántica con la que teníamos algo en común»¹⁷²³.

La cantante Uxía Senlle hablaba de Ortigueira como el momento en que “una tierra asumía sus raíces”¹⁷²⁴, y por su parte Rodrigo Romaní, miembro fundador de Milladoiro, escribía unas líneas muy expresivas al respecto. Para él y su grupo, Ortigueira pudo ser la culminación de los idearios celtistas y neofolkóricos que trataban de propugnar en los inicios de su carrera:

«Me considero un privilegiado que pertenece a una generación que tuvo la oportunidad de asistir al nacimiento de un símbolo. Ortigueira, en su primera andanza, fue una explosión de una energía telúrica, un estandarte de la libertad de creación y recreación del imaginario colectivo de un pueblo. La expresión más genuina de la frescura, la espontaneidad y la improvisación, traducida en una música nueva que caracterizó los últimos veinticinco años del siglo XX en Galicia.
(...).

Recuerdo también las crónicas periodísticas que se empeñaban en subrayar las cargas de la Guardia Civil (tan típicas en el Festival de los primeros años como los grupos de gaitas), nunca nos encontrábamos en esas críticas, nosotros, tan musicales ...

Ortigueira ha significado de forma trascendental la conexión entre el mundo de la música tradicional de los años oscuros (Ricardo Portela) y el nacimiento de un nuevo modo de interpretarla y recrearla (Milladoiro). Ambos mundos se daban la mano delante de miles de almas que respiraban aires de libertad largamente deseados y delante también de la música que ha dado cobertura a tal unión: la “música celta”.

Por todo esto, el Festival forma parte de las vidas de todos los que formamos aquella generación»¹⁷²⁵.

Por último, el ilustre historiador gallego Ramón Villares ofrecía también su testimonio personal. Al comienzo se refiere a actividades diversas relacionadas con este festival:

¹⁷²³ Xosé Ramón Vázquez, en *ibíd*, p. 174.

¹⁷²⁴ Uxía Senlle, en *ibíd*, p. 198.

¹⁷²⁵ Rodrigo Romaní, en *ibíd*, p. 130.

«La más reciente, y de gran éxito, es el Diploma de Estudios Celtas iniciado el año pasado y que claramente se instala en la imagen de marca de Ortigueira, que pasó a ser en tiempos recientes el tema celta. Ahora el Festival ya es un fenómeno de masas, con una organización moderna. De la artesanía se pasó a la industria cultural. Como en muchas otras cosas, también aquí se advierten los cambios del país.

La idea del celtismo gallego es muy controvertida. Yo mismo he escrito sobre su evolución histórica, siguiendo su nacimiento, expansión y además su declive como paradigma étnico y político. Pero nada indica que esta fuerza del celtismo haya declinado en la mentalidad popular. Se convirtió en un signo de identidad del país, después de intentar ser una señal de identidad nacional. Aquí radica una de las explicaciones del éxito de este Festival, que tiene un alto poder de convocatoria, incluso más allá de nuestras fronteras culturales y lingüísticas. La razón última debe buscarse en este plus emotivo que tiene la hermandad de los pueblos atlánticos, anudados por el Finisterre, un cierto panteísmo, la fuerza evocadora de la poesía y, naturalmente, por la música. La gaita como tótem.

Dado que muchos de nosotros somos coetáneos de la aparición del Festival, hace 25 años, la tentación de explicar el asunto con el recurso a la “tradición inventada” sería fácil, pero equivocada. Los eventos históricos tienen origen en decisiones individuales y este no se libra de esta marca. Pero sin un contexto cultural e histórico que le dé cobijo, no hay ninguna iniciativa que se pueda sostener y acrecentar con el paso del tiempo, sin perder el sentido originario. La convocatoria que viene haciendo Ortigueira para todos los amantes de la cultura celta indica que la iniciativa fue acertada, pero también hay algo en ella que va más allá de lo que es un festival musical, porque la música llama a miles de personas en muchos lugares del mundo. Pero la música celta, en muy pocos. Y uno de ellos es Ortigueira. Que crezca y que dure»¹⁷²⁶.

La última observación de Villares merece atención, porque pocos investigadores actuales pondrían en tela de juicio que el celtismo musical es fundamentalmente una falacia, pero parece necesario en casos como el que se contempla cruzar la barrera de la obvia deconstrucción inmediata para tratar de advertir que es muy real, por el contrario, la imperiosa necesidad de crearlo y convertirlo en objeto de culto.

¹⁷²⁶ Ramón Villares, en *ibíd*, p. 186.

3.6.4 La música celta en Europa

El movimiento celta reciente alcanzó un singular apogeo en todo occidente, convirtiéndose en un verdadero “síndrome” cultural. Alrededor de mediados de los años 70 y cuando el ismo de raíces se hizo especialmente visible en algunos países, lo *irlandés* o *céltico* se extiende imparable, rompiendo los muros de su teórica ubicación geográfico-histórica. En consecuencia se abren *pubs* irlandeses en cualquier ciudad europea o americana, proliferan los festivales celtas, los mercadillos celtas y hasta novelas y películas de temática celta –algunas de estas últimas de notable repercusión mediática. En efecto, se crea *el mercado celta*, muy rentable en el mundo entero. Medeiros ha realizado una tentativa de especificar la producción industrial del imaginario celta:

«Son oriundas de Irlanda —y también de Escocia— la música, objetos y bebidas alcohólicas que constituyen las principales referencias de bienes de origen celta; en contrapartida, tienen una circulación más estrecha las referencias de Bretaña. Éstas se hacen, generalmente, mediante motivos de *design*, de música menos mercantilizada y de frecuentes referencias literarias. Las alusiones a Cornualles o a la Isla de Man son por lo general sucintas, y no suelen ir más allá de su inclusión en la lista de las *naçoms celtas* o, en años más recientes, en la justificación de invitaciones a músicos que cobran eventualmente cachés más modestos por participar en festivales de “música celta”»¹⁷²⁷.

El artículo de McLaughlin y McLoone¹⁷²⁸ ciertamente pone en evidencia la muy similar filiación fantástica y alegórica del celtismo musical irlandés, análoga por completo a la que hemos contemplado en Milladoiro y otros grupos gallegos. Por ejemplo, refiriéndose al célebre conjunto de los Horships:

«... unlike a lot of Morrison's [Van Morrison] music, Horslips did not refer to the mundane and everyday but focused lyrically on the 'fantastic', that is early Irish history, myth and legend. These themes reached their high point in two subsequent

¹⁷²⁷ MEDEIROS, Antonio: “Rastros de Celtas y Lusitanos, creencias etnogenealógicas, consumos e identidades en Portugal y Galicia”. En: *Política y Sociedad*, vol. 41, n. 3. Madrid, Universidad Complutense, 2004, p. 159. Sobre el particular también es recomendable la consulta del número de *Western Folklore* dedicado a este género [vol. 57, n. 4 ..., *op. cit.*].

¹⁷²⁸ MCLAUGHLIN, Noel; MCLOONE, Martin: “Hybridity and National Musics ...”, *op. cit.*

albums, *The Tain* (1973) and *The Book of Invasions: A Celtic Symphony* (1976).

This had particular representational and ideological consequences ...»¹⁷²⁹.

Europa occidental fue un lugar perfecto para la implantación y desarrollo de la estética celta en los años 70, coincidiendo con la cresta de la ola del *revival* y con el referente de los ecos de la era hippie como telón de fondo. La magia literaria de su narrativa, unida a la espiritualidad y connotaciones identitarias que despliega su ideología, dentro de una sonoridad atrayente y pegadiza favorecieron su rápido éxito. La *celtificación* significó en este sentido una forma de protoglobalización de los países sin Estado de la ribera atlántica europea, configurando como resultado un conjunto de sociedades simbólicas o virtuales pero inoperantes en el plano político.

Alan Stivell, Paddy Moloney, los Chieftains, Mike Oldfield y Blowzabella fueron destacados valedores del ismo. Pero hubo otros, como el grupo escocés Tannahill Weavers, cuya formación habitual incluía *bouzouki*, gaita, *bodhran*, flauta, guitarra, violín, mandolina, violoncello y teclados; su primer disco (*Are Ye Sleeping Maggie*) data de 1976. En centroeuropa se formarían en estos años de redescubrimiento de las raíces conjuntos como Schandmaul o Spectaculatus, herederos de una tradición gaitera entreverada de música medieval y folklore. El grupo balcánico Gothart –cuyo estilo recuerda en gran medida al de King Crimson (conjunto al que homenajea explícitamente en alguna ocasión)- practica una música experimental, sumamente original e inclasificable; se inspira en el folklore de su región, pero incorpora a su repertorio las cantigas alfonsinas, el jazz de entreguerras y la canción del cabaret centroeuropeo, con eventuales ribetes minimalistas; es un caso de hibridación múltiple. Se forma en 1993 y utiliza instrumentos muy variados y voces. También cabe mencionar ahora a personalidades de fuerte éxito comercial, como la cantante irlandesa Enya y otros músicos a veces englobados en la categoría vecina de la *new age*. No falta quien incluye en el bloque de la música celta a Loreena McKennitt, Jan Garbarek y a los Celtas Cortos. En ocasiones se adoptaría de esta categoría tan sólo un determinado rasgo identificativo; por ejemplo el grupo madrileño Mago de Oz –formado en 1989- usa la gaita con regularidad.

¹⁷²⁹ *Ibid.*, p. 187.

La figura y obra de Alan Stivell ya se ha abordado más arriba. Tan sólo procede añadir que en su calidad de padre y gestor intelectual de la música celta alcanzaría un relieve considerable. Su verdadero nombre es Alan Cochevelou, y nació en París. Su fiebre por el arpa y el ancestralismo comienzan antes de 1975. En efecto, la vocación de este compositor e intérprete por el mundo de los antiguos celtas, los cónclaves de druidas, el instrumental esotérico y otros tópicos de orden ahistórico y acientífico arranca muy temprano. Sin embargo es en ese año cuando se edita el disco que la crítica consensuada establece como piedra angular de la música celta: *Live in Dublin* (en realidad Stivell lo tituló *E Dulenn*, que significa lo mismo en gaélico). Su discografía posterior avanza consolidando esta línea creativa. Por ejemplo, en 1980 publica el álbum *Symphonie Celtique (Tir na nog)*, una denominación que se escora inequívocamente hacia la consolidación definitiva del nuevo estilo musical y filosofía aparejada.

Como es inevitable, no iban a faltar las intersecciones con los géneros más en boga del momento, dando como resultado diversos productos híbridos cuya clasificación detallada resultaría complicada si no retórica. Puede significarse como variante dotada de personalidad propia al *rock celta (celtic rock)*, cuyo principal representante gallego de primera generación sería el grupo Brath, del que hablamos en el siguiente capítulo.

Si se observan las fechas citadas y las de las primeras formaciones, ediciones discográficas y actuaciones importantes de los grupos correligionarios gallegos, escoceses, bretones, galeses e irlandeses, se comprobará que la velocidad de expansión del neoceltismo musical fue muy rápida: tan sólo en dos o tres años se extiende por todo occidente, porque con las obras de Stivell y músicos análogos, la música celta deviene súbitamente un constructo filosófico, una realidad estética, una distorsión historicista y un nuevo y boyante mercado.

En definitiva y para concluir, el mundo de la tradición se vio esencialmente reforzado por las sucesivas y entreveradas reificaciones que hemos contemplado a lo largo de este capítulo. Si los símbolos más determinantes de la identidad gallega se habían visto desplazados hacia la españolidad tras la guerra civil, con el paso a la democracia no sólo recobraron la ontología de carácter local que les hubiera correspondido sino que fueron magnificados como paradigma de la galleguidad en un tránsito tan acelerado como intenso. Pero el ciclo evolutivo de la transición cultural gallega desde las élites que lo capitanearon no se había completado aún: en su última y más agresiva fase tanto la semiología de la identidad hispana como la de la

gallega se harían añicos ante el inesperado brote del movimiento punk, que pulverizó a los discursos anteriores instituyendo una narrativa refractaria y antisocial que se superpuso a las realizaciones previas y que no devino una producción de verdadero interés musical salvo en casos contados, pero sí en relación a la semántica social que comportaba.

Capítulo IV

El rock y el ismo punk como antítesis de la identidad y fin del ciclo transicional

3.7 Los espacios del contexto y la forma. Epistemología correlativa

El rock es un heterogéneo conglomerado de estilos musicales cuyo principal –si no único- nexos relacional es el conjunto de actitudes y presupuestos tanto estéticos como vitales que exhibe la mayor parte de sus actores ¹⁷³⁰. Resulta susceptible de ser estructurado según distintos criterios, siendo factible asumirlo bien como objeto de estudio, bien como una experiencia sensorial o incluso una vivencia afectiva con el posible añadido de inspirar un determinado modelo filosófico y vital. En el plano académico el rock oscila, a grandes trazos, entre los polos antagónicos de, en primer lugar, quienes lo elevan a la categoría de discurso ontológico propio y denuncia constante de su marginación personal o colectiva -además de convertirlo en una monomanía particular perfectamente legítima pero que con regularidad incurre en apologías demasiado obvias- y, en segundo lugar, quienes se aferran a no reconocerlo como una creación y entorno social correspondiente dignos de análisis serios ¹⁷³¹.

3.7.1 La batalla conceptual: unicidad o disparidad

Al igual que sucede en tantas áreas particulares de la moderna musicología, actualmente existe un debate inconcluso acerca de la nomenclatura a emplear respecto de la música que comúnmente se denomina “rock”. En efecto, la cuestión terminológica es siempre conflictiva, aunque también obliga a tomar decisiones importantes de alcance metodológico y epistemológico. A efectos prácticos en este trabajo partiremos de aceptar como válida la

¹⁷³⁰ No es imprescindible que para hacer música rock –incluso de la mejor calidad- el autor o intérprete deba poseer una especial convicción personal sobre la misma que comprometa su vida y creencias privadas, pero sí es bastante frecuente. El caso contrario, de una persona que comparta en gran medida la ideología extramusical dominante en el mundo del rock pero sin que le llegue a disfrutar en absoluto de la música en sí misma, también es perfectamente posible y se produce en ocasiones. La clave del filtro definitorio que planteamos estriba en la cuestión estética ante todo, pero ésta suele ir en proporción directa con la personalidad del interesado en relación a la música.

¹⁷³¹ Es la postura de muchos aficionados, algunos de los cuales llegan a escribir sus impresiones o investigaciones. Existe una amplia bibliografía inglesa en esta línea reivindicativa. En conjunto los estudios sobre la música urbana de los años 60, por ejemplo, oscilan realmente entre la apología visceral y un escepticismo rayano en el desprecio.

denominación genérica de “rock” a pesar de los numerosos problemas que plantea tan solo el hecho de la singularidad. Autores tan conocidos como Fornäs, Ronström y Frith, entre otros, son partidarios de la aseveración central del rock en tanto que género esencialmente unitario; por ejemplo:

«I see rock/pop as one single, continuous genre field rather than as distinct categories. This field contains a wide and open range of subgenres, moving within certain similar economical and social frames and circuits»¹⁷³².

Negus coincide con Fornäs en la perspectiva de la *unicidad* del rock:

«My point here is that rock needs to be understood as *one* genre and style that can be adopted and adapted in various ways and used to engage in multiple historical dialogues»¹⁷³³.

De forma complementaria se expresa Frith:

«El rock describe menos un estilo musical (o un contenido) que un valor auditivo, que un valor primeramente constituido a través del intercambio global de bienes musicales particulares, discos o cintas, y ahora unido a la tecnología digital»¹⁷³⁴.

Cerca de los anteriores se halla Keightley al entender el rock en términos igualmente indisolubles, pese a la evidente disparidad de contenidos, estéticas y realizaciones:

«Este calificativo se ha aplicado a sonidos y estrellas muy diversos, entre los que se incluyen el blues country, el primer Bob Dylan, el sonido Motown, Otis Redding, Kraftwerk, P-Funk, la salsa, Run-DMC, Garth Brooks y Squirrel Nut Zippers; con todos se ha empleado el término “rock” en uno u otro momento, aunque puedan igualmente ser englobados bajo el epígrafe contrario. Si unos intérpretes y sonidos tan eclécticos pueden agruparse con el título “rock”, no se debe a que compartan una misma esencia musical ajena al tiempo, sino a que unos contextos históricos

¹⁷³² FORNÄS, Johan: “The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre”. En: *Popular Music*, vol. 14, n. 1. Nueva York, Cambridge University Press, enero de 1995, p. 112.

¹⁷³³ NEGUS, Keith: *Popular music in theory ...*, p. 139.

¹⁷³⁴ FRITH, Simon: “La constitución de la música rock ...”, p. 19.

específicos, unas audiencias, unos discursos críticos y unas prácticas industriales han operado conjuntamente para modelar una percepción particular de este o aquel músico, de esta o aquella música, una percepción que los une en su pertenencia al “rock”»¹⁷³⁵.

No faltan las opiniones divergentes. Por ejemplo la de Hamm en su colaboración en la voz “Popular music” del *New Grove Dictionary*, si bien alude aun “espíritu común” cohesionante:

«Rock (as opposed to rock and roll), which dominated popular music over most of the world for almost a decade from the early 1960s, cannot be defined in terms of a single musical style. It was rather a conglomeration of styles unified by a common spirit, a common environment and a common objective. Clearly it is impossible to define [it] in purely musical terms ...»¹⁷³⁶.

Fischerman se decanta por la variedad ideológica del rock:

«Pretender dar cuenta de la riqueza y variedad que surgió en las últimas cuatro décadas del siglo XX, y todavía en el XXI, sin observar sus funcionamientos sociales sería, en efecto, no entender parte de lo que lo constituye como fenómeno de singular complejidad e interés. Pero resulta igualmente ingenuo despachar todo el rock como si respondiera a una ideología homogénea, como si no hubiera presupuestos estéticos diferentes en The Police y en Sex Pistols -a pesar de tratarse en ambos casos de reacciones frente a la ultraelaboración de parte del género, en la década de 1970- y, sobre todo, como si no hubiera diferencias de densidad de lenguaje»¹⁷³⁷.

En una influyente publicación de 1992 Grossberg manifestaba igualmente la imposibilidad de establecer unos límites formales al rock, postura que expone la infinita gradación estilística abarcable por la denominación pero que no deja de constituir una posible elusión de la compleja tarea de intentar su organización en base a parámetros objetivos:

¹⁷³⁵ KEIGHTLEY, Keir: “Reconsiderar el rock” ..., p. 155.

¹⁷³⁶ HAMM, Charles: “Popular Music”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 15, p. 115.

¹⁷³⁷ FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven* ..., p. 79.

«... rock cannot be defined in musical terms. (...) there are, for all practical purposes, no musical limits on what can or cannot be rock (...). There is nothing that cannot become a rock song or, perhaps more accurately, there is no sound that cannot become part of rock»¹⁷³⁸.

El problema de la nomenclatura podría llegar a un punto muerto desde esta óptica; si se analiza detenidamente la afirmación medular de Grossberg, no cabe más alternativa que considerar que o es falsa o, si es verdadera, es válida para absolutamente cualquier otro estilo musical, dado que el “Rock around the clock” de Bill Haley (1954) tiene tanto en común con, por ejemplo, el doble LP del grupo británico Yes, *Tales from the topographic oceans* (Atlantic Records, 1973) –un disco clasificado comúnmente bajo la etiqueta de rock sinfónico o *art rock*¹⁷³⁹, pero “rock” al fin y al cabo-, como pudiera tenerlo un gradual del siglo XII con cualquier poema sinfónico de Liszt (teóricamente *música clásica* en ambos casos); es decir, nada. Para mayor perplejidad, entre la pieza de Liszt y su remoto precedente medieval median siete siglos, mientras que en el primer caso la separación es de escasamente dos décadas. En efecto, en los términos empleados por Grossberg subyace un patente relativismo aplicado a un género musical que, pese a su laxitud estilística, posee algunos rasgos constitutivos característicos del armazón basal de la mayor parte de sus producciones, y en esto nos apartamos algo de las corrientes actualmente dominantes en la especialidad. Siguiendo la lógica inherente a la argumentación de este autor, acabaríamos por tener que limitarnos a hablar de *música*, ignorando, al menos conceptualmente, si es *clásica*, *jazz*, *flamenco* o *pop* e interponiendo de este modo una importante barrera en las capacidades del lenguaje para acotar y transferir información necesaria y operativa. Y si se prolongara la misma vía deconstructiva, habría que cuestionar tarde o temprano la oportunidad y validez de emplear el propio vocablo “música”. Todas las fases deconstructivas mencionadas ya han tenido lugar de uno u otro modo en la comunidad científica a lo largo de las últimas décadas, pero está por demostrarse el beneficio de forzar al límite la cuestión de la pertinencia y credibilidad de un determinado tipo de lenguaje, sobre todo si no se ofrecen verdaderas alternativas sustitutorias

¹⁷³⁸ GROSSBERG, Lawrence: *We gotta get out of this place*. Londres, Routledge, 1992, p. 131.

¹⁷³⁹ Al penetrar en los entresijos de las infinitas variantes y subdivisiones de lo que llamamos “rock”, sorprende la jungla interminable de taxonomías y propuestas nominales existentes, casi siempre consistiendo en expresivos anglicismos que algunos aficionados llegan a debatir con pasión rayana en el fanatismo. Es, en efecto, casi infinita la dispar mezcla de autores, obras, géneros y subgéneros que se engloba bajo la denominación de “rock”, hasta el punto de que resulta complicado establecer una clasificación medianamente plausible, completa y consensuada que la abarque, cuando además muchos de sus protagonistas rehusan con vehemencia la etiqueta que se les pretende asignar.

que lo mejoren.

Una vez más, no es necesario insistir en que podrían emplearse científicamente otros vocablos y locuciones, del orden de “rock and roll” (el original), “música ligera” o “música popular electrónica”, de validez y grado de acierto equiparables al más común, siempre según el contexto semántico de cada estudio. Por último y como anécdota cabe exponer la célebre opinión del siempre incisivo Frank Zappa acerca de los análisis sobre música rock, aunque se refería sobre todo al ámbito de la crítica periodística: «Prensa hecha por gente que no sabe escribir, entrevistando a gente que no sabe hablar, para gente que no sabe leer»¹⁷⁴⁰.

3.7.2 Rasgos formales y significado social

Precisamente por la gran variedad de repertorio y contextos vinculados que posee esta música resulta complejo abordar la elaboración de una taxonomía caracterológica precisa. Efectivamente, a la luz de las aportaciones que estamos contemplando, establecer una relación concreta de los rasgos definitorios del rock significa prácticamente una quimera, dada su diversidad. Sin embargo los testimonios citados suponen un punto de partida importante. Para empezar, en Fornäs hay una aproximación estimable en esta dirección:

«Common, ideal-typical musical features are *often* electronic sound manipulation, a clear and steady pulse, even times, certain syncopations and back-beat, songs with lyrics, and settings within relatively small ensembles with some soloistic improvisatory elements within a broadly collectively composed form. There are innumerable variants here. Some artists emerge as individual soloists, like Madonna, Prince, Sinéad O'Connor or Bruce Springsteen, backed by more or less anonymous musicians. Others appear as small and tight ensembles, from girl groups to black/death/trash metal bands - particularly but not exclusively at the rock end of the spectrum»¹⁷⁴¹.

A grandes pinceladas se podrían destacar como rasgos más importantes del rock en la esfera

¹⁷⁴⁰ Citado, entre otros, por FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven ...*, p. 79.

¹⁷⁴¹ FORNÄS, Johan: “The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre” ..., p. 112.

sociológica los de su relevancia social rectora, su capacidad para despertar pasiones que derivan en activos mitos culturales, su carácter de dispositivo articulador de las identidades grupales –sobre todo en la juventud-, su adscripción predominante al entorno urbano y su vertiente mediática -ampliamente constatable en el mercado que ha ocasionado, en su incidencia en el mundo de la política y de la publicidad y en su calidad de icono contracultural. En el plano específicamente musical habría que subrayar en primer lugar la inusitada fecundidad creativa que demostró como campo sonoro abierto a la experimentación –un rasgo fundamental pero hoy en día oscurecido en los estudios monográficos por la teoría comercial-, la palpable herencia simbiótica afroamericana de géneros como el *gospel*, el *bebop*, el *charleston* y la canción ligera europea de la primera mitad del siglo XX –pero por encima de todo del *blues* y el *rhythm and blues*-, la especificidad tímbrica –incluyendo una técnica autodidacta de ejecución-, el aligeramiento de las texturas, el tratamiento simplificado pero visiblemente acentuado de la gama rítmica, el sustantivo énfasis depositado en la sensorialidad de la obra –destacando la potencia sonora, una extremada sensualidad en algunas piezas y el abandono de ciertas convenciones estéticas-, el arrebatado escénico y el despliegue de una gestualidad sobredimensionada. Por el contrario, la capacidad contestataria del rock -como punto de encuentro de los ismos contraculturales y aspiraciones revolucionarias de la juventud en los años 60 y primeros 70- está por demostrarse de forma convincente; es un rasgo que no perteneció en su origen a este estilo musical sino que se incrusta en su devenir a lo largo de los años 60 hasta rozar la peligrosidad social en algunos ismos radicales durante las décadas de los 70 y 80 para diluirse finalmente en la absorción institucional de sus principales paradigmas:

«Rock and roll, as opposed to the rock music of the next decade [1960], did not question basic values or institutions. The fact that youngsters liked junk music was seen as a fad which they would pass out of upon entering adulthood»¹⁷⁴².

En efecto, a lo largo de los años 50 y primeros 60 no hay indicios de que el primitivo *rock and roll* planteara problemas de rebelión social alguna, como se indicaba en el capítulo anterior; más bien se trató de un género nacido con un espíritu esencialmente lúdico y

¹⁷⁴² DENISOFF, R. Serge; LEVINE, Mark H.: “Generations and Counter-Culture: 'A Study in the Ideology of Music'“. En: *Youth and Society*, vol. 2, n. 1. Beverley Hills, Sage Publications, septiembre de 1970, p. 40.

hedonista, destinado al baile y la evasión popular, careciendo de otras pretensiones ¹⁷⁴³. El rock no fue contracultural en un origen, pese al extendido mito:

«The idea of transgression, which nourished the representations of the beat generation, was alien to the culture of rock n'roll in the 50s. Even if it defined itself through references and codes hermetically sealed from the adult world, the rock n'roll of the time reproduces, nevertheless, the expansive dynamic of American society. The constitutive givens of that society (car, money, women) were not rejected but invested with a will to live lacking in the adult world» ¹⁷⁴⁴.

Ciertamente la comunidad científica ha consagrado la mayor parte de su quehacer sobre la materia en la vertiente del significado y recepción de esta música, por lo que las principales aportaciones pertenecen a estos ámbitos, permaneciendo el de los rasgos formales en un estadio al que aún falta desarrollo. Sin embargo hay excepciones en volumen creciente. Por ejemplo, las revistas especializadas *Popular Music* y *Popular Music and Society* cada vez inciden más en parámetros formales y materiales del pop y el rock, incluyendo la impresión de numerosas partituras transcritas. Una interesante aproximación a los primeros años de existencia del rock –llena de intención ya en el título y que pone sobre el tapete su dimensión “musical”, no tanto la sociológica o “cultural”-, es la de Burns ¹⁷⁴⁵. A Jann Wenner, conocido empresario de la célebre revista *Rolling Stone*, pertenece esta sentencia: «You can intellectualize about a lot of rock and roll music but it's primarily not an intellectual thing. It's music that's all» ¹⁷⁴⁶. En efecto, en publicaciones recientes se advierte un giro progresivo hacia una mayor atención en este sentido, aparcando la por momentos monocéntrica teoría

¹⁷⁴³ Como se comprueba en variantes tan extrovertidas y desideologizadas como el *twist*, que vivió su moda particular entre 1962-63 liderado por Chubby Checker. En los orígenes del rock lo que más pudo asustar a los ámbitos conservadores de la sociedad fue probablemente que se trataba de un éxito masivo de la música *negra* y la extroversión sexual que exhibía (por otra parte ambos hechos estaban presentes hacía décadas en la música popular estadounidense), pero no otras connotaciones porque realmente no las había. Nik Cohn ha descrito la humildad social y carencia de aspiraciones revolucionarias del origen del rock (COHN, Nik: *Awopbopaloobop* ..., p. 66).

¹⁷⁴⁴ MIGNON, Patrick: “Drugs and popular music: The democratisation of bohemia”. En: REDHEAD, Steve: *Rave off. Politics and deviance in contemporary youth culture*. Hampshire, Avebury, 1995, p. 184.

¹⁷⁴⁵ BURNS, John: “The music matters. An analysis of early rock and roll”. En: *Soundscapes*, vol. 6, abril de 2003 [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME06/Music_matters.html. Original de 1996. Consulta el 7 de abril de 2007].

¹⁷⁴⁶ La cita procede de FRIEDLANDER, Paul: “The Rock Window. A systematic approach to an understanding of rock music”. En: *Tracking: Popular Music Studies*, vol. 1, n. 1. Steve Jones (ed.), primavera de 1988 [Reeditado en *Soundscapes*, vol. 3, noviembre de 2000 (http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/The_Rock_Window.html). Consulta el 9 de abril de 2007].

cultural y sus numerosas ramificaciones para atender a la forma en que se construyen y desarrollan los parámetros sonoros inmanentes a la música rock, con los naturales errores propios de un campo de estudio que inicia su singladura pero dando un paso importantísimo hacia el futuro. Tal y como ha constatado Temperley en 2007:

«The last decade has witnessed a surge of interest in the study of the musical dimensions of rock and other kinds of popular music -dimensions such as harmony, tonality, rhythm, timbre and form»¹⁷⁴⁷.

Muy influyente fue la tentativa “insider” de Robert Walser en el terreno del *heavy metal*¹⁷⁴⁸. Consistió en una propuesta empírica pero incrustada en la especialidad, sin propósitos universalizantes:

«Walser nos brinda una visión pormenorizada de todos los aspectos de este género y, entre ellos, ofrece un modelo de análisis musical que resulta más convincente que los anteriormente mencionados. Los parámetros que tiene en cuenta para su estudio son el timbre, el volumen, el timbre vocal, el modo y la armonía, el ritmo, la melodía y los solos, es decir, no trata de elaborar un modelo universal de análisis de la música popular, sino que se centra en los aspectos que considera relevantes para este género musical en particular»¹⁷⁴⁹.

El propio Walser enfocaba su trabajo a partir de la siguiente valoración: «... scholarship of recent popular music has until recently been dominated by sociological approaches that totally neglect the music of popular music»¹⁷⁵⁰.

Regresando a las mayoritarias perspectivas contextuales, Whiteley comenzaba su libro sobre una serie de reconocidos valedores del rock contracultural con una cita de 1971 en la que el éxito de esta música descansa en factores extramusicales:

¹⁷⁴⁷ TEMPERLEY, David: “The melodic-harmonic 'divorce' in rock”. En: *Popular Music*, vol. 26, n. 2. Cambridge, Cambridge University Press, mayo de 2007, p. 323.

¹⁷⁴⁸ WALSER, Robert: *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, Wesleyan University Press, 1993.

¹⁷⁴⁹ VIÑUELA SUÁREZ, Laura: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo, KRK Editorial (Colección Alternativas, n. 17), 2003, p. 116-117.

¹⁷⁵⁰ WALSER, Robert: *Running with the Devil ...*, p. 21.

«Rock's superiority over previous popular musical forms is simply the result of its existence in a period of expanded and heightened social, political and psychological awareness, a period which made possible and necessary a hip and relevant popular music»¹⁷⁵¹.

Small resumía la emergencia del rock en el panorama cultural del siglo XX en términos de impacto y reacción intergeneracional, así como de esperanza de renovación estética y vital:

«En los años sesenta hubo momentos en que pareció que la situación [el “arte” como bien elitista y objeto de culto] estuviera a punto de ser totalmente modificada por una música popular nueva y revolucionaria, de un poder inesperado y sin precedentes. La llamada revolución del *rock* se inició efectivamente a mediados de los años cincuenta, con una firme base en el descontento de las generaciones más jóvenes, que se sublevaban contra los valores de sus mayores, por lo que naturalmente adoptaron valores musicales nuevos, y no fue menos natural que esos valores fueran una negación de todo el mundo musical de sus mayores; la virtual eliminación de la armonía, o por lo menos su reducción a las pocas progresiones convencionales del *blues*, una acentuación del ritmo, la tendencia a la modalidad y el pentatonismo, nuevas formas de elaboración vocal que tienen mucho que ver con un uso muy complejo de la amplificación, y una simplificación de la técnica instrumental ...»¹⁷⁵².

Otro rasgo estudiado del rock es el de su capacidad para ejercer un rol determinante en la estructuración del tejido social, en tanto que canalizador de las identidades grupales. En efecto, la capacidad del rock para actuar como epicentro catártico de las inquietudes colectivas de la juventud fue percibida desde su misma génesis:

«Musical tastes and preferences for particular songs and for particular disk jockeys are found to be anchored in relatively small groups of friends, suggesting that personal relations play an important role in musical fads and fashions»¹⁷⁵³.

¹⁷⁵¹ LEVIN, R.: “Rock and regression: the responsibility of the artist”. En: SINCLAIR, J; LEVIN, R.: *Music and politics*. Nueva York, World Publishing, 1971, p. 131. Citado por WHITELEY, Sheila: *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. Londres, Routledge, 1992, p. 1.

¹⁷⁵² SMALL, Christopher: *Música Sociedad Educación*. Madrid, Alianza Música, 1989 [publicación inglesa original de 1980], p. 172.

¹⁷⁵³ JOHNSTONE, John; KATZ, Elihu: “Youth and Popular Music: A Study in the Sociology of Taste”. En: *The American Journal of Sociology*, vol. 62, n. 6. Chicago, The University of Chicago Press, mayo de 1957, p. 563.

Bennett retoma la misma cuestión: «In many different parts of the world popular music is a primary, if not *the* primary, leisure resource for young people»¹⁷⁵⁴. Esta faceta será particularmente visible en la formación de culturas y subculturas juveniles –no necesariamente urbanas en exclusiva- y en los espacios sociales que se generan correlativamente, como sucede con la discoteca o el concierto de rock. Bradley sostiene que la música rock es un “collective, collectivizing, communal phenomenon”¹⁷⁵⁵. Algo antes se lee: «Youth culture involves a resistance to atomization and massification, and to the boredom, the loneliness, the fear and the experiential vicariousness they produce»¹⁷⁵⁶. La música rock es en sí misma un estímulo para el “impulso comunal”¹⁷⁵⁷, como se puso de manifiesto especialmente en la era hippie. Hay más aportaciones a tener en cuenta sobre este particular:

“The rock experience at its most intense is an imitation of engulfment and merger, a route to a flowing, ego-transcending oneness. As fans and enemies alike know, rock sound overwhelms separateness, the mental operations that discern and define here and there, me and not me ... Pounded by volume, riddled by light, the listener slides free from the restraining self and from the pretenses of a private ‘unique’ rationality”¹⁷⁵⁸.

En España también se detectan trazas del mismo proceso evolutivo; no cabe duda de que con el cambio generacional de los años 60 la música empezó a ser una baza decisiva en la adopción de los roles sociales:

«Entre los jóvenes, la evolución de los valores se hizo patente ante todo en la manera de vestir y en los gustos musicales. Ya en los últimos años cuarenta, la “chicas topolino”, con sus zapatos sin puntera, de suela gruesa, las uñas de los pies pintadas y cigarrillos Camel fueron una tímida invitación a la libertad, “las *frontiers women* de una nueva moralidad”, según frase de Francisco Umbral. Los años cincuenta y primeros sesenta fueron la era de la competencia por la mejor

¹⁷⁵⁴ BENNETT, Andy: *Popular music and youth culture ...*, p. 34.

¹⁷⁵⁵ BRADLEY, Dick: *Understanding Rock 'n' Roll. Popular Music in Britain 1955-1964*. Buckingham, Open University Press, 1992, p. 118.

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷⁵⁷ MILLER, Timothy: *The hippies and american values*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1991, p. 89.

¹⁷⁵⁸ DeMOTT, Benjamin: “Rock as salvation”. En: WHITE, David Manning (comp.): *Pop Culture in America*. Chicago, Quadrangle Books, 1970, p. 199-200.

minifalda, del “yeyé”, de las curiosas imitaciones de Elvis y del *rock and roll*, a cargo de “Los Beatles de Albacete”. En los años sesenta llegaron los “tejanos” y el pelo largo; ahora España tiene ya sus *punk rockers*»¹⁷⁵⁹.

A estos trazos en torno a su incidencia social se podría añadir que el rock es el *hijo directo del proceso de secularización* y, por tanto, un brote en relación sinestésica con la evolución de la cultura del siglo XX y su exploración de nuevos lenguajes expresivos y sensoriales que canalizaran las tensiones reactivas derivadas de la compleja situacionalidad de su tiempo. Por otra parte es evidente que el rock se ha convertido en las breves décadas que nos separan de su origen en un *código transnacional* donde se diluye hasta desaparecer la fisonomía diferencial de cada región en aras del nuevo monopolio estético. Estos dos últimos factores merecen especial atención porque su relevancia en la penetración del rock en España y Galicia a partir de los años 60 fue sobresaliente.

3.7.3 La teoría comercial

En los dos próximos epígrafes vamos a llevar a cabo algunas consideraciones críticas en torno al tratamiento epistemológico del rock. Un sector cada vez más numeroso e influyente en el entorno académico actual lo forman los especialistas que otorgan al rock una gran relevancia en el mundo contemporáneo, pero siempre como *fenómeno social*, nunca o apenas como *fenómeno musical*, y esta diferencia es fundamental para comprender ciertos problemas de la etnomusicología moderna. La fisura que desde hace cierto tiempo preside los estudios de la disciplina –concretamente en las formas de una corriente sociológica o contextualista y otra formalista o encauzada hacia los parámetros materiales- también deviene colisión en la esfera epistemológica del citado género. En el primer grupo sobresale la *teoría comercial*, o la imputación al conjunto de la música rock de constituir, por encima de otras consideraciones, un constructo de base eminentemente empresarial, sujeto, en consecuencia, a las leyes del mercado antes que a las de orden creativo o contracultural. Frith ha resumido el desplazamiento de los rasgos formales del pop en aras de su significado; lo chocante es que este destacado especialista incurre con regularidad en lo mismo que denuncia en este pasaje:

¹⁷⁵⁹ CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia* ..., p. 126.

«Music critics analyse pop not in terms of form and content but in terms of production and consumption: the argument is either that the ideological meaning of music lies in the way that it is commercially produced, in its commodity form; or that consumers create their own meanings out of the commodities on offer»¹⁷⁶⁰.

Se ha citado que incluso en la euforia de la *Woodstock nation* los intereses comerciales tuvieron una fuerte representación y que aquel gran festival de “paz, música y amor” fue, tal como lo expresó un crítico, un medio creado por “un par de empresarios listos” para consolidar la revolución cultural y “sacar dinero a sus tropas”¹⁷⁶¹.

Yang introduce un matiz importante en la teoría comercial al observar cómo a través del mercado de la música el foco central de interés se aleja de compositor y la obra para alojarse definitivamente en el consumidor. La cuestión es que Yang se refiere a un desplazamiento material y social, no académico. Tras contemplar el uso de la célebre bagatela “Para Elisa” como melodía de teléfonos móviles, afirma:

«In its incarnation as a sonic logo, *Für Elise* is no longer of interest as a piece of music, something to which we apply aesthetic judgments about structural integrity, dramatic effectiveness, and expressive power, but rather, is harnessed as a familiar sign that endows its user with certain qualities-femininity, high culture, innocence-by association. The exploitation of music by the image-making market completes the shift whereby the locus' of interest resides not in the composer or the musical text, but in the user»¹⁷⁶².

El desplazamiento excesivo hacia la vertiente empresarial del mundo del rock –entroncando con la crítica de Adorno de la música popular como *product*o de la industria capitalista- junto con la labor deconstructiva hoy en día hegemónica para el género han sido perfectamente detectados por Wicke:

¹⁷⁶⁰ FRITH, Simon: “Formalism, realism and leisure. The case of punk”. En: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds.): *The subcultures reader*. Cambridge, Polity Press, 1995 [publicación original en 1980], p. 165.

¹⁷⁶¹ Andrew Hopkind, citado por BELZ, Carl I.: *The story of rock*. Nueva York, Oxford University Press, 1972 [2ª ed.], p. 211.

¹⁷⁶² YANG, Mina: “Für Elise, circa 2000: Postmodern Readings of Beethoven in Popular Contexts”. En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n. 1. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), febrero de 2006, p. 12.

«Continuamente se ha manifestado la sospecha de que tras las formas musicales populares, independientemente de cuál fuese su expresión, tan sólo se ocultaba una muy refinada artimaña del capital para, sobre todo, convertir a los jóvenes en posibles víctimas complacientes del consumo (...). Además, el fomento de la pasividad y del conformismo es el reproche más insignificante de cuantos se hicieron a esta música. Se le achacaría una sensualidad desenfrenada que la convertiría en un suministro de energía sin contenidos para una juventud prematuramente envejecida y desorientada. Formaría la conciencia de sus oyentes, cubriéndola con imágenes mundanas poco realistas, la transportaría a la ideología consumista y serviría a los estereotipos de siempre, fomentando la ley del mínimo esfuerzo ...»¹⁷⁶³.

3.7.4 La teoría tecnológica y otros presupuestos analíticos

Gracyk representa la que se podría denominar teoría tecnológica del rock, según la cual el género dependió fundamentalmente de los nuevos recursos de grabación y alteración artificial del sonido:

«... rock is popular music of the second half of the twentieth century which is essentially dependent on recording technology for its inception and dissemination. Its major *musical* developments have almost always occurred in recording studios, as in the cases of Presley, Dylan, and the Beatles»¹⁷⁶⁴.

Esta derivación es tan external como la anterior y, pese a las apariencias, sustrae cualquier valoración intrínseca hacia los factores circunstanciales, por más que indesligables del producto.

Desde el punto de vista *emic* es curioso observar cómo se invierten los términos de las imputaciones; en efecto, el rock construyó un discurso que atacaba frontalmente a los que habrían de constituir sus dos principales soportes materiales: la industria mercantil y la

¹⁷⁶³ WICKE, Peter: "La música pop en la teoría: aspectos de una relación problemática". En: MARTÍN GALÁN, Jesús; VILLAR-TABOADA, Carlos (coord.): *Los últimos diez años ...*, p. 166.

¹⁷⁶⁴ GRACYK, Theodore: *Rhythm and Noise ...*, p. 13.

sofisticada tecnología del sonido. En el análisis de Ochoa:

«Entre su ideología rebelde, su intensidad de sentimiento y su presencia masiva y millonaria en el mercado, el rock tiene una paradoja permanente, fuente de no pocas angustias para creadores y consumidores y de mucho dinero para la industria musical: aquí la rebeldía rápidamente se convierte en fetiche.

El otro elemento contra el cual históricamente se ha posicionado el rock es, paradójicamente, la tecnología, definida en muchos casos como la responsable de la sensación de alienación. (...). Las denuncias son contra aquellos espectáculos que se han vuelto excesivos en su utilización de tecnología. Estas denuncias prevalecieron entre las décadas del 50 al 80, pero han ido cediendo, en algunos casos, a medida que el estudio de grabación se vuelve una fuente de creación cada vez más central para las músicas populares urbanas. (...).

Lo paradójico es que los efectos musicales que se utilizan para construir el lenguaje emotivo de la música popular, clave de su afianzamiento como espacio de construcción de nuevas identidades, frecuentemente se hacen posibles gracias a las nuevas tecnologías. El micrófono, por ejemplo, ha jugado un papel decisivo en la construcción de una carga afectiva en el canto popular al hacer del susurro erótico y privado un ingrediente del espectáculo masivo (...)»¹⁷⁶⁵.

Otra corriente complementaria dentro de la sociología de los estudios sobre la música rock es aquella que incide sobre todo en su capacidad de crear y transmitir significados transgresores:

«... rock has been seen as an important creation of 'alternative' perceptions and meanings. Much value has been ascribed to rock music on the strength of notions of revolt against prevailing directions of a social formation. Rock is taken to declare dissenting social identities or counter-identifications, and is seen in this light as a challenge to a 'dominant' culture, a 'parent' culture, 'straight' culture, authority, normality, the 'system'. In such terms, the music marks up graffiti of dissent, undermining existing, dominant meanings, and promoting alternatives to them»¹⁷⁶⁶.

¹⁷⁶⁵ OCHOA GAUTIER, Ana María: “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”. En: *Antropología, Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, n. 15-16 ..., p. 173.

¹⁷⁶⁶ DURANT, Alan: “Rock Revolution or Time-No-Changes: Visions of Change and Continuity in Rock Music”. En: *Popular Music*, vol. 5 (Continuity and Change). Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 116-117.

Hay más testimonios de interés en la esfera de las contribuciones holísticas; Bennett se planteaba la delimitación del rock en función del singular impacto y recepción que provocó en sus seguidores; su definición establece un criterio diferenciador sumamente interesante, aunque muy distanciado de cualquier parámetro formal:

«The way that rock 'n' roll music crucially differed from earlier forms of popular music was in the reflexivity of the discourse that was established between rock 'n' roll and its newly emerging youth audience»¹⁷⁶⁷.

En conjunto es evidente que los estudios sobre el rock viven hoy en día una fase de transición, lógica por la celeridad y viveza con que el género ha evolucionado, además de las apreciables connotaciones morales y simbólicas que con él han nacido y crecido, engrosando notoriamente su tratamiento científico. Sin embargo cada vez resulta más incuestionable el interés académico que despiertan estos nuevos modos de creación y expresión en una época que ha dirigido su punto de mira hacia lo popular como nunca antes en la historia. En este clima de atención el rock, como máximo exponente de la que probablemente ha constituido la más revolucionaria, inesperada y fértil renovación artística y generacional de toda la cultura popular del siglo XX, aparece como merecedor de una dedicación detallada y profunda, al margen de su condición de música básicamente disfrutable.

Aún es muy grande la influencia de la escuela de Frankfurt, que desestimaba globalmente a la música popular debido a su condición teórica de subproducto comercial destinado a contentar y acallar a las masas ignorantes y forzadas a un obediente consumismo. Sin embargo la mecánica interpretación de Theodor W. Adorno –quien detestaba el jazz sobremanera, por ejemplo- comienza a resultar insuficiente para explicar el triunfo rotundo de la música rock y otras manifestaciones populares de nuestro tiempo, mientras que la dodecafonía de Schoenberg y discípulos –su apuesta personal más decidida en terreno creativo- casi un siglo después de su nacimiento semeja no haber logrado calar en el gusto siquiera del melómano común y retrocede a marchas forzadas como método compositivo. De Schoenberg es la conocida sentencia “si es arte no es para todos, y si es para todos no es arte”¹⁷⁶⁸, que unida a su “emancipación de la disonancia” como absoluto creativo y a la rigidez y

¹⁷⁶⁷ BENNETT, Andy: *Popular music and youth culture ...*, p. 39.

¹⁷⁶⁸ Citado por FUBINI, Enrico: *La estética de la musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1990 [ed. original en 1976], p. 430.

amusicalidad del método dodecafónico propuesto bien puede explicar el declive de su influencia. El problema es que en Adorno prevalece la teoría evolucionista del arte y quedan hipotecados valores tan importantes como el del ingenio espontáneo y no académico, el de la improvisación y –quizá su mayor error- el de la sensorialidad de la obra musical, que este sobresaliente teórico se restringe a una cerrada y elitista serie de producciones que ocupa el centro del gran eje italo-vienés de la música culta occidental: el de la *música absoluta*. El ámbito descrito habría sido además esencialmente endogámico y sordo a la innovación, en la perspectiva de William Weber, quien señalaba a propósito del arte oficial de la segunda posguerra mundial:

«1945-1980: an extreme, indeed intolerant predominance of classical over contemporary music in both concert and opera repertoires, paralleled by the rise of independent organizations led by composers for the performance of new works»¹⁷⁶⁹.

La “intolerancia” señalada por Weber en parte se pudo deber a un creciente hastío hacia una música “culta” contemporánea cada vez menos atrayente para la gran mayoría, a la necesidad de erigir un monumento icónico del pasado (que así resultaba más convincente) como símbolo de occidente en su etapa poscolonial y, finalmente y de puertas adentro, al propósito de robustecer y perpetuar en tanto que paradigma oficial un tipo de música que –al menos en teoría- salvaguardaba los valores sociales del orden convencional establecido, frente a una música popular (el rock) y un sector generacional (la juventud) cada vez más pujantes y disidentes respecto de la servidumbre automática hacia tales valores.

Sin embargo sería un error polarizar la música culta y el rock como extremos irreconciliables de la jerarquía cultural implantada por la civilización de occidente, con evidente preeminencia de la primera. En realidad el pop y el rock constituyeron un ariete colonial de impagable efectividad en ámbitos antagónicos de muy difícil acceso. En efecto, a medida que crecía la absorción del potencial transgresor de estos géneros por parte de los estamentos oficiales de la sociedad, la misma música comenzó a enarbolarse como un distintivo sinestésico de la democracia y las libertades occidentales. Esta metamorfosis fue

¹⁷⁶⁹ WEBER, William: “The history of musical canon”. En: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 341.

muy clara durante la última fase de la guerra fría en la instrumentalización politizada del rock frente al entonces enconado rival soviético:

«In a very real sense, the triumph of rock and roll in Eastern Europe and the Soviet Union has been the realisation of a democratic process. Three generations of Soviet-bloc youths have compelled governments to accept step by step a cultural phenomenon long decried as an outgrowth of Western capitalism. In the course of thirty years rock bands have stormed every bastion of official resistance and forced both party and government to accept rock-and-roll music as part of life in the Marxist-Leninist state»¹⁷⁷⁰.

Mitchell refuerza el dato central enunciado por Ryback:

«From the perspective of 1995, there is, however, little or no evidence that the 'triumph' of rock music in the former Eastern bloc has been durable, or that any transformation of Western views of Eastern Europe mediated by former Soviet bloc rock music has taken place' and little evidence that any Eastern European rock music is even being heard in the West»¹⁷⁷¹.

Estos pasajes conducen directamente a la condición de géneros populares hegemónicos por excelencia que alcanzaron el pop y el rock en los años que se estudian.

3.7.5 El triunfo del rock en el escenario popular

Resulta incuestionable el triunfo del rock en el mundo de las formas expresivas populares de la era contemporánea. Se pueden valorar sus méritos y deméritos, su dependencia de las leyes del mercado, su lealtad o lo contrario a los principios contraculturales, y es válida

¹⁷⁷⁰ RYBACK, Timothy W.: *Rock around the Block: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 233-234. El pasaje de Ryback recuerda en parte al proceso de colonización musical de Galicia, donde también la juventud y un público tan heterogéneo como numéricamente creciente forzaron una aceptación cada vez mayor de la música rock. En todo caso en España la adopción del rock fue menos traumática que en la URSS, donde significó una humillante derrota ante el peor enemigo y la constatación palpable del fracaso de la *proletkult*.

¹⁷⁷¹ MITCHELL, Tony: *Popular music and local identity ...*, 1996, p. 96.

cualquier postura personal en el plano apreciativo-afectivo, pero el hecho es que el amplio conglomerado de estilos y ramificaciones que engloba esta denominación se impone desde hace más de medio siglo en la sociedad occidental -cerca de la globalización integral-, mereciendo además un creciente interés por parte de la etnomusicología y ciencias afines.

En su visceral y expresivo libro de 1969 el crítico Nik Cohn describió lo mucho que significó el fenómeno Beatles para la juventud de entonces ¹⁷⁷². En el prólogo del mismo, escrito por Cohn casi 30 años más tarde (en 1996) relataba el cambio radical y súbito que aconteció desde la música popular en aquel momento:

«Era 1963, el primer año de los Beatles, y parecía que el universo entero hubiera cambiado en un día. Solo unos meses antes, Inglaterra aún se hallaba sumida en la miseria de la posguerra. Ni dinero, ni esplendor, ni esperanza de poder obtener algún beneficio. Los mocosos como yo, expulsados de las escuelas, de mal pelaje y peor comportamiento, no tenían ni la más remota posibilidad. Pero “She Loves You” lo cambió todo» ¹⁷⁷³.

En apenas tres años el panorama se invirtió por completo:

«Hacia 1966, Mick Jagger era el invitado más solicitado del mundo, el punto final, el no va más. Por un mal gesto de sus labios rojos, cualquier anfitriona millonaria se habría jugado la vida» ¹⁷⁷⁴.

Veamos algunos datos. En cuanto a preferencias las estadísticas no dejan lugar a dudas: la música popular urbana copaba rotundamente las primeras posiciones de la industria discográfica en los años que se estudian. En Nyéki-Körösy las cifras y valoración son básicamente referidas al mercado internacional en la segunda mitad de los años 70, apreciándose una evolución descendente de las ventas de “música seria” entre 1976 y 1980, en parte porque la música ligera seguía ganando terreno a la clásica (cuyos porcentajes son, en todo caso, bastante bajos), y también porque cada vez eran más los compradores de las clases

¹⁷⁷² COHN, Nik: *Awopbopaloobop ...*, *op. cit.*

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 162.

media y baja, cuyas preferencias no iban en esa dirección.

TABLA IV-1. EVOLUCIÓN DE VENTAS DE GRABACIONES DE “MÚSICA SERIA” ENTRE 1976 Y 1980 ¹⁷⁷⁵

País	Porcentaje sobre las ventas totales	
	1976	1980
Estados Unidos	4-7	3,6
Reino Unido	4-7	7,2
Francia	12-13	9
Alemania (RFA)	14	8,9

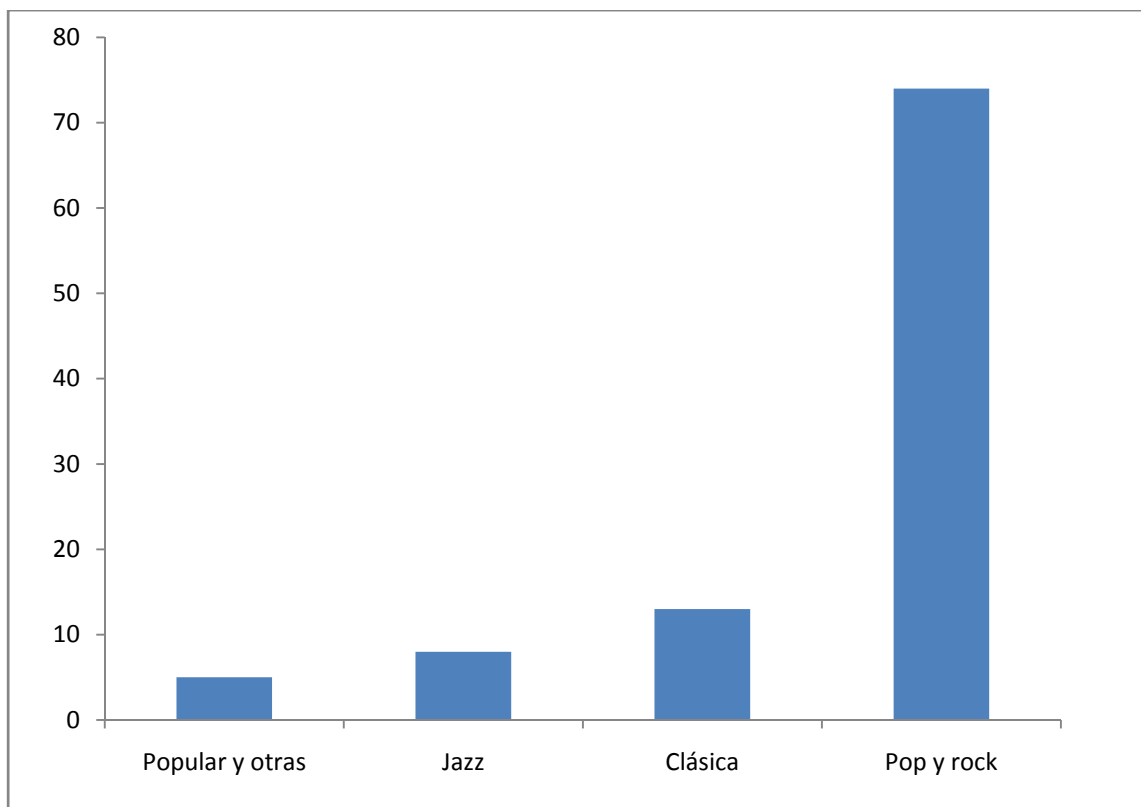
En España la tendencia dominante una década más tarde era muy similar, en la línea “no anglosajona”:

TABLA Y GRÁFICO IV-2. VENTAS DE MÚSICA GRABADA POR GÉNEROS MUSICALES. ESPAÑA, 1988, CIFRAS PORCENTUALES ¹⁷⁷⁶

Género	%
Pop y rock	74
Clásica	13
Jazz	8
Popular y otras	5

¹⁷⁷⁵ Elaboración propia. Fuente: NYÉKI-KÖRÖSY, Maria: *Les Documents sonores ...*, p. 235.

¹⁷⁷⁶ Elaboración propia. Fuente: ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque ...*, p. 228.



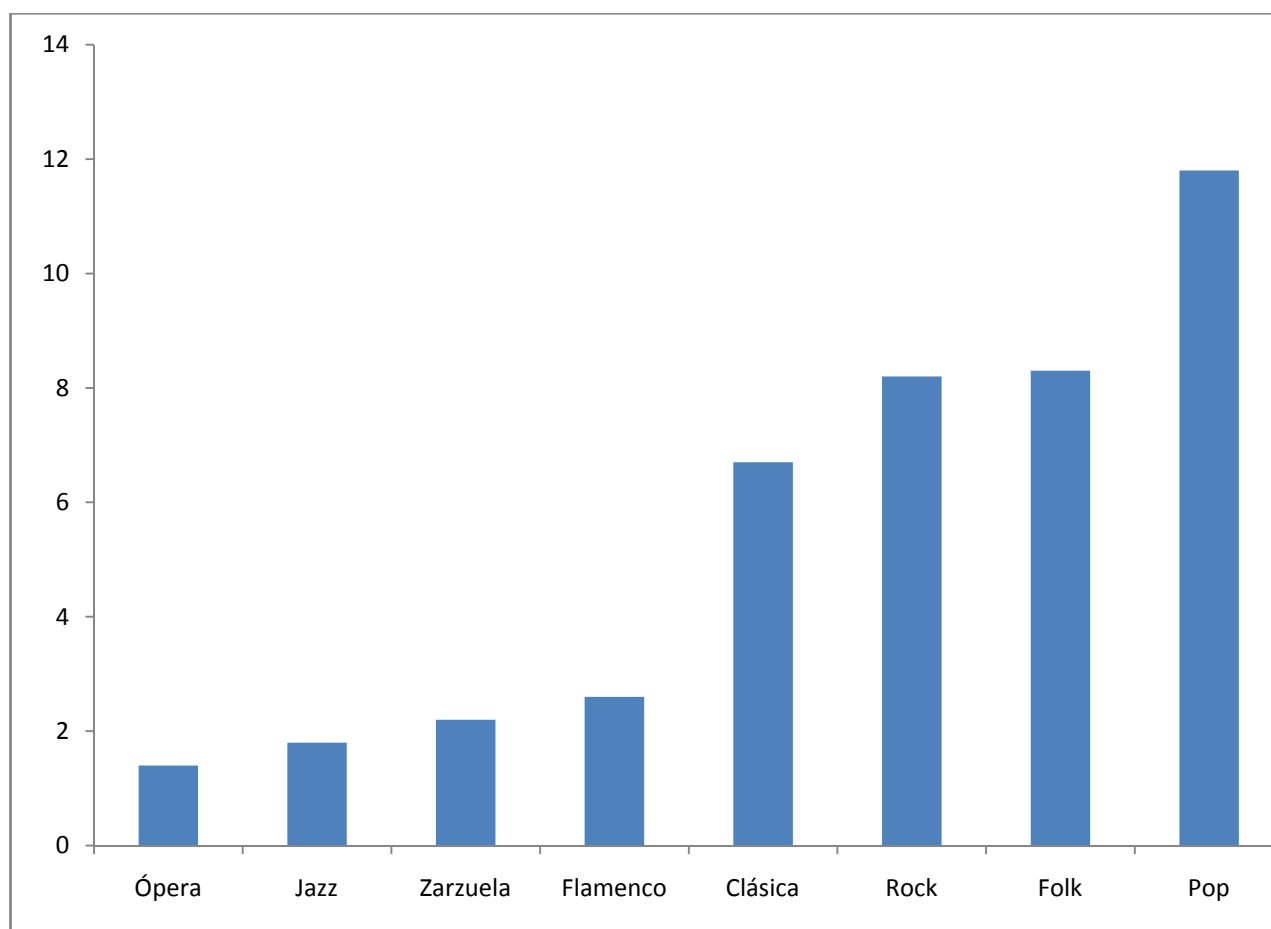
En los indicadores de *Panorámica Social de España*, en relación a las ventas de discos entre 1975 y 1993 (y preferencias por tipo de música en 1990), las cifras no especifican entre unos y otros géneros, pero este informe sostiene que la “música popular” superaba en cuatro veces a la clásica:

«Aquella recibió durante la década de los 80 un gran impulso, con apoyos diversos y la aparición de compañías discográficas independientes, de las que llegaron a existir más de doscientas»¹⁷⁷⁷.

El siguiente Gráfico IV-3, de preferencias, se basa en datos sólo algo posteriores a los de la tabla anterior; aunque se modifican las categorías las tendencias dominantes siguen siendo nítidas.

¹⁷⁷⁷ Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 714.

GRÁFICO IV-3. PREFERENCIA DE MÚSICA GRABADA POR GÉNEROS. ESPAÑA, 1990. CIFRAS PORCENTUALES ¹⁷⁷⁸



En 1977 *La Voz Joven* reconocía las preferencias mayoritarias de la juventud gallega hacia el rock como género musical favorito ¹⁷⁷⁹. En el vaciado de la cabecera gallega entre 1975 y 1982 se aprecia un tirón muy fuerte del rock en torno a 1981 con la apoteosis del punk vigués, y en los años subsiguientes antes se consolidó que declinó esta tendencia. El resumen del año 1984 de Montenegro describe el triunfo absoluto del *punk-rock* de Vigo y Coruña, y ofrece el dato curioso de que la apertura del curso académico de la Universidad de Santiago de Compostela contó por primera vez en su historia con la intervención de dos grupos de la *movida* gallega (*Semen Up* y *El Acto*) ¹⁷⁸⁰. A la vista de estos datos la premisa que resume el título del presente subepígrafe parece suficientemente demostrada.

¹⁷⁷⁸ Elaboración propia. Fuente: *ibidem*.

¹⁷⁷⁹ LVG, 18 de septiembre de 1977, p. 61.

¹⁷⁸⁰ MONTENEGRO GAITE, Ana: “Tiempos de cambio. Resumen de un año musical en Galicia”. En: *Anduriña*, n. 1. Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Emigración, diciembre de 1984, p. 16.

3.7.6 El concierto de música rock ¹⁷⁸¹

En los capítulos precedentes ya se han analizado los otros dos grandes espacios de eclosión interpretativa en comunidad dentro del ámbito de las músicas populares de esta época: el recital político y el festival folk. Dado que son muchas las características compartidas por ambos con el concierto de rock, nos limitaremos aquí a unas breves acotaciones, pero también este último encuentro posee una ritualidad y alcance propios, en los que Frith subrayaba la superior magnitud del evento y la noción de experiencia compartida, así como su deuda hacia la “tradición folk”:

«Unlike the traditional pop package show, put together *for* the fans out there, the rock festival -in its length, its size, its setting, its reference to a folk tradition- was an attempt to provide materially the experience of community that the music expressed symbolically» ¹⁷⁸².

Sin embargo la analítica más común en torno a estos espectáculos se dirige a la presionante fisicalidad del sonido y consecuente arrebató de la audiencia. En este sentido el endurecimiento sonoro que asumió el rock tras la era hippie y que desembocó en la emergencia de la música *mod* y del *heavy*, junto con la resonancia de los grandes festivales que en el paso de la década de los 60 a los 70 marcaron un giro espectacular en la trayectoria de los conciertos de música popular, despertaron un alto recelo en múltiples sectores de la sociedad establecida. No se comprendía –y menos aún se aceptaba- ni el mensaje ni el medio. Escribía Toffler en 1971, alarmado por la fuerza física del sonido y el frenesí colectivo que provocaba el rock:

«El fervor religioso y el extraño comportamiento de ciertos adeptos *hippies* puede ser debido no sólo al abuso de las drogas, sino también a experimentos de grupo, a base tanto de privación como de bombardeo sensorial. Los monótonos canturreos, los intentos de centrar la atención del individuo en sensaciones corporales interna, con exclusión de estímulos exteriores, son otros tantos esfuerzos por provocar los fantásticos y a veces alucinantes efectos de la falta de estímulo.

¹⁷⁸¹ Este epígrafe se complementa con el titulado “Los grandes festivales”, que aparece más abajo.

¹⁷⁸² FRITH, Simon: “Rock and the Politics of Memory”. En: *Social Text*, n. 9/10, The 60's without Apology. Durham, Duke University Press, primavera de 1984, p. 66.

En el otro extremo de la escala, advertimos las miradas turbias y pasmadas, las caras inexpresivas de los jóvenes danzantes en las grandes salas de música “rock”, donde los cambios de luz, las proyecciones en varias pantallas, los agudos chillidos, los gritos y gemidos, los grotescos trajes y los cuerpos ondulantes y pintados, crean un medio sensorial que se caracteriza por la abundancia de estímulos y por unas extraordinarias sorpresa y novedad.

La capacidad del organismo para hacer frente a los estímulos sensoriales depende de su estructura fisiológica. La naturaleza de sus órganos sensoriales y la rapidez con que los impulsos fluyen por su sistema nervioso levantan barreras biológicas a la cantidad de datos sensoriales que puede admitir»¹⁷⁸³.

Théberge parece haber entendido mejor la teleología de los resortes actitudinales que se daban cita en el estruendo de los conciertos y salas de rock. Este autor pone en evidencia otro rasgo generalmente mal calibrado de esta música y sus manifestaciones:

«... el volumen y la intensidad de la música rock sólo estaban dictados parcialmente por la necesidad. Eran también un componente fundamental para la evolución de la estética rock en sí misma»¹⁷⁸⁴.

En el tan conocido estudio sociológico *La muchedumbre solitaria*, Riesman trazó algunas claves de las causas conducentes al desarraigo de la juventud –factor que suele aducirse como explicación parcial del abandono en manos de los contenidos materiales e ideológicos de esta música:

«En la actualidad es muy común que el padre deje el hogar para salir a trabajar, y esté demasiado lejos como para volver a almorzar. Además, el hogar ya no es una zona de sólida intimidad. A medida que *el tamaño y el espacio vital de la familia disminuyen, y que la pauta de vida con parientes más viejos declina, el niño debe enfrentar directamente las tensiones emocionales de sus padres*. Bajo estas condiciones se produce un aumento en la conciencia del “sí-mismo” en relación con los otros, en particular porque también los padres tienen cada vez mayor conciencia de sí mismos»¹⁷⁸⁵.

¹⁷⁸³ TOFFLER, Alvin: *El 'shock' del futuro* ..., p. 433.

¹⁷⁸⁴ THÉBERGE, Paul: “‘Conectados’: la tecnología y la música popular” ..., p. 30.

¹⁷⁸⁵ RIESMAN, David: *La muchedumbre solitaria*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971, p. 68-69.

De este pasaje se puede aventurar que las pautas actitudinales de quienes vivían en hogares como el descrito desembocarían con facilidad en la búsqueda de nuevos espacios de relación mancomunal fuera del círculo familiar, y entre los que la discoteca y el encuentro masivo en el concierto ocuparían un lugar privilegiado. También quedaba la celebración doméstica, que en los años de la austeridad devino un medio relacional considerable. El popular guateque fue entonces y no sólo en Galicia una celebración reducida, preámbulo de la más liberal discoteca:

«The dance party is a kind of music-based cultural ritual that provides a context for learning social roles from the event itself, *not* so much from actual thematic content of the lyrics. The young consumer of music begins to understand certain vital aspects of social behavior in the cultural context he or she occupies. One can view the dance party as a kind of microcosm of life itself where some of the rules for interaction are learned and imitated. The patterns that develop may or may not be appropriate in other cultural settings»¹⁷⁸⁶.

Además de la faceta psicológica que describe acertadamente Lull y que posee evidentes concomitancias con la examinada respecto del papel socializador ejercido por la discoteca, de aquellas inocentes fiestas en la España de Franco en concreto han quedado algunos testimonios personales, que revelan más nostalgia que rencor:

«O meu mundo sentimental co sexo oposto era rico, dun romanticismo e platonismo inxel: eu relacionábame con moitas noivas, todas ben distintas, coas que paseaba polas praias baldeiras ou bicaba ternamente apoiado contra as árbores do xardín do Instituto, pero iso só sucedía dentro da miña imaxinación mentres poñía os elepés nos guateques que organizábamos tódolos sábados para recadar fondos para a viaxe de fin de curso, porque a realidade era ben distinta: eu nacera -sucédelle a un de cada dez habitantes- prioritariamente para poñer os discos, facer de tesoureiro, e observar que non entrasen sen pagar moitos mozos polas ventás que lles abrían os cómplices que estaban no interior. (...) non era doado “ligar”.

¹⁷⁸⁶ LULL, James: “Listeners' Communicative Uses of Popular Music”. En: LULL, James (ed.): *Popular music and communication*. Newbury Park, Sage Publications, 1987, p. 155.

Todo ten a súa explicación: aquelas rapazas de 15, 16, 17 anos, que sen autorización dos pais, obviamente, acudían aos guateques, foran educadas pola Enciclopedia Álvarez, as monxiñas, (...)»¹⁷⁸⁷.

Para completar esta somera introducción cabe concluir que merced a su facilidad para la penetración en áreas culturales multiformes y al impulso recibido desde las empresas discográficas, medios de comunicación y –en determinadas circunstancias- de los mismos poderes públicos de occidente, el rock fue la primera oleada o piedra de toque de la venidera globalización cultural -en tanto que fagocitación de los elementos tradicionalmente definatorios de la diferencialidad local- que se extendería progresivamente por todo el planeta en las últimas décadas del siglo XX, configurando un nuevo paisaje cultural de inusitada amplitud y relativa homogeneidad. Así pues, pudo ser fundamentalmente a través del territorio de la música -con las principales manifestaciones del pop y el rock- como se abrió el camino hacia la era de la mundialización de la cultura.

3.7.7 La discoteca

El fenómeno de la discoteca nace en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX como un conjunto de lugares para escuchar música grabada, de ahí el nombre. Originalmente respondió a la era de primera expansión masiva de los métodos de grabación y reproducción del sonido anteriores al vinilo, pero pronto devino un centro de reunión de jóvenes que deseaban salir del hogar y control paternos para vivir y compartir experiencias distintas, al amparo de unos géneros musicales que comenzaban a mostrar una inagotable capacidad de atracción para ellos. La proclividad juvenil hacia estos locales generó muy pronto una reacción de los progenitores y agentes sociales contrarios al advenimiento de estas salas, que quedarían desde entonces marcadas por el estigma de la controversia moral. Musicalmente la discoteca se perfilaría bien pronto hacia los estilos populares de mayor repercusión social y que podían atraer a una clientela más amplia. El resultado fue que la discoteca se convirtió en el templo del rock.

¹⁷⁸⁷ ÁLVAREZ CÁCCAMO, Alfonso: “Mortallas Nevadas (Breves pinceladas verbo da mocidade dos anos 60)”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 18 [monográfico: As Horas Secuestradas. Vida Cotiá no Franquismo]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, agosto de 1995, p. 12.

Sarah Thornton es una de las principales (y escasas) estudiosas del espacio sociomusical que se configura en las discotecas y clubs de baile. Su contribución, que enfatiza varios puntos cardinales del fenómeno, puede servir de punto de arranque para el estudio de la materia:

«Because clubbing and raving are done by a narrow segment of the population after most other people have gone to bed, the scale of the social phenomenon often goes unnoticed. Admissions to dance events are substantially higher than those to sporting events, cinemas and all the 'live' arts combined. (...).

For a broad spectrum of British youth, then, going to dance clubs is an integral part of growing up. It is a rite of passage which marks adolescent independence with the freedom to stay out late with friends beyond the neighbourhood in a space which is relatively their own. Clubs allow their patrons to indulge in the 'adult' activities of flirtation, sex, drink and drugs, and explore cultural forms (like music and clothes) which confer autonomous and distinct identities»¹⁷⁸⁸.

Por esta serie de razones la discoteca es el lugar del establecimiento de la identidad relacional con los “iguales”, en paridad recíproca y en oposición a la familia, entidad que representa una institución muy jerarquizada y espejo del status social establecido. De este modo se sitúa al propio “yo” en un plano netamente “superior” al de la infancia, contrarrestando la permanencia en el hogar paterno. Esto explicaría también por qué la masiva preponderancia de adolescentes en las discotecas, superando incluso a los jóvenes de 20-24 años de edad, quienes teóricamente tienen más margen de libertad y medios económicos disponibles para el ocio.

Otro rasgo llamativo de la discoteca es el hermetismo, su cerrada arquitectura:

«British clubs rarely have windows through which to look into or out of the club. Classically, they have long winding corridors punctuated by a series of thresholds

¹⁷⁸⁸ THORNTON, Sarah: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press, 1995, p. 14-15 y 16. También puede verse sobre el particular el artículo que esta misma investigadora dedicó en buena parte a los orígenes y características sociológicas de la discoteca en Inglaterra: THORNTON, Sarah: “Strategies for Reconstructing the Popular Past”. En: *Popular Music*, vol. 9, n. 1. Nueva York, Cambridge University Press, enero de 1990, pp. 87-95.

which separate inside from outside, private from public, the dictates of dance abandon from the routine rules of school, work and parental home»¹⁷⁸⁹.

En efecto, la discoteca constituye un *espacio cerrado, virtual y simbólico*, donde la puerta de entrada sella el paso a otra dimensión vital, donde el sonido y los efectos visuales desde el primer momento, y posteriormente el consumo de licores o drogas junto con la sensación de libertad compartida, se traducen en un microcosmos autónomo en el que lo cotidiano se esfuma y sus áridas limitaciones son compensadas mediante una estimulación integral de los sentidos. En la discoteca la música se vive con un total presentismo, con una intensidad que atrapa:

«Alienation is epitomised in the discotheque - the room is darkened so that you cannot see who you are with; the 'music' is so loud that there is no possibility of conversation with others; the normal mode of 'dancing' is such that you do not touch your 'partner'; taste is dealt with by habit-forming Coca-cola; the mind is further clogged by flashing lights causing near hypnotic conditions; concentration is not required as the maximum playing time of one record is three minutes. Every sense is taken care of to ensure that not one thought, let alone a social idea, takes place»¹⁷⁹⁰.

El efecto hipnótico de luz intermitente, colores psicodélicos y potencia ensordecidora de la música posee una sintomática propia que ha sido descrita en diversas ocasiones pero que posiblemente haya que experimentar en primera persona para poder juzgar:

«Las discotecas de los sesenta (...) ya fueran las de Nueva York, Londres o las de muchas otras ciudades, se presentaron ante el público como entornos lúdicos sensoriales. La iluminación, la decoración y el diseño en general se convirtieron en la principal atracción de las discotecas, aunque fue necesario que este cambio se

¹⁷⁸⁹ THORNTON, Sarah: *Club Cultures ...*, p. 21.

¹⁷⁹⁰ BOYD, John: "Trends in youth culture". En: *Marxism Today*, vol. 17, n.12. Londres, diciembre de 1973, p. 375-378. En relación a esta publicación, es llamativo que *Marxism Today* fuese la revista del Communist Party of Great Britain hasta su disolución en 1991, lo que prueba –siquiera anecdóticamente– que también hubo un relevante divorcio entre las dos principales formas contestatarias de la segunda mitad del siglo XX en el mundo occidental: el socialismo y la contracultura.

diera progresivamente para que un establecimiento no perdiera su carácter novedoso»¹⁷⁹¹.

Un comentario individualizado merece en este contexto la danza. El alejamiento progresivo pero firme de la danza respecto de la música popular se detecta con claridad a lo largo del siglo XX en, por ejemplo, los géneros adscritos al jazz y al folklore que tradicionalmente habían tenido una mayor vocación hacia ella, véanse los de las orquestas y conjuntos de baile. Jazz y folklore evolucionan en estas décadas hacia estilos cada vez más abstractos y elaborados: el público ya no acude a la sala para “bailar y divertirse”, sino para “escuchar”, en un proceso evolutivo que acerca notablemente estas sonoridades y su ejecución a la esfera de la música culta, sucediendo además que las actuaciones se desplazan progresivamente hacia salas de concierto y auditorios, en un ambiente en ocasiones elitista y rodeado de una determinada atención académica y periodística. En efecto, tal y como iremos viendo a lo largo de este capítulo, una consecuencia del engrosamiento semántico del celtismo musical es que su escenario y ritual interpretativo cambian notablemente. Si en un principio las actuaciones eran simples conciertos para un público joven y en locales propios del rock o de la orquesta de baile, en las últimas décadas se verifica la progresiva ubicación de tales actuaciones en auditorios y salas de conciertos que normalmente eran un reducto de la música clásica¹⁷⁹². Ese acercamiento a “lo culto” (y aquí el adjetivo *culto* podría interpretarse incluso en términos casi literales, por la adquisición que implica de un rango semidivino para los más destacados autores e intérpretes) mató a la danza, que sin embargo, y mostrando su condición de eterna manifestación espontánea popular, reviviría con fuerza en la música pop y rock, los estilos que por esta y otras razones se convierten en las formas realmente *populares* de su generación, recuperando así el hedonismo físico, la sensualidad y el arrebato grupal que aún

¹⁷⁹¹ STRAW, Will: “La música dance”. En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock ...*, p. 223.

¹⁷⁹² Por ejemplo, el telediario del mediodía de la primera cadena de Televisión Española, el 26 de febrero de 2006, concluía con un breve reportaje dedicado a Carlos Núñez en su paso por Madrid. En la entrevista Núñez relataba que un gaitero como él cada vez daba más conciertos en auditorios, teatros y espacios similares –de tradición culta- y menos en escenarios convencionalmente propios del folk y el rock. El 2 de agosto de 2007 el mismo Carlos Núñez realizó un concierto en el monasterio orensano de Celanova acompañado al órgano por un intérprete profesional y en un ambiente casi litúrgico. De manera que, para artistas reconocidos (al menos en el plano mediático-comercial), puede que la gaita y en general ciertas ramas del folklore estén completando un ciclo de inversión del espacio de pertenencia, que los situaría cada vez más lejos de cualquier implicación contracultural.

música y baile en el concierto, la discoteca o el guateque privado, con una tendencia creciente a la individualización y libertad absoluta de coreografía y movimientos:

«A finales de los sesenta, había concluido un periodo fundamental en la historia de las discotecas. La sensación de que los bailes de moda conformaban una sucesión continua en la que cada uno de ellos ocupaba el centro del escenario durante un momento había llegado a su fin. Esto ocurrió en cierto modo por una razón (...): los bailes que cultivaban los blancos de clase media se habían desestructurado dando lugar a formas personales de expresión corporal que no se ajustaban a una secuencia de pasos previamente establecida»¹⁷⁹³.

Una popularidad constatable

Thornton ha demostrado estadísticamente que en el período 1974-1994 los clubs de baile para jóvenes –discotecas- superaron de largo en asistencia y volumen de negocio a cualquier otro evento social en el tramo del ocio¹⁷⁹⁴. El hecho puede resultar sorprendente pero no debe olvidarse la masiva aceptación que tuvieron estos locales ni el elevado coste medio de la entrada y las consumiciones. ¿Dónde arranca la eclosión del fenómeno de la discoteca? Además de las causas que se están barajando en estos análisis Gilbert y Pearson establecen un nexo entre su inesperado auge y la imagen social que de las mismas se comenzó a propagar desde algunas películas de arrollador éxito, tales como *Saturday night fever* (John Badham, 1977) y *Grease* (Randal Kleiser, 1978):

«... durante 1977 y 1978, la discoteca pasó de ser la ocupación de unos pocos a convertirse en la locura nacional, para siempre ligada en la imaginación popular a la iconografía paradigmática de las bolas de espejo y las luces en el suelo. La discoteca ya no era propiedad única de los habituales de los bares: se había convertido en un producto de entretenimiento mucho más amplio, una industria por derecho propio. *Saturday night fever: the Soundtrack* se convirtió en el álbum

¹⁷⁹³ STRAW, Will: “La música dance” ..., p. 223.

¹⁷⁹⁴ THORNTON, Sarah: *Club Cultures* ..., p. 14-15.

más vendido de todos los tiempos, hasta que fue desplazado por el *Thriller* de Michael Jackson seis años más tarde»¹⁷⁹⁵.

No obstante en la década anterior ya se detecta una expansión importante; efectivamente, a lo largo de los años sesenta se abrieron discotecas en todas las ciudades importantes de Occidente. En contra del estereotipo, no atraían en exclusiva a grupos subculturales y adolescentes que bailaban febrilmente, sino que en los primeros años de existencia:

«... se convierten en instituciones públicas espectaculares que ejercen su magnetismo sobre amplios sectores de la vida nocturna de una ciudad. En este sentido, bien pueden atraer a turistas, a personas que trabajan en las industrias de la moda y los medios de comunicación, a miembros de *la jet-set* internacional y muchos otros clientes cuyo interés por la música puede no ser profundo ni especializado»¹⁷⁹⁶.

España se sumó con algo de retraso pero sin grandes obstáculos al fenómeno internacional de la discoteca. Una atención especial merece la importancia que tuvieron estos centros recreativos en las zonas más apartadas. En este sentido y partiendo de varias fuentes cabe establecer a la discoteca como principal espacio vertebrador de ocio, difusión musical y creación de identidades grupales del mundo rural español en los años de la transición¹⁷⁹⁷. En la Tabla y Gráfico IV-4 se puede verificar cómo la opción de la discoteca ocupa un lugar sin duda destacado dentro de la oferta disponible. En el mismo estudio se expone el dato de que se producían muchos más desplazamientos para ir a la discoteca que para ir al cine o a hacer deporte¹⁷⁹⁸, lo que significa que se trataba de una actividad importante, aunque también debían influir en ello la misma falta de discotecas y quizá el éxito aglutinante de alguna(s).

¹⁷⁹⁵ GILBERT, Jeremy; PEARSON, Ewan: *Cultura y política de la música dance* ..., p. 36.

¹⁷⁹⁶ STRAW, Will: "La música dance" ..., p. 223.

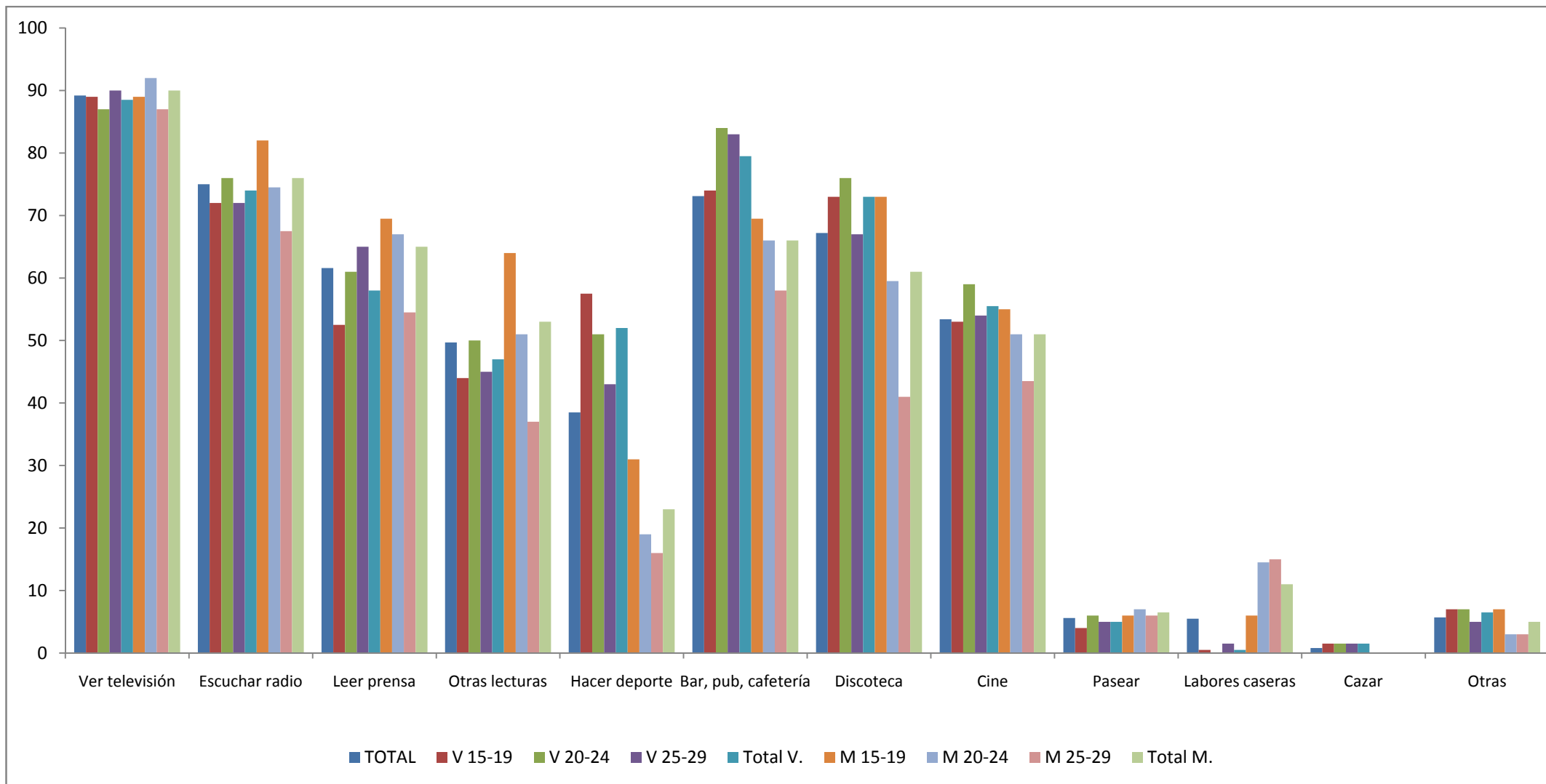
¹⁷⁹⁷ Más abajo se detalla la alta incidencia de la discoteca rural en el espacio gallego.

¹⁷⁹⁸ GONZÁLEZ, Juan Jesús; LUCAS Ángel de; ORTI, Alfonso: *Sociedad rural y juventud campesina* ..., p. 300.

TABLA Y GRÁFICO IV-4. ACTIVIDADES HABITUALES DEL TIEMPO LIBRE. JUVENTUD RURAL ESPAÑOLA.
ESPAÑA, 1983-84. VALORES PORCENTUALES ¹⁷⁹⁹

Sexo y edad	Total	Varones				Mujeres			
		15-19	20-24	25-29	Total	15-19	20-24	25-29	Total
Absolutos	1.997	442	397	222	1.061	380	365	191	936
Ver televisión	89,2	89	87	90	88,5	89	92	87	90
Escuchar radio	75	72	76	72	74	82	74,5	67,5	76
Leer prensa	61,6	52,5	61	65	58	69,5	67	54,5	65
Otras lecturas	49,7	44	50	45	47	64	51	37	53
Hacer deporte	38,5	57,5	51	43	52	31	19	16	23
Bar, pub, cafetería	73,1	74	84	83	79,5	69,5	66	58	66
Discoteca	67,2	73	76	67	73	73	59,5	41	61
Cine	53,4	53	59	54	55,5	55	51	43,5	51
Pasear	5,6	4	6	5	5	6	7	6	6,5
Labores caseras	5,5	0,5	-	1,5	0,5	6	14,5	15	11
Cazar	0,8	1,5	1,5	1,5	1,5	-	-	-	-
Otras	5,7	7	7	5	6,5	7	3	3	5

¹⁷⁹⁹ Los valores son porcentuales salvo en la fila inicial. Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 298-299.



De la extendida implantación y expectativas que generaba la discoteca en la España del comienzo de la transición son fiel testimonio varias páginas del informe *Demanda cultural en España* concentradas en indicadores musicales; un hecho claro de esta macroencuesta es que la costumbre de acudir a estos locales se anteponía siempre con neta ventaja a la asistencia a conciertos, y más aún respecto de la práctica de tocar algún instrumento. En las variables concernientes a la música la citada sólo era superada –y por escaso margen- por la simple escucha¹⁸⁰⁰. Realmente la discoteca levantó pasiones si se observa que un 52 % de los españoles no escuchaba música nunca, cifra que aumentaba en proporción directa al menor tamaño de los municipios de residencia, de tal modo que en los inferiores a 2000 habitantes alcanzaba a un 85’8 de sus habitantes. Esta “sordera” rural se debía a varias causas, siendo una de las principales la simple carencia de aparatos de reproducción del sonido. En las grandes ciudades sucedía todo lo contrario, reduciéndose la cifra al 28’8 %. También llama la atención la muy baja proporción de personas que escuchaban música a diario, oscilando entre el 4’3 % de las localidades menores hasta el 14’5 % de las mayores de 500.000 habitantes. En el apartado de tocar un instrumento musical pasaba algo similar, pero aumentando los “no” proporcionalmente: a diario sólo practicaba alguna clase de instrumento musical desde un 1 % de la población en localidades pequeñas hasta un 3’2 % en las mayores. Y sin embargo la frecuencia de acudir a la discoteca invierte por completo la relación anterior, cuando en la respuesta “más de tres veces al mes” las localidades inferiores a 2.000 habitantes presentaban un promedio del 9’5 %, seguidas de las de 2.000 a 10.000 habitantes con un 9’3 %, quedando las ciudades grandes -en aparente paradoja- con sólo un 5’1 %. Para completar el panorama, en el concepto de asistencia a conciertos musicales (sin especificar género) se retorna a la superioridad urbana: en localidades de menos de 2.000 habitantes casi un 90 % no acudía nunca a uno, aunque en las grandes ciudades la misma categoría se reducía al 80 %, una diferencia suficientemente expresiva¹⁸⁰¹.

¹⁸⁰⁰ *Demanda cultural en España ...*, op. cit.

¹⁸⁰¹ *Ibíd.*, p. 140. En el Apéndice a este capítulo IV se ofrecen más datos al respecto.

Discotecas en Galicia. La nueva romería

En bastantes localidades gallegas de mediano y pequeño tamaño la discoteca ejerció a partir de los años 70 un papel de vía de escape y expansión sensorial que acaso sustituyó definitivamente a la romería y a la fiesta patronal como modelo festivo. En efecto, la discoteca devino un espacio lúdico alternativo de la celebración popular de antaño, pasando a ser, junto con el festival, la nueva *fiesta pagana*, plenamente secularizada, dotada de unos rituales específicos y que “sacralizó” el viernes y el sábado como días preceptivos. La discoteca exhibió además un cierto potencial didáctico -o al menos informativo y divulgativo- de la música de moda, porque en ella se escuchaban una y otra vez los éxitos del momento. En ese sentido actuó como reguladora de las predilecciones musicales, dado que las canciones más oídas en las noches de afluencia eran las que se iban a imponer en el gusto colectivo de los jóvenes de la comarca. A esto se añade que la discoteca se salía del campo de control del vecindario mayor de edad – lo que en el medio rural puede alcanzar un gran valor-, que en muchos casos obligaba a desplazarse –lo que sumaba otra pequeña aventura y empujaba a disponer de coche o moto (un icono referencial asimismo de gran impacto)- y que acercaba al mundo prohibido de los estimulantes y sobre todo a la catarsis colectiva de la música y el baile en contacto con el sexo contrario. Por supuesto que no era imprescindible acudir a diario a la sala de fiestas para asumir una percepción como la descrita de esta música y circunstancias añadidas, pero era allí donde más impacto cobraba, superada solamente en intensidad por la desplegada en las actuaciones musicales en directo.

A partir de los años 70 la variante de la discoteca rural iba a adquirir una personalidad significativa como vigoroso agente de transformación del contexto de pertenencia, pues tendió un puente entre los proverbialmente antagónicos mundos de la ciudad y el campo al construir un enclave urbano -con todos sus atributos- en pleno corazón del mundo agrario ¹⁸⁰². En efecto, en el local hay luces mareantes, ruidos ensordecedores y la congestión humana propia de la gran urbe; de hecho es la antítesis del estereotipo de la paz campestre. Es un dato muy relevante el que los jóvenes de la verde y rumorosa Galicia fuesen en 1978, de todos los españoles, los más interesados proporcionalmente

¹⁸⁰² La “ciudad dentro de la ciudad”, en la acertada locución de Robert Fripp referida a las discotecas urbanas (RUBIO, Juan Carlos: “El despertar de Poseidón” [entrevista a Robert Fripp]. En: *Vibraciones*, n. 65. Barcelona, Artes Gráficas Cusco, febrero de 1980, p. 61).

en aumentar sus visitas a la discoteca, pero los menos en deseo de acrecentar la asistencia a conciertos ¹⁸⁰³. La discoteca es, por lo tanto, el espacio de ocio favorito en la Galicia rural y, de hecho, su auge allí fue espectacular:

«Entre as transformacións sociolóxicas máis importantes dos últimos anos en Galicia non dúbido en reseñar a aparición de discotecas nas zonas rurais como competencia ás tradicionais salas de festas» ¹⁸⁰⁴.

En efecto, en Galicia hubo un desarrollo de estos locales relativamente paralelo al del resto de España en lo que a las ciudades se refiere, pero en el campo la discoteca alcanzó un estatus especial. A ello sin duda contribuyeron las condiciones geográficas y el tipo de hábitat, que hacían sumamente complicado acudir a centros de ocio específicos; téngase en cuenta que en la Galicia interior faltaban instalaciones deportivas, cines, zonas de bares y casi cualquier otra fórmula de diversión de las muchas que por aquellos años empezaban a difundir con profusión la radio, la televisión y otros medios ¹⁸⁰⁵. De ahí la fascinación que la discoteca ejerció sobre el campesinado gallego en edad de acudir a ella ¹⁸⁰⁶. De modo que en torno a los inicios de los años 70 empiezan a brotar por doquier centros de este tipo en pleno ámbito agrario –sin obviar el hecho de que sería en las ciudades (y sobre todo en la costa) donde más cantidad y diversidad hubo. Así sucede con las discotecas Dafnis y Cloe (Poio, Pontevedra), El Seijal (San Pedro de Nós, Coruña), As Airas (Carballo, Coruña), La Flor (Montouto, Coruña), Saturday (Vilaboa, Pontevedra), Os Reixales (Carral, Coruña), Eva (Arteixo,

¹⁸⁰³ *Demanda cultural en España ...*, p. 710. También destaca el bajo interés de los gallegos por ir más a museos o al teatro.

¹⁸⁰⁴ CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “A visita a Galicia de Uriah Heep”. En: ANT, n. 113. 4 al 10 de julio de 1980, p. 18.

¹⁸⁰⁵ A propósito de los problemas de transporte en Galicia -una de las claves del fenómeno de concentración que supusieron las discotecas rurales-, señalaba en alusión a la década de los 70 Lorenzo Vázquez: «El tópico del aislamiento de la región [gallega] presenta sus perfiles más reales en el campo de la comunicación. Históricamente la concepción del transporte se ha basado en unas líneas de penetración débiles en una red interior extensa, pormenorizada y desigualmente mantenida que llega hasta el último rincón, pero con unos niveles de servicio medievales en gran parte y totalmente desajustados respecto a técnicas modernas de circulación y de transporte. Ni siquiera se exceptúa la escasa red costera» (LORENZO VÁZQUEZ DE GUEVARA, José Raimundo: “El transporte en Galicia: situación y perspectivas”. En: *Economía de las comunidades autónomas. Galicia*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, n. 3, 1985, p. 287).

¹⁸⁰⁶ La discoteca casi llegó a anular otros modos de ocio y música en estos años, y su popularidad en el uso apenas ha decrecido, salvo por el hecho del incremento arrollador de los festivales y conciertos en directo veraniegos y de sostenimiento institucional, que convierten a la Galicia del siglo XXI en una fiesta vacacional permanente. Sin embargo inicialmente supusieron asimismo un duro golpe para las orquestas de baile y formaciones similares.

Coruña), El Paraíso (Oza, Coruña), La Condesa (Caldas de Reyes, Pontevedra), A Anllada (Cuntis, Pontevedra), Perle (Fene, Coruña), Canelas (Portonovo, Pontevedra), Verxeles (Vivero, Lugo), Solpor (Castro Caldelas, Orense)¹⁸⁰⁷ y un largo etcétera, junto con todas las abiertas en el radio urbano de las metrópolis gallegas. En torno a 1980 es ya difícil hallar una sola localidad gallega cabeza de comarca que no dispusiera en su entorno próximo de una al menos.

Un rasgo muy típico de estos locales sería el tamaño inusual de la construcción, y es que estaban destinados a albergar a un público muy nutrido que acudía desde todos los pueblos y aldeas vecinos, lo que los convirtió en una suerte de macro-discotecas. Las dimensiones que alcanzaban algunas respondían, por tanto, al problema del ocio con las distancias propias del medio rural. En cuanto a las de tamaño medio o reducido –que proliferaron igualmente- muchas eran poco más que un bar con horario nocturno, una decoración que seguía más o menos las pautas del ramo, y música de moda a alto volumen. En otros casos las salas eran una mezcla de discoteca, cafetería y estancia polivalente apta para casi cualquier tipo de celebración. No eran infrecuentes las actuaciones en directo de cantantes y grupos de cierta fama, como sucedió con las periódicas visitas a Galicia a finales de los años 70 de Camilo Sesto o Mike Kennedy.

En cuanto a los asistentes, hasta el paso a la década de los 80 predominaba todavía un público no exclusivamente joven, que gustaba de la canción sudamericana o inglesa traducida y que no manifestaba síntomas de marginalidad alguna. Se trataba esencialmente de las clases medias y altas de la población correspondiente, en absoluto cerca de la peligrosidad social ni tampoco proclives en general al ismo nacionalista entonces en alza. Su presencia representa una importante etapa de tránsito cultural en el ámbito gallego. No obstante en los núcleos más críticos con el sistema establecido de las capitales gallegas el ambiente era diferente; en algunos locales –como el Sachtmo o el Botafumeiro, ambos en Vigo- se daban cita los músicos y público de talante renovador del panorama estético vigente:

«Durante 1981 y 1982 en el Sachtmo se fueron sucediendo múltiples conciertos de grupos de nueva ola vigueses y madrileños, caracterizados por

¹⁸⁰⁷ Como se puede observar la anglofilia crónica que padecerían estas salas más tarde, en un origen fue relativamente moderada.

la diversión, el desenfadado, la espontaneidad y el afán de ruptura. Aquello era una continua proliferación de bandas de existencia efímera en la mayoría de los casos y con una sorprendente capacidad de transformación (en el caso de Vigo la mayoría eran bandas satélites de Siniestro Total). Así fue como el Satchmo se consolidó como embrión de la movida viguesa»¹⁸⁰⁸.

«En ese tiempo, la guarida de Siniestro [Total] en Vigo era el Satchmo, un bar de la zona centro, que estaba a la altura del Corte Inglés. El sitio era infame, pequeño, los asientos: unos andamios, y ponían música de jazz. A sus dueños les iba ese rollo, pero cuando el grupo empezó a sonar, les desbarró la historia, prescindieron del jazz y se apuntaron al punk-rock»¹⁸⁰⁹.

El empresario Santiago Vila, propietario del disco-club Garlam, en una entrevista publicada por la *Guía del Tiempo Libre*, reconocía el auge de estos centros de ocio; afirmaba que alrededor del 75-80 % de sus clientes procedía de Vigo. Por otro lado abogaba a favor de concluir la polémica autopista, lo que permitiría un mayor acceso de visitantes a la zona¹⁸¹⁰. La publicación reconocía igualmente la fiebre arrasadora de las discotecas al inicio de la década de los 80, aportando incluso consejos para los empresarios que –al parecer en número creciente- se decidían a invertir en el sector¹⁸¹¹. En las páginas de LVG –especialmente en su sección semanal *La Voz Joven*, todo un termómetro del pulso musical gallego- las discotecas se anunciaban profusamente y se daban consejos a los *disc-jockeys*¹⁸¹². Los anuncios casi siempre incluían la actuación de grupos en directo: orquestinas de baile, canciones inglesas traducidas, influencia (aún) del estilo sudamericano de los años 30 y 40, con nombres –a veces hispano-acabados en 's. También llama la atención el hecho de que en un principio se anunciaran los domingos y que ése fuera el día de las actuaciones en vivo importantes, y es que en los años 70 en Galicia el domingo era aún el día el día de diversión y el baile,

¹⁸⁰⁸ DOTRAS, Alberto: “Cómo nació la movida viguesa de los 80”. En: <http://www.buscamusica.org/ezine/reportajes/artvigo.htm>, 4 de enero de 2003 (consulta el 21 de enero de 2007).

¹⁸⁰⁹ Germán Coppini, en: DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Salvador: *Los hijos del Rock. Los primeros grupos hispanos. 1975-1989*. Madrid, SGAE, 2004, p. 836.

¹⁸¹⁰ Como se examina en *GTL*, n. 18. Vigo, p. 48-49 [s.d].

¹⁸¹¹ *Guía del Tiempo Libre*, n. 30. Vigo, 31 de marzo al 15 de abril de 1982, [s.p.]. El club Garlam estaba en Bayona (Pontevedra); fue inaugurado el 12 de junio de 1980.

¹⁸¹² Desde enero de 1979 *La Voz Joven* incluyó además en la sección un recuadro titulado “Discotecas” donde se informaba en exclusiva de novedades musicales para estos locales.

más que el sábado o el viernes ¹⁸¹³. En torno al cambio de década (1980) empieza a detectarse un apreciable giro hacia una discoteca más cosmopolita, con menos actuaciones en vivo, música más reciente e internacional, concentrada en los viernes y los sábados como días de máxima celebración y dirigida a un público específicamente más joven para el que la imagen del logotipo y nombre del local se diseñan con unas connotaciones semiológicas marcadas por la secularización, la anglofilia plena –ajena ya por completo a toda reminiscencia local- y una mayor agresividad e incitación al erotismo y la transgresión, especialmente en la esfera de las ciudades de mayor tamaño.

Sería el área de las Rías Bajas -y la ciudad de Vigo en concreto- la Meca de las nuevas discotecas gallegas. En un amplio trabajo especializado se reconoce la creciente pujanza en estos años de la franja costera atlántica, especialmente de la zona sur: «Estreitamente relacionado co proceso de urbanización aparece outro fenómeno: a crescente polarización na franxa costeira occidental» ¹⁸¹⁴, que dará lugar a muchas desigualdades intrarregionales. Álvarez Cáccamo –posteriormente músico activo- describe un punto de inflexión muy importante en Vigo durante la transición, cuando la discoteca comenzó a jugar un papel decisivo para la cultura musical de la ciudad:

«Ata os anos da transición política, nos que houbo unha eclosión de bares, pubs e discotecas para a mocidade, a vida nocturna en Vigo reducíase a ir ao cine e tomar café á saída nas poucas cafeterías que permanecían abertas ata a unha da mañá, incluso sábados e domingos. A partir do ano 1977 comezaron a proliferar estes establecementos nocturnos e a chamada “movida” que cambiou os hábitos da cidade; semellaba mesmo que non saír de noite significaría perder o contacto cos amigos e amigas, moitos deles coñecidos durante estes anos. Tamén semellaba que os vigueses durante décadas pechados nas súas casas coñecemos os engados da noite e os convertemos en rito. (...). As discotecas con horario de tarde-noite eran escasísimas e ata ben entrada a década dos setenta, inexistentes, polo que aqueles-as que tivesen ganas de mover o esqueleto non tiñan máis remedio que organizar os guateques nas súas casas: abundaba cun tocadiscos, a colaboración

¹⁸¹³ En lo que a publicidad se refiere, en aquellos años era raro recorrer un solo pueblo gallego en verano sin ver vistosos carteles pregonando eventos de este tipo, y también se insertaban anuncios asiduamente en la prensa.

¹⁸¹⁴ FERNÁNDEZ LEICEAGA, Xoaquín; LÓPEZ IGLESIAS, Edelmiro: *Estrutura Económica de Galiza ...*, p. 181.

pacienzuda dos país que ollaban polas regandixas e ao parvo se deixaban caer pola salina de baile e controlaban o nivel de iluminación e os horarios aínda que, era de agradecer, colaboraban tamén na elaboración de pinchos de tortilla e odiosos sandwichs de xamón de iorque. Estes guateques, rotatorios de casa en casa, eran o único medio para acceder ao baile e ao amor entre suspiros, olladiñas, cobadazos de complicidade baixo o fondo musical dos Brincos, os Pekenikes, os Bravos ... Formábanse así unións e desunións entre pandillas, e rivalidades na organización dos guateques, e ata a traición dos que trocaban unha pandilla por outra, (...)»¹⁸¹⁵.

Fue dirixíndose a una discoteca de Samil (playa cercana a Vigo) cuando el 20 de agosto de 1981 los futuros integrantes de Siniestro Total tuvieron un accidente en coche del que saldría el nombre del grupo. En aquellos años el vagabundeo de uno a otro local en la madrugada de los fines de semana era una práctica ya generalizada en la juventud gallega urbana, especialmente en verano.

¹⁸¹⁵ ÁLVAREZ CÁCCAMO, Alfonso: “Mortallas Nevadas ...”, p. 19.

3.8 El movimiento contracultural

El entonces y ahora controvertido fenómeno de la contracultura ha surgido en varias ocasiones a lo largo de este trabajo ¹⁸¹⁶. Es una de las grandes claves sociológicas del devenir de la civilización occidental contemporánea y, a la vista de los testimonios y perspectivas analíticas que afloran en las siguientes páginas, una impresión firme es que probablemente no se ha logrado hoy en día una teoría explicativa holística convincente de su etiología, desarrollo y resonancia posterior, pese a que sus principales rasgos han sido descritos y juzgados con profusión. En el célebre y pionero tratado de Roszak, la contracultura trasluce un profundo antagonismo generacional. Para este autor “contracultura” sería:

«... una cultura tan radicalmente desafinada o desafecta a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara» ¹⁸¹⁷.

Bourdieu considera el descontento derivado del desajuste entre las expectativas generadas por el sistema educativo y la falta de oportunidades de trabajo posteriores como una causa determinante del conflicto intergeneracional:

«El desajuste entre las aspiraciones que el sistema de enseñanza produce y las oportunidades que realmente ofrece, en una fase de inflación de las titulaciones, es un hecho estructural que afecta, en diferentes grados según la singularidad de los mismos y según el origen social, al conjunto de los miembros de una generación escolar. (...) La desilusión colectiva que resulta del desajuste estructural entre las aspiraciones y las oportunidades -entre la identidad social que sistema de enseñanza parece prometer y la que propone a título provisional y la identidad social que realmente ofrece, al salir de la

¹⁸¹⁶ Por lo que no redundamos en análisis ya expuestos anteriormente.

¹⁸¹⁷ ROSZAK, Theodore: *El nacimiento de una contracultura* ..., p. 57.

escuela, el mercado de trabajo- se encuentra en la base de la desafección con respecto al trabajo y de las manifestaciones del *rechazo de la finitud social*, que está en la raíz de todas las fugas y de todos los rechazos constitutivos de la “contra-cultura” adolescente. Sin duda esta discordancia -y el desencanto que en ella se engendra- reviste formas objetiva y subjetivamente distintas según las clases sociales»¹⁸¹⁸.

En su *Historia del siglo XX* Hobsbawm dedica algunas páginas a los movimientos disidentes juveniles:

«La nueva “autonomía” de la juventud como estrato social independiente quedó simbolizada por un fenómeno que, a esta escala, no tenía seguramente parangón desde la época del romanticismo: el héroe cuya vida y juventud acaban al mismo tiempo. Esta figura, cuyo precedente en los años cincuenta fue la estrella de cine James Dean, era corriente, tal vez incluso el ideal típico, dentro de lo que se convirtió en la manifestación cultural característica de la juventud: la música rock. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones de los Rolling Stones, Bob Marley, Jimmy [Jimi] Hendrix y una serie de divinidades populares cayeron víctimas de un estilo de vida ideado para morir pronto. Lo que convertía esas muertes en simbólicas era que la juventud, que representaban, era transitoria por definición»¹⁸¹⁹.

Para este autor con la expansión del movimiento contracultural «... había nacido una nueva juventud global»¹⁸²⁰.

Si se examina el contenido de los pasajes citados de Roszak, Bourdieu y Hobsbawm el panorama del movimiento contracultural queda esbozado en sus principales trazas como un impulso crítico, refractario, contra-social, en que el estrato juvenil adquiere un rol diferenciado como clase independiente, global y destinada a reverdecer el idealismo romántico a partir de un estado de insatisfacción fundamental. La propia dinámica interna y falta de apoyos sociales de entidad determinarían la fugacidad de su existencia,

¹⁸¹⁸ BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto ...*, p. 142.

¹⁸¹⁹ HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo XX ...*, p. 326.

¹⁸²⁰ *Ibíd.*, p. 329.

al carecer de opciones reales a largo plazo la comuna y otros proyectos correlativos. Sin embargo la fuerza vinculante que tuvo fue incontenible en algunos momentos y lugares, sobre todo en la generación hippie estadounidense de finales de los años 60:

«En 1960 los hippies podían contarse, como quien dice, con los dedos de la mano. Seis años después había miles de ellos en California. De treinta a cincuenta mil se reunían en la localidad de Haight-Ashbury; de diez a quince mil, en East Village. En el llamado “verano del amor” [1967] había ya más de medio millón de ellos en los Estados Unidos»¹⁸²¹.

La valoración de la música en el entorno de la contracultura fue formidable, constituye un hito de singular altura en el devenir de las manifestaciones artísticas de todo el siglo XX. En efecto, la música jugó un papel determinante en todo este discurso, hasta el punto de que no se pueden entender los movimientos juveniles de los años 60 y posteriores si no es en clave musical. El rock, la psicodelia, el *underground*, el folk y otros ámbitos estilísticos relacionados subyugaron a su audiencia más allá de las conquistas alcanzadas por cualquier otra forma expresiva del territorio popular. La sensualidad, el arrebato y el abandono en manos de estas fórmulas expresivas marcaron una forma inusitada y –para gran parte de la ciudadanía- alarmante manera de vivir la música. El consumo frecuente de estimulantes –sobre todo el ácido lisérgico y la marihuana en América y la segunda en Europa- influiría decisivamente tanto en el acto compositivo como en el interpretativo y en la recepción, tal y como se puede comprobar en el extenso legado de esta cultura.

3.8.1 Mayo del 68

En Europa el ismo de la rebelión juvenil alcanzó su particular cénit en el mayo parisino, en las comunas de Berlín y Amsterdam, en la “primavera de Praga” y en otros eventos coetáneos. Siguiendo una vez más a Eric Hobsbawm, la revolución estudiantil

¹⁸²¹ CARANDELL, José María: *Las comunas: alternativa a la familia*. Barcelona, Tusquets, 1981, p. 27.

secundada por los obreros franceses en mayo de 1968 puso en jaque a una de las naciones más consolidadas del mundo:

«De los muchos acontecimientos inesperados de finales del decenio de 1960, período señaladamente malo para los profetas, el movimiento de Mayo de 1968 en Francia fue, con mucho, el más sorprendente, y, para los intelectuales de izquierdas, probablemente el más apasionante. Pareció demostrar lo que prácticamente no creía ningún radical mayor de veinticinco, años (incluidos Mao Tse-tung y Fidel Castro), a saber: que la revolución en un país industrial avanzado era posible en condiciones de paz, prosperidad y aparente estabilidad política. La revolución no triunfó y, como veremos, se discute mucho sobre si en algún momento hubo alguna posibilidad de que triunfara. No obstante, el régimen político más orgulloso y seguro de sí mismo de Europa se vio empujado hasta el borde del derrumbe. Casi con certeza hubo un día en que la mayor parte del gabinete, y muy posiblemente e propio general De Gaulle, pensó que la derrota era segura. Eso lo consiguió un movimiento popular de base, sin ayuda de nadie que estuviera dentro la estructura del poder. Y fueron los estudiantes quienes iniciaron, inspiraron y en los momentos cruciales representaron de hecho el citado movimiento»¹⁸²².

A pesar del reconocimiento que le rinde en estas líneas, Eric Hobsbawm no simpatizó con el mayo francés, como se aprecia en la lectura completa de éste y otros trabajos suyos concernientes a la materia. La postura más frecuente de este autor es de escepticismo y cierta animadversión hacia el mundo de la contracultura; efectivamente, en *Gente poco corriente* señala las debilidades de la revolución estudiantil:

«La revolución rusa de 1917 redujo la vanguardia contemporánea y los rebeldes culturales, muchos de los cuales simpatizaban con ella, a las proporciones sociales y políticas que les correspondían. Cuando los franceses fueron a la huelga general en mayo de 1968, los *happenings* en el teatro Odeón y aquellas espléndidas “pintadas” (“Prohibido prohibir”, “Cuando hago la revolución me siento como si hiciera el amor”, etcétera)

¹⁸²² HOBSBAWM, Eric: *Gente poco corriente* ..., p. 182.

podían verse como formas de literatura menor y teatro, al margen de los acontecimientos principales. Cuanto más destaquen estos fenómenos, más seguros podemos estar de que no sucede nada importante. Escandalizar al burgués es, ¡ay!, más fácil que derribarle»¹⁸²³.

En otro trabajo Hobsbawm pone de relieve la amplitud de la revolución juvenil de 1968, faceta ésta que suele olvidarse en aras del protagonismo francés:

«Si hubo algún momento en los años dorados posteriores a 1945 que correspondiese al estallido mundial simultáneo con que habían soñado los revolucionarios desde 1917, fue en 1968, cuando los estudiantes se rebelaron desde los Estados Unidos y México en Occidente, a Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia en el bloque socialista, estimulados en gran medida por la extraordinaria erupción de mayo de 1968 en París, epicentro de un levantamiento estudiantil de ámbito continental. Distó mucho de ser una revolución, pero fue mucho más que el “psicodrama” o el “teatro callejero” desdeñado por observadores poco afectos como Raymond Aron. Al fin y al cabo, 1968 marcó el fin de la época del general De Gaulle en Francia, de la época de los presidentes demócratas en los Estados Unidos, de las esperanzas de los comunistas liberales en el comunismo centroeuropeo y (mediante los silenciosos efectos posteriores de la matanza estudiantil de Tlatelolco) el principio de una nueva época de la política mexicana»¹⁸²⁴.

En mayo de 1968 Francia se llenó de pancartas y pintadas que proclamaban “la imaginación al poder” y “sed realistas, pedid lo imposible”, pero en pocas semanas los efectos de la revuelta desaparecieron súbitamente. Las comunas berlinesas –las controvertidas K1 y K2- fueron muy activas por un tiempo, pero tampoco sobrepasaron la barrera del manifiesto testimonial y algunos logros parciales. En este sentido hay que admitir que la era de la contracultura tuvo en los jóvenes americanos un superior desarrollo y alcance en comparación con sus correligionarios europeos.

¹⁸²³ *Ibíd.*, p. 202.

¹⁸²⁴ HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo XX* ..., p. 300-301.

3.8.2 El cruce entre folk y rock ¹⁸²⁵

En el espacio de los años de emergencia contracultural se produce en la música popular norteamericana un profundo y heterogéneo encuentro entre el pop-rock y el resurgir folk, fundamental en relación a las repercusiones que tuvo sobre los géneros musicales que se abordan en esta tesis. Esta concurrencia resulta absolutamente lógica desde la perspectiva histórica; tanto los movimientos de raíces como los principales elementos motores que se localizan en el rock partían de un rechazo común a los desastres de las guerras –especialmente la segunda guerra mundial y las entonces activas guerras de Vietnam y Camboya- y al modelo geopolítico resultante, así como de una vivencia del mundo moderno como un lugar hostil y basado en la falsedad y la explotación febril e injusta de los grupos humanos más desfavorecidos y el medio ambiente, con la consecuente inestabilidad psicológica personal y colectiva que se iba a instalar en una extensa franja de la población, así como el imperativo brote crítico y necesidad correspondiente de actuar para intentar introducir un nuevo orden social o, cuando menos, huir del existente. En uno y otro movimiento el punto de partida expresivo fue divergente por las diferentes raíces respectivas, pero la proximidad ideológica terminaría por surtir un efecto sinérgico, y es que el rock y el *revival* acabaron por responder a un mismo reclamo: el de la contracultura euroamericana de la segunda mitad del siglo XX. La fusión se demoró tan sólo lo que aproximadamente tardaron en alcanzar la mayoría de edad los “hijos de la segunda guerra mundial”. Tanto uno como otro fenómeno confluyeron súbitamente en torno a 1965 al incorporar una poderosa carga ideológica y simbólica proveniente de los principios contraculturales emergentes en la juventud occidental, reacción alimentada desde una reducida pero selecta élite intelectual madura. El cruce axial se produjo por una confluencia inevitable de contenidos ideológicos y adecuación al vehículo formal, dando como resultado un rock lleno de connotaciones contraculturales y derivadas de la canción política:

¹⁸²⁵ Retomamos aquí los análisis relacionados que se presentaban en el capítulo III (“La conexión con la contracultura”), ahora enfocados desde la perspectiva contraria. La incidencia del *folk-rock* en Galicia se estudia más abajo. Un trabajo pionero a tener en cuenta sobre el llamado *folk-rock* es el de BELZ, Carl I.: “Popular Music and the Folk Tradition”. En: *Journal of American Folklore*, vol. 80, n. 316. Champaign, University of Illinois Press, American Folklore Society, abril/junio de 1967, p. 130-142.

«A mediados de los años sesenta, a causa de su propio éxito, el *folk* se encuentra en su camino con la música *rock*, y el ciclo se cerrará. Porque el joven norteamericano exigirá que toda esa canción que le habla de las cosas que le interesan en ese momento -segregación racial, guerras injustas, represión legal- se le diga en el lenguaje de hoy, y no con fórmulas musicales arcaizantes. Así nace el *folk rock*, cuyo éxito será también la puntilla a una larga tradición, truncada de golpe por el desinterés del pueblo del que había nacido generaciones atrás»¹⁸²⁶.

Bob Dylan y otros referentes

La intersección que a lo largo de los años 60 y 70 tiene lugar entre el folk y el rock produjo una interesante serie de estilos híbridos de amplia repercusión popular. El pionero y principal artífice del nuevo género sería el poeta y cantante norteamericano Bob Dylan –Robert James Zimmerman-, quien en su célebre intervención en el festival de Newport, edición de 1965, compareció en el escenario con guitarra eléctrica, batería y demás artefactos propios del rock, ganándose por este motivo un abucheo interminable del público asistente. En efecto, en la controvertida actuación el americano fue acusado de subvertir la “autenticidad” del folklore al introducir un instrumental inortodoxo. La figura de Bob Dylan se halla en la encrucijada entre el rock, el folk, la contracultura, el pacifismo, la canción protesta, la defensa de la naturaleza y la nueva poesía. Nadie como él ha encarnado el espíritu progresista, rebelde, romántico y versátil de la contracultura de la segunda mitad del siglo XX. Su influencia es inmensa, ningún músico próximo del panorama actual dejaría de rendirle tributo, como se pudo comprobar en el concierto en su honor con motivo del 30 aniversario de su primera grabación¹⁸²⁷. Una simple guitarra acústica y una armónica fueron todo el bagaje instrumental en los primeros años de su carrera y nunca dejó de emplearlas como soporte fundamental de su narrativa. Este poeta y cantante era generalmente clasificado como músico *folk*, debido precisamente al instrumental no eléctrico que empleaba y al contenido de sus letras.

¹⁸²⁶ PARDO, José Ramón: *El canto popular ...*, p. 21.

¹⁸²⁷ Madison Square Garden de Nueva York, 16 de octubre de 1992; existe un triple LP editado por CBS/Sony en 1993 que recoge las intervenciones más destacadas del evento.

Cabe preguntarse una vez más qué significa *folk* en el contexto de estas etiquetas clasificatorias. Ciertamente Dylan no era el representante de la música “tradicional” de Minnesota ni de ningún otro sitio en particular de los Estados Unidos, aunque adoptara elementos de diversas fuentes. Sus trabajos constituyen una lectura renovadora de las raíces, incorporando distintos rasgos del *country*, del *blues* y, más adelante, del pop-rock, entre otras aportaciones. Sin embargo y a diferencia de la transformación preciosista y ensoñadora que se opera en el legado tradicional a manos de la música celta, Dylan nunca se alejó en su primera etapa de la fuente viva que recreaba, pues en sus canciones se mantendría firmemente apegado a la cultura popular de su país y de sus gentes, tanto como a los medios y maneras de expresarse que éstos empleaban hacía más de un siglo.

Su figura y obra obtuvieron un rápido reconocimiento: «Dylan era un héroe natural y en 1964 se había convertido ya en el portavoz de los descontentos de todo el mundo»¹⁸²⁸. En un artículo monográfico sobre Dylan, James Dunlap lo sitúa como heredero de una cadena de “poetas americanos de la libertad” que recorre la era contemporánea, empezando por Waldo Emerson y siguiendo a través de John Steinbeck y Woody Guthrie¹⁸²⁹. Realmente Dylan ha sido el músico más importante de la música popular americana de la segunda mitad del siglo XX. Pronto se convirtió en el portavoz de la protesta juvenil, posición desde la que resemantizó el folk y el rock, creó la simbiótica e históricamente ineludible fórmula del folk-rock y “puso un cerebro al pop”¹⁸³⁰. Cohn añade lo siguiente:

«Fue en todos los sentidos una gran innovación y arrastró a todo tipo de gente. Los Beatles, los Stones, Sonny and Cher, Donovan, P. E. Sloan, todos ellos tuvieron *hits* con canciones que antes habrían sido inconcebibles. A todos les dio por divulgar incansablemente ideas políticas, filosóficas y reflexiones sociales e, inevitablemente, en gran parte, fue una broma, una completa tontería, pero no obstante empujó el pop hacia su segunda fase y le cerró el paso al rock & roll.

¹⁸²⁸ COHN, Nik: *Awopbopaloobop ...*, p. 291-292.

¹⁸²⁹ DUNLAP, James: “Through the eyes of Tom Joad: patterns of american idealism, Bob Dylan and the folk protest movement”. En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n. 5. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), diciembre de 2006, p. 549-573.

¹⁸³⁰ COHN, Nik: *Awopbopaloobop ...*, p. 298.

Fue justo entonces cuando el pop empezó a ser algo más que un simple sonido, desarrolló pretensiones, se convirtió en una forma de arte, en una religión casi y el causante de todo esto fue Dylan.

(...) casi sin proponérselo, hizo que el pop sufriera los mayores cambios desde los tiempos de Elvis»¹⁸³¹.

Veamos algunos otros casos entre los muchos que proliferaron en la generación del *hip* y en las incontables aproximaciones coetáneas desde el *revival* hacia el rock y viceversa. El festival de Woodstock sería una de los más fructíferos momentos de confluencia entre ambas corrientes¹⁸³². En las mismas fechas se constituye el grupo inglés Renaissance, concretamente en 1969. Se trataba de una apuesta global por ubicar el rock bajo el aura de credibilidad de las raíces. Sin embargo su música –a pesar del nombre- tiene más que ver con el rock convencional que con el resurgir folk y se dirige sobre todo a una recreación neoclasicista. El grupo inicia una exitosa carrera a principios de los 70 ejecutando arreglos rítmicos de piezas clásicas -orquestados en un cierto estilo neobarroco- en alternancia con fragmentos originales inalterados. Varias piezas musicales de la banda suponen una apropiación directa de ideas de músicos rusos tales como Prokofiev, Rachmaninoff y Shostakovitch, específicamente en “Kiev”, “Ukraine Ways” o “Mother Russia”. Este último tema fue compuesto como tributo al disidente ruso Alexander Solzhenitsyn, lo que valió a sus autores una notoria popularidad en los países rivales del telón de acero. Gordon Lightfoot, Pentangle, Van Morrison o Neil Young, entre una legión de copartícipes, también aportaron su grano de arena en el proceso de reconstrucción de un folklore musical desde el lenguaje propio del rock e influyeron en una parte proporcional (indirecta) en la música española y gallega que los instituiría como cánones.

Sin embargo conviene precisar mejor la amalgama de hibridaciones que resulta de la simbiosis, de gran interés para nuestros objetivos. Hasta aquí hemos analizado sobre todo la incorporación de algunos planteamientos críticos del movimiento de raíces al lenguaje e ideología del rock; algo así como una adopción folklorizante por parte del segundo pero en la cual las fuentes propiamente originales del folklore permanecen a

¹⁸³¹ *Ibíd.*, p. 293.

¹⁸³² Más abajo se comentan individualmente tanto el festival como una de las canciones más representativas que allí sonaron: “Going up the country” de Canned Heat.

gran distancia de los sonidos resultantes. Un caso distinto es aquel en el cual giros testimoniales de los instrumentos y otros componentes asumidos como propios del folklore son objeto de una incrustación ocasional en una canción o álbum determinados, que de este modo rinden su tributo a las raíces. El discurso que permanece en la base es coincidente en lo principal con el del grupo anterior, pero los medios son diferentes. Nos referimos, por ejemplo, a la moda de la inclusión de la gaita en piezas de consagrados músicos provenientes del rock, seguramente una derivación del éxito el Mike Oldfield en *Ommadawn* (Virgin, 1974) y producciones coetáneas de Paul McCartney y Jethro Tull ¹⁸³³, constatable en la súbita proliferación de colaboraciones en los años 70 y siguientes de gaiteros como Dave Spillane o Paddy Moloney. Otro caso distinto, dentro de la diversidad de posibilidades que estamos contemplando, es el de la toma en préstamo del lenguaje del rock *desde* los géneros dedicados a la recreación de la música tradicional. La reificación más conocida de esta variante es el llamado *celtic-rock*, ya mencionado en el capítulo anterior. Ahora la música se mueve en terreno esencialmente (y teóricamente) *folklórico*, pero con importantes añadidos materiales y simbólicos.

En esta última línea de abstracción de las raíces con añadidos del rock, un importante predecesor del rock celta es el grupo irlandés Horslips, en cuya amplia discografía uno de los LP más famosos es *The Book of Invasions. A Celtic Symphony* (Edsel, 1976). Fundado en 1970, esta formación se suele encuadrar en el cruce de caminos del *hard rock*, el rock progresivo y el *folk rock*, aunque también se describe con frecuencia como grupo de *pop-rock* simplemente; en su muy conocido disco *The Tain* (1973), pese al discurso invocando a la ancestralidad irlandesa que lo preside, lo único que se escucha es la música rock típicamente anglosajona del momento, con ocasional inclusión de una tímida gaita que apenas se percibe en el conjunto. Sin embargo en la forma de plantear el álbum, en el argumento literario central y en varios detalles accesorios se trata de un activo precedente del constructo céltico que inmediatamente después hará eclosión en la ribera atlántica de Europa.

De estas muestras cabe deducir que dentro del amplio espacio estilístico derivado de la comunión entre el folk y el rock, las formas más consolidadas del mismo -el *folk rock*

¹⁸³³ Sobre este particular se puede consultar FIC, p. 213-214.

y el *rock céltico*- eran, tras sus embrionarias tentativas, fórmulas de notable pujanza en torno a los inicios de la década de los 80 ¹⁸³⁴. En conjunto se trata de un caso interesante de préstamos biculturales cruzados entre los territorios contestatarios del folklore y el rock (ambas entidades siempre consideradas de este modo unitario y cohesionado), sin olvidar que en todo momento estamos hablando de ámbitos únicamente nominales, pues la acotación musicológica precisa es bastante más complicada, si es que resulta posible:

«La expresión *folk-rock* es otro fruto de los intentos improvisados por dar nombre a prolíficas corrientes de música popular de las últimas décadas. Originalmente se aplica a cantantes canadienses y norteamericanos que, desde 1960, practican un estilo ecléctico (otro más) en el que confluyen los instrumentos eléctricos, las melodías de inspiración folklórica, y la aportación de cantautores muy personales como Bob Dylan. A partir de 1970 se hace muy popular la expresión *celtic-rock* (insistiendo en el viejo tópico), como una variante europea de la anterior. Otra tentativa verbal la constituye el llamado *folk progresivo*, expresión igualmente tomada en préstamo de las nuevas tendencias del rock. En todos estos estilos permanece implícito un vago sentimiento de recuperación de la vida tradicional en plena naturaleza, y de rechazo a la degradación urbana de las grandes ciudades modernas, entre otras connotaciones» ¹⁸³⁵.

Se trata solamente de algunos escuetos ejemplos del dinamismo contracultural para el que unieron sus potenciales expresivos de forma espontánea y por convergencia inevitable el mundo del folklore y el del rock, produciendo un universo filosófico y sonoro especialmente fecundo e intenso, toda una cosmovisión de la música, los resortes del poder y la misma vida. Pronto emergerían las debilidades y contradicciones de este metarrelato, pero ciertamente que en torno al cambio de la década de los 60 a los 70 la humanidad conoció, fundamentalmente a través de la música, un nuevo y renovador modelo vital que ha permanecido desde entonces como canon de libertad y oposición al sistema establecido.

¹⁸³⁴ Otras raíces y locuciones taxonómicas frecuentemente mencionadas en estos contextos son el *folk-fusion*, el *country*, el *country-rock* y el *bluegrass*. Una prueba de hasta qué punto no quedó sin explorar ninguna posibilidad es la formación del grupo Violent Femmes, que se autodefinía como “The Grandfathers of Folk-Punk”. Fundado en Milwaukee en 1980 por Brian Ritchie y Victor de Lorenzo, llegó a ocupar puestos altos en las listas de ventas americanas de la década de los 80.

¹⁸³⁵ FIC, p. 212. También se emplean ocasionalmente las expresiones *popfolk* y *ethnopop*.

3.8.3 La experiencia hippie y las drogas ¹⁸³⁶

El consumo de drogas devino un aditamento tan esencial como conflictivo en el espacio de la contracultura. La práctica era habitual en varias civilizaciones desde hacía siglos ¹⁸³⁷, pero desde la segunda guerra mundial su poder desestabilizador comenzó a enfatizarse en ciertos grupos sociales. Hobsbawm describe su irrupción masiva en los años 60 y 70 como parte de un confuso ideario vanguardista que integraba elementos sumamente heterogéneos:

«Las drogas (...), menos el alcohol y el tabaco, habían permanecido confinadas en reducidas subculturas de la alta sociedad, la baja y los marginados, y no se beneficiaron de mayor permisividad legal. Las drogas se difundieron no sólo como gesto de rebeldía, ya que las sensaciones que posibilitaban les daban atractivo suficiente. No obstante, el consumo de drogas era, por definición, una actividad ilegal, y el mismo hecho de que la droga más popular entre los jóvenes occidentales, la marihuana, fuese posiblemente menos dañina que el alcohol y el tabaco, hacía del fumarla (generalmente, una actividad social) no sólo un acto de desafío, sino de superioridad sobre quienes la habían prohibido. En los anchos horizontes de la Norteamérica de los años sesenta, donde coincidían los fans del rock con los estudiantes radicales, la frontera entre pegarse un colcón y levantar barricadas a veces parecía nebulosa» ¹⁸³⁸.

Es muy interesante la iconografía contracultural, plasmada en portadas, contraportadas y páginas interiores de discos, en las imágenes de los fanzines y en la producción de determinados artistas plásticos y directores de cine vinculados normalmente a ismos de vanguardia. Veamos un ejemplo concreto: las dos grandes bandas de la costa oeste -

¹⁸³⁶ La expresión “drogas” es demasiado ambigua, tanto desde el punto de vista médico como del relativo a la variedad de compuestos y efectos que integra. Aquí se emplea de un modo genérico aludiendo a las sustancias de efecto narcótico o estimulante prohibidas por la mayoría de los gobiernos de occidente.

¹⁸³⁷ Thomas de Quincey, en las *Confesiones de un comedor de opio inglés* (1821), fue uno de los primeros escritores europeos en mostrar tanto los placeres como las miserias que el consumo de drogas trae aparejados.

¹⁸³⁸ HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX ...*, p. 335. En efecto, en el seno del movimiento contracultural en su sentido más genérico hubo muy diferentes posturas y grados de compromiso social, desde casos como el de Víctor Jara hasta jóvenes que equiparaban a efectos prácticos el pacifismo con llevar flores en los pantalones.

Jefferson Airplane y Grateful Dead-, adalides del “acid rock”, tuvieron una importancia capital como símbolos estéticos y personales de la contracultura, especialmente para los integrantes del movimiento hippie americano. Grateful Dead empleó como contraportada de su registro *Aoxomoxoa* (Rhino / Wea, 1969) –grabado en la época de plenitud del grupo- un diseño muy interesante de Rick Griffin. Obsérvese la acusada deformación óptica que imita la visión del ojo humano bajo los efectos del LSD, reforzada por las formas semiespectrales del árbol que ocupa la parte central y superior de la imagen y por la antinatural inclinación de la superficie. Por lo demás la escena muestra la pose familiar de una apacible comuna hippie, niños incluidos ¹⁸³⁹, pero la mezcla simultáneamente dispar e integrada de elementos consigue desde el primer instante el resultado apetecido: una visión onírica y surreal, “ácida”:

IMAGEN IV-1. CONTRAPORTADA DEL ÁLBUM *AOXOMOXOA* DE GRATEFUL DEAD ¹⁸⁴⁰



¹⁸³⁹ Una Courtney Love de cinco años de edad aparece sentada a la derecha, con su familia.

¹⁸⁴⁰ Rhino / WEA, 1969. Procedencia: colección personal del autor. El título del álbum es un palíndromo creado por el propio Griffin en colaboración con el letrista Robert Hunter.

El alucinógeno popularmente conocido como LSD (dietilamida del ácido lisérgico) fue uno de los principales elementos motrices de la *música psicodélica*, tanto por la extrema alteración sensitiva que provoca y que revierte en el acto en la labor creativa, interpretativa y perceptual, como por la estrecha vinculación con un universo visual igualmente ultrasensible, así como –en el momento psicológico previo al consumo- por la apetecida imagen referencial de transgresión y vulneración de las normas sociales. Hay que resaltar que en los practicantes de la experiencia existió durante algunos años una firme convicción de que el consumo de esta sustancia conduciría tarde o temprano a un mundo mejor, más justo, humanizado y pleno:

«The garage bands performing psychedelic songs between 1965 and 1967 had little hope of commercial success and were playing for local audiences of their peers. They also were working with a limited knowledge of psychedelic experience. After 1967, LSD use became more widespread, psychedelic culture was far more visible in popular culture, and psychedelic music became more commercially successful. Psychedelic music during this later, more commercially successful period often took the form of “optimistic anthems for an idealistic future”»¹⁸⁴¹.

En la esfera material de la música la *hallucinogenic experience* provocaría los siguientes efectos:

«These include the manipulation of timbres (blurred, bright, overlapping), upward movement (and its comparison with psychedelic flight), harmonies (lurching, oscillating), rhythms (regular, irregular), relationships (foreground, background) and collages which provide a point of comparison with more conventionalised, i.e. *normal* treatment»¹⁸⁴².

A lo largo de la correspondencia epistolar que mantuvieron el compositor Luciano Berio y el guitarrista de Grateful Dead¹⁸⁴³ hay algunos episodios de interés al respecto. Por

¹⁸⁴¹ JOHNSON, Ann, STAX, Mike: “From psychotic to psychedelic: the garage contribution to psychedelia”. En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n. 4. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), octubre de 2006, p. 412.

¹⁸⁴² WHITELEY, Sheila: *The Space Between the Notes* ..., p. 4.

¹⁸⁴³ Se trata de Phil Lesh, aunque Berio no lo cita por su nombre.

ende ambos representan el conflicto dialógico de los polos estéticos teóricamente más alejados entre sí de las vanguardias musicales de su época. Phil Lesh fue alumno de Berio cuando este compositor comenzó a impartir clases en el Juilliard School de Nueva York (fue profesor de este centro entre 1965 y 1972). El italiano preguntaba a Lesh en una carta (s.d.) por el origen del nombre de su grupo –“muerte agradable”- una directa metáfora de los efectos producidos por drogas sedantes del tipo de la morfina y la heroína (aunque Lesh no las mencione expresamente):

«... parece que hay un instinto de muerte que corre a través de la cultura hippie. Grateful Dead representa la propensión hacia la parte oscura e invertida de las cosas. Yo no considero eso como destructivo sino que lo acepto del mismo modo que comprendo el concepto del pensamiento oriental. Nosotros nos dejamos morir, y nos hacemos renacer en algo que es más que nosotros mismos. Las drogas -especialmente la marihuana, pero en particular el L.S.D.-, permiten transformar rápidamente estos conceptos en experiencia vivida. Y cuando se va más allá de sí mismo, cuando el yo muere, se quiere expresar la maravilla que esto significa, y la gratitud que se siente por estar allí. Por ello: Grateful Dead»¹⁸⁴⁴.

La lista de testimonios de músicos famosos del rock que han manifestado abierta o veladamente su afecto por ciertas sustancias sería interminable. Podemos entresacar muestras como la siguiente, de una entrevista a Bob Marley en que éste narra sin disimulo las excelencias de la marihuana:

«La granja es la salud de la nación. Amamos la buena hierba, fumar y meditar. Suelo estar bien provisionado de buena hierba del Jah todos los días. Soy el músico león que puede fumar una libra de hierba al día. No sé de nadie que pueda hacer eso. Fumar es sentir calma y frescura. Cuanto más se fuma más se medita. Los políticos no nos dejan fumar porque no quieren que pensemos. Nos hablan de beber ron para intoxicarnos y no pensar. Yo en cambio, para ser sociable, bebo un poco de vino. Varios amigos beben botellas enteras de whisky. Yo un poquito de vino, mi canuto y a reflexionar.

¹⁸⁴⁴ Phil Lesh, en BERIO, Luciano: “Comentarios al rock”. En: *Dossier música pop*. Barcelona, Anagrama, 1973, p. 103-104. Es un dato bien conocido que Jerry García, líder de Grateful Dead, murió en 1995 -pocos días después de cumplir 53 años- de un ataque al corazón en el transcurso de una estancia en un centro de rehabilitación para toxicómanos.

(...). Cuando fumas, la hierba te revela tal como eres. Toda la perversidad que escondes te es revelada. Es porque los políticos no fuman jamás, ocultan demasiado su verdadera naturaleza. Revelárseles sería matarles, no lo soportarían. Tu consciencia habla al fin. Te da una imagen real de ti mismo. La hierba te hace meditar. Puedes sin duda meditar sin hierba pero si fumas el entorno se hace agradable y te ayuda a meditar»¹⁸⁴⁵.

Las muertes por sobredosis de los carismáticos Jimi Hendrix y Janis Joplin en 1970 y de Jim Morrison al año siguiente colocaron un severo interrogante sobre el consumo ilimitado de drogas y –por extensión- de los lemas entonces correlativos de paz, amor y tematizaciones afines, dado que en la nación hippie hubo otros fallecidos o lesionados de alcance por el mismo motivo. Para algunos el discurso de la fugacidad de la vida y el exotismo de sus placeres comenzó a antojarse peligroso e inconsistente, porque además el aparato mediático del sistema establecido esgrimió hábilmente los hechos para inducir a un decrédito global de todo el ismo. Sin lugar a dudas, la súbita desaparición de estos tres líderes mundiales de la música popular supuso un duro revés y una seria advertencia para sus seguidores, por más que también sirvió para encaramar sus figuras definitivamente a lo más alto del panteón –ahora sin comillas- de los grandes héroes del rock. Es ahora justamente cuando se produce una importante bifurcación en el ámbito de la percepción psicológica de esta música, entre la vía de la fe ciega en el modelo contracultural y prácticas relacionadas y la recepción más distanciada de sus producciones artísticas, sin sentimiento alguno de deuda. No fueron los efectos letales de las drogas y la propaganda anti-contracultural las únicas causas, pero a principios de la década de los 70, efectivamente, la filosofía del compromiso social, la lucha política y la experiencia en primera persona van a dejar paso gradualmente a la contemplación esteticista y “desde el sistema”. El rock se hará respetable y un poderoso actor público, incorporándose a la sociedad como miembro de pleno derecho, un compañero de viaje con el que casi todos ya se habían acostumbrado a convivir.

¹⁸⁴⁵ “Bob Marley” [Entrevista]. En: *Disco Exprés*, n. 498. Pamplona, marzo de 1979, p. 26.

3.8.4 Los grandes festivales

Existe un amplio consenso en considerar al ismo contracultural como una tentativa frustrada de atentar contra el orden social establecido. Pero tampoco se duda del poder que demostró para fijar un canon cultural investido de heroísmo que habría permanecido desde entonces en el imaginario colectivo de occidente. Small admite el fracaso de la revolución contracultural y, no obstante, nos ha dejado una viva impresión personal de su asistencia al macroconcierto de la isla de Wight en la edición de 1970; su relato no disimula la fascinación que ejerció para él aquella experiencia. Esta clase de percepción dual prevalece en amplios sectores de la sociedad occidental. A pesar de la derrota de la generación hippie:

«... en Woodstock y en muchos otros festivales celebrados en todo el mundo occidental, pese a los intereses comerciales que no tardaron en adueñarse del mundo de la música *rock*, algo sucedió; *hubo* una experiencia nueva, de una clase que nada tenía que ver con las salas de concierto ni de ópera, ni siquiera con las salas de baile, clubes de jazz o discotecas. Consideremos un momento la experiencia tal como la vivió en julio de 1970 uno de los miembros, ya no tan joven ¹⁸⁴⁶, de la multitud de quizá seiscientas mil personas que acudieron al que resultó ser uno de los últimos grandes festivales británicos de tres días, en Freshwater, en la isla de Wight. Para empezar, la música no fue más que una parte de la experiencia, aunque fuera la más importante. No era continua; se iniciaba cada día sobre el mediodía para acabar poco después de salir el sol a la mañana siguiente, dejando unas horas para limpiar (en lo posible) el enorme espacio y hacer a los amplificadores las reparaciones necesarias para la maratón siguiente. Claro que es imposible que nadie escuche música, lo mismo que se escucha una sinfonía, durante casi veinte horas sin parar; aquí sucedía lo que en los espectáculos balineses de *wayang*, que duran toda la noche. Uno escucha con atención, luego se distrae, incluso se duerme a ratos, hasta que lo despierta un sonido nuevo; recuerdo vívidamente el inicio de una actuación electrizante de The Who, que empezó hacia las tres de la mañana. La música, hasta donde se la oía, era maravillosa, pero la ocasión no era sólo

¹⁸⁴⁶ El propio Small.

musical. A riesgo de parecer crédulo y de caer en estereotipos, hay que decir que la experiencia social fue aún más notable. Aquellos tres días, en la isla de Wight, cobró existencia, por lo menos parcial, aquella sociedad potencial que por lo demás está fuera de nuestro alcance; los jóvenes, liberados de las tensiones y restricciones de la vida diaria, se entregaron a la celebración de un mito común, de un estilo de vida común que, aunque no existiera, fueron capaces de evocar fugazmente. Los rostros, relajados, eran bellos; no he visto jamás tantos jóvenes hermosos. Las fogatas, esa antigua expresión comunitaria, ardían toda la noche; el transcurrir del tiempo, aparte del indudable hecho natural del día y de la noche, pasaba más o menos inadvertido. Durante un breve momento, en la sociedad occidental la música no fue sólo una experiencia -intelectual, estética e incluso emocional-, sino el centro de un ritual comunitario que incluía a todas las otras experiencias y demostraba hasta qué punto son, en realidad, parciales e incompletas. Sin duda, todo aquello fue una ilusión; para los músicos fue, aunque importante, otro *gig* [en el argot de los músicos, actuación musical]¹⁸⁴⁷, pagado por empresarios interesados sobre todo en hacer dinero, pero entonces parecía real. Para mí, fue lo más próximas que algunas personas de nuestra sociedad llegaron a estar del espíritu comunal que hemos encontrado en otras culturas musicales, y que tan desesperadamente necesita la nuestra»¹⁸⁴⁸.

Los grandes festivales del cambio de década fueron sin duda la mayor demostración de capacidad cohesiva y potencial mediático de toda la era hippie. Los testimonios que han permanecido son incontables, en forma de relatos personales y crónicas periodísticas, grabaciones sonoras y un amplio surtido iconográfico. En estos gigantescos encuentros el rock pasó a ser algo más que una música; se convirtió en el alma de la contracultura, asumiendo y propagando, en consecuencia, todas sus luces y sus sombras:

«From the first pop festival of Monterey in 1967 to the 40 mammoth Woodstock Festival in August 1969, rock was neither a simple 'background'

¹⁸⁴⁷ La acotación es de Small.

¹⁸⁴⁸ SMALL, Christopher: *Música Sociedad Educación ...*, p. 173-174.

nor dancing music. It had become a central 'experience' in the counter-culture, refracting its deepest investments and contradictions»¹⁸⁴⁹.

El primero tuvo lugar en 1967 en Monterey, localidad de la costa central de California, no muy lejos de la capital de la era hippie, San Francisco:

«El momento álgido de aquel verano tan divertido fue el Monterey International Pop Festival, celebrado en junio de 1967, que duró un fin de semana y en el que actuaron los mejores representantes del pop progresivo: Eric Burdon, Janis Joplin, Jimi Hendrix, los Who, los Mamas and the Papas, Simon and Garfunkel e incluso gente como Otis Redding y Ravi Shankar.

Unas setenta mil personas asistieron al concierto, toda la población *hippie* de California invadió Monterey como una plaga de obscenidad. La ciudad estaba asustada por sus extravagancias, pero no tenía por qué estarlo, la gente del “Amor” era perfecta. Dormían al aire libre, cantaban canciones y se colocaban. No rompían ventanas ni producían disturbios. Todos se amaban. Los conjuntos tocaban gratis, la música era ininterrumpida y a veces maravillosa. Todo el mundo volaba en parte por la marihuana y en parte por el puro idealismo. Incluso gente que llegaba para criticar, periodistas, etc., se sentían atraídos y empezaban a creer en aquello. Al cabo de tres días los mismos policías llevaban flores»¹⁸⁵⁰.

Miller ha estudiado la relevancia de los festivales de Monterey, Woodstock y Altamont, calificándolos como “sacramental gatherings”¹⁸⁵¹, por el carisma de reverencia litúrgica y convicción vital que desprendían los congregantes:

«The great rock festival and concerts were the definitive gatherings of the countercultural faithful. They were as important-to the hip world as any pilgrimages, crusades, or revivals have ever been to their own milieux. They helped shape rock and provided the best opportunities for massive indulgence in the sacraments: dope, nudity, sex, rock, community»¹⁸⁵².

¹⁸⁴⁹ CHAMBERS, Iain: *Urban rhythms. Pop music and popular culture*. Oxford, MacMillan Publishers, 1985, p. 96.

¹⁸⁵⁰ COHN, Nik: *Awopbopaloobop ...*, p. 384-385.

¹⁸⁵¹ MILLER, Timothy: *The hippies and american values ...*, p. 82.

¹⁸⁵² *Ibidem*.

En el escenario estético que estos grandes encuentros propiciaban -entre los muchos que proliferaron en la generación del *hip-* se produjeron múltiples casos de hibridación y préstamo, siendo incontables las aproximaciones desde el *revival* hacia el rock y viceversa. La canción del quinteto Canned Heat, “Going up the country”¹⁸⁵³, se escucha (en *off*) casi al inicio de la recopilación cinematográfica del histórico festival de Woodstock en 1969, poniendo sonido a las imágenes de la llegada del público; allí sería interpretada en directo por el grupo. Es todo un himno del célebre encuentro con el que la juventud participante logró una visibilidad imborrable en todo el mundo, hasta el punto de que el mito se sostuvo sin declinar en las siguientes décadas como un insuperable remanso de paz, fraternidad, hermandad y retorno a la naturaleza –a través de la música- de un sector importante de la sociedad occidental que hizo del festival el espacio socializado de sus tensiones y aspiraciones generacionales. En “Going up the country” la flauta que interviene de modo recurrente se convierte en –y, sobre todo, se asume como- un signo arcádico, testigo de *autenticidad* en pleno abrazo con el *blues* más ancestral y con la entonces más vanguardista semiología del rock, lo que incidió sin duda en la masiva acogida del tema, sin importar que el instrumento empleado fuera una sofisticada flauta travesera por completo ajena a cualquier tradición campesina. La letra remite a una huida de la ciudad al campo, con un ritmo alegre y repetitivo; la música está llena de color folklórico, siendo la flauta la protagonista de los instrumentos empleados. Este sencillo y directo mensaje de regreso a Arcadia llegó a ser número uno en las listas de éxitos de 25 países de todo el mundo, una conquista mediática sobresaliente. La letra refleja a la perfección el ideario sustantivo de muchos jóvenes occidentales en aquel momento. Woodstock –como Monterey, Altamont y Wight- estaría también presente en la mentalidad de los jóvenes gallegos que aspiraban a un cambio sustancial de sus vidas y de la sociedad que les había tocado vivir. Los ecos del festival junto con la proyección de *Easy Rider* y los discos de música soul, pop y rock que llegaban de Estados Unidos e Inglaterra prometían entonces un mundo lleno de alternativas seductoras.

¹⁸⁵³ Perteneciente al doble LP *Living The Blues*, editado en 1968. La canción se basaba en un viejo *ragtime* de los años 20, “Bull Doze Blues”, del célebre cantante Henry Texas. Este intérprete afroamericano empleaba en la pieza tan solo guitarra y flauta de Pan; de ésta última procede el instrumento más destacado de la versión de Canned Heat.

“Going up the country”¹⁸⁵⁴

I'm goin' up the country, baby don't you wanna go?
I'm goin' up the country, baby don't you wanna go?
I'm goin' to some place where I've never been before.
I'm goin', I'm goin' where the water tastes like wine.
Well, I'm goin' where the water tastes like wine.
You can jump in the water and stay drunk all the time.

I'm gonna leave this city, got to get away.
I'm gonna leave this city, got to get away.
All this fussin' and fightin', man you know I sure can't stay.
Now baby, packin' up the truck you know I got to leave today.
Just exactly where I'm goin' I can not say, but we might even leave the USA.
It's a brand-new game and I don't wanna play.

No use of you running or screaming and crying
But you got a home man, long as I got mine.

3.8.5 El fracaso inmediato de la tentativa contracultural

¿Por qué sucumbió la “nación de Woodstock”? A la vista de su poder de congregación habría que presuponer una continuidad y diversificación a escala histórica, pero éstas no tuvieron lugar en una proporción equiparable a los precedentes. El inesperado fracaso de Altamont, pocos meses después de Woodstock, para algunos significó el final de la era hippie y la muerte de la *Woodstock nation*. Sin embargo no puede achacarse sin más a unos actos aislados toda la responsabilidad de un desvío de proporciones históricas. En principio en la fenomenología de la caída del movimiento hippie pueden discernirse dos grandes áreas causales: las endógenas y las exógenas. Comenzando por las últimas, desde luego que al poder establecido el movimiento contracultural le resultaba una inesperada y sumamente inoportuna oposición interna, pues atacaba la línea de flotación de la estabilidad social al condenar el sistema productivo capitalista, el activismo militar y el mismo núcleo de la familia tal y como se concebía tradicionalmente:

«Se había producido la gran fractura social. El sistema no pudo asimilar lo que de verdad era una alternativa real. Si en la sociedad ultraliberal se

¹⁸⁵⁴ Canned Heat, en *Living The Blues* (Liberty, 1968). En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura esta pieza (pista nº 19).

suprimía la competitividad, el sistema se venía bajo. Toda la filosofía hippie se basó en esa idea. El lema de “Haz el amor y no la guerra” significó también, “no trabajes para conseguir dinero, hazlo por placer” y el placer no estaba en las oficinas, ni en los bancos sino en la naturaleza, donde el agua era gratis y las flores también. ¿Para qué utilizar coche si se podía ir en bicicleta? Por ello se buscaron paraísos en islas pequeñas como Ibiza, donde poder desarrollar una vida completamente alejada y alternativa»¹⁸⁵⁵.

Pueden aducirse como factores de fuerte desgaste interno la falta de comodidades en la vida cotidiana, la viabilidad de algunas explotaciones, la factura que pasaron los excesos con la droga, la ausencia de perspectivas claras de futuro, las incongruencias ideológicas y la pronta comercialización industrial de los iconos más exitosos, así como el envejecimiento natural de sus miembros y la ausencia de una mayor cohesión grupal a gran escala que hiciera más resistente el movimiento. Otra clave a tener en cuenta del relativamente rápido declive de la doctrina hippie tuvo que ser la imposibilidad de alcanzar logros materiales tangibles en el orden geopolítico, el desencanto de contemplar que el mundo seguía girando al mismo ritmo y gobernado por los mismos magnates. Como afirmaba Ray Manzarek, teclista de los Doors, en 1999:

«Creo que nos hemos desviado de las metas que queríamos alcanzar en 1968. Si me hubieran dicho entonces que ahora íbamos a estar talando la selva amazónica, que la gente continuaría muriendo de hambre y que seguiría habiendo guerras en el planeta, que todavía utilizaríamos todo tipo de pesticidas, que los trabajadores seguirían siendo explotados, que habríamos dejado yermos los campos de cultivo, que estaríamos asfixiando a la tierra, que no habríamos encontrado un combustible que no contamine, ni una sociedad basada en el amor ... no me lo creería. En realidad, hemos producido una sociedad de avaricia, no muy diferente de lo que era en los años cincuenta, la que nosotros tratamos de cambiar»¹⁸⁵⁶.

Roszak sentenciaba ya en 1971 la imposibilidad de que la contracultura triunfara materialmente:

¹⁸⁵⁵ LÓPEZ, José Miguel: *Los sonidos de Discópolis*. Madrid, Calamar Ediciones, 2003, p. 54.

¹⁸⁵⁶ Citado en *ibíd.*, p. 89.

«Una y otra vez se repite la misma historia en toda la Europa occidental: los estudiantes pueden hacer tambalear sus sociedades, pero sin el apoyo de fuerzas sociales adultas no pueden derrocar el orden establecido»¹⁸⁵⁷.

3.8.6 Deconstruyendo la contracultura

Hoy en día el ismo de la contracultura está sometido al ejercicio de una implacable y escéptica revisión que deconstruye la práctica totalidad de sus presupuestos teóricos y plausibles logros. Pero quienes contribuyen a esta corriente académica –en muchos casos antiguos y convencidos partícipes- se centran casi en exclusiva en una serie de argumentos a su vez discutibles y en absoluto los únicos que habría que tener en cuenta para juzgar a esta generación. En concreto el desliz más extendido reside en desdeñar que si bien el sistema económico y el orden geopolítico pervivieron esencialmente inalterados tras la revolución juvenil, ésta fue un movimiento históricamente ineludible que forzó el paso -en el terreno de las creencias y actitudes vitales- a una nueva era sociocultural en la historia de la humanidad, una era que aún hoy en día sigue extendiéndose por todo el mundo, amortiguada y esencialmente modificada pero sin posible retroceso.

La procedencia de los ataques más virulentos -tanto contra la tentativa contracultural en sí misma como contra sus presupuestos ideológicos- es muy variada. En la citada correspondencia entre Berio y Lesh, el segundo apuntaba a la falta de credibilidad crítica del rock:

« .. Una protesta implica, por parte del que la formula, una relación con o contra otra cosa. Los músicos rock no buscan esta relación, al contrario, la mayor parte la deplora. Ellos no protestan sino que celebran y ese es “el objetivo”»¹⁸⁵⁸.

¹⁸⁵⁷ ROSZAK, Theodore: *El nacimiento de una contracultura* ..., p. 17.

¹⁸⁵⁸ Phil Lesh, en BERIO, Luciano: “Comentarios al rock” ..., p. 103-104.

Una teoría reciente relaciona el movimiento contracultural con el efecto refractario antinazi derivado de la segunda guerra mundial:

«El poder que el mito de la contracultura ha ejercido sobre la conciencia política del último medio siglo es un legado del trauma que produjo la Alemania nazi a la civilización occidental. Después del Holocausto, lo que sólo era una cierta aversión al conformismo propia de artistas y románticos, se convirtió en un odio hipertrofiado hacia todo lo que tuviera el menor atisbo de rutina u obvedad. La conformidad alcanzó la categoría de pecado capital y la sociedad de masas se convirtió en la imagen de una distopía moderna. (...).

Este miedo exagerado al conformismo ha impedido a una mayoría de grupos progresistas emplear estos pilares sociales como herramientas eficaces, por miedo a los fantasmas de la asimilación y el fascismo. Como resultado, la izquierda se ha enfangado en irresolubles conflictos de acción colectiva, sin avenirse a aplicar los métodos básicos que deben emplearse en casos semejantes»¹⁸⁵⁹.

Heath y Potter insisten una y otra vez en tratar de demostrar que la contracultura ha desplazado el pensamiento de izquierda como núcleo de la oposición a la derecha conservadora y al proceso de globalización. En este libro la reflexión sobre el consumo (la teoría comercial) ocupa un lugar central por delante de cualquier otra estimación, pero especialmente crítica es su concepción de la actitud que entiende de rebeldía sistemática como una pose artificial y conducente a graves problemas derivados para el resto de la sociedad; en este sentido la contracultura:

«... juzga la resistencia a la infracción como una confirmación de su teoría. A menudo se trata de un simple embellecimiento de la conducta antisocial, es decir, transgredir por el simple hecho de transgredir. Esta mentalidad en la vida diaria suele ser inofensiva, pero políticamente puede resultar desastrosa. Lleva a los activistas contraculturales no sólo a rechazar las instituciones sociales existentes sino cualquier otra alternativa que se proponga, aduciendo que al final se institucionalizará e impondrá por la fuerza. Por eso

¹⁸⁵⁹ HEATH, Joseph; POTTER, Andrew: *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Madrid, Taurus, 2005, p. 363. El mismo título del libro es bien expresivo.

la contracultura rechaza la política izquierdista tradicional, que cataloga de “institucional”»¹⁸⁶⁰.

Por su parte Gilbert y Pearson, partiendo de Thornton, desestiman igualmente la credibilidad ideológica y operativa del movimiento contracultural, socavando sobre todo la supuesta unicidad fraternal de sus integrantes:

«Las argumentaciones convencionales que comparten tanto los participantes subculturales como los sociólogos de la subcultura han tendido a presentar las subculturas juveniles como opositoras por naturaleza, que resisten a la cultura burguesa dominante y defienden con orgullo su autonomía ante la invasión de la cultura hegemónica de la “corriente principal” que, normalmente a instancias de los medios de comunicación capitalistas, desea volver a “incorporarlas”. Thornton¹⁸⁶¹ rebate este modelo, demostrando que, lejos de estar preocupadas por oponerse a la cultura dominante de la sociedad matriz, las culturas juveniles están terriblemente preocupadas por establecer jerarquías y distinciones entre los propios jóvenes»¹⁸⁶².

Desde una óptica más flexible Balliger ha señalado cómo se modifican, incorporan y “cambian de bando” determinados iconos fundacionales de la contracultura, significando sobre todo que los otrora jóvenes crecieron y llegaron a ocupar cargos importantes en la sociedad sin haber abominado por completo de sus raíces juveniles:

«To illustrate how political meanings change according to context, consider that songs which once marked the radical impulse of a generation, like John Lennon's “Imagine,” have recently been employed by Britain's Conservative Party; Allen Ginsberg's imago lends counterculture chic to Gap ads; and mass entertainment like MTV markets itself as “underground”»¹⁸⁶³.

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 114. No muy lejos de este trabajo se sitúa el recorrido histórico de Goffman, que posee puntos de interés pero faltándole consistencia al generalizar en exceso tanto ciertos sucesos y tendencias del pasado –que pasan a constituir representaciones académicas de un supuesto quehacer contracultural pretérito-, como al deconstruir con idéntico rasero la práctica totalidad de los mismos (GOFFMAN, Ken: *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*. Barcelona, Anagrama, 2005).

¹⁸⁶¹ Se refieren al trabajo de THORNTON, Sarah: *Club Cultures* ..., p. 87-115.

¹⁸⁶² GILBERT, Jeremy; PEARSON, Ewan: *Cultura y política de la música dance* ..., 2003, p. 289-290.

¹⁸⁶³ BALLIGER, Robin: “Politics” ..., p. 60.

3.8.7 El cine como activo portavoz e intérprete

La industria del cine ha prestado una atención desigual pero muy intensa al ismo contracultural. A grande trazos existen dos corrientes predominantes dentro de este lenguaje: una prácticamente coetánea y conceptuable como *emic* en la que se describe el modelo de oposición al sistema en términos asertivos y proyectivos hacia una mayor difusión del movimiento, y otra posterior totalmente contraria que –generalmente a través de la sutileza y la inducción de imágenes deconstructivas- invierte la perspectiva hasta una radical degradación de los postulados exhibidos por la anterior. Se van a considerar en este bloque algunas elaboraciones antagónicas especialmente emblemáticas y representativas de la lectura cinematográfica de la contracultura.

La película contracultural por antonomasia es *Easy rider* (Dennis Hooper, 1968), todo un manifiesto de consonancia generacional que se vivió con pasión en medio mundo ¹⁸⁶⁴. Los protagonistas son Wyatt y Billy -Peter Fonda ¹⁸⁶⁵ y el propio Dennis Hooper respectivamente-, que interpretan un periplo en moto de costa a costa de los Estados Unidos para llegar al carnaval de Mardi Gras en Nueva Orleans ¹⁸⁶⁶, con la incorporación del abogado alcohólico George Hanson (un Jack Nicholson que no desmerece a sus compañeros), personaje que descubrirá los placeres de fumar hierba por primera vez en su vida. El episodio de la comuna está relatado con respeto reverencial, mientras que el “viaje” con LSD en el cementerio trata de llevar a la pantalla del modo más literal posible la experiencia. El dramático final puede interpretarse como una posición de fuerza para poner de relieve las insalvables barreras de la brutalidad e incomprensión sociales e incitar de ese modo a un cambio profundo. En resumen, en *Easy Rider* hace crisis el sueño americano y se vislumbra la redención de la humanidad una vez superadas las barreras de la ignorancia y el conservadurismo.

Otra obra teatral y posteriormente película muy conocida en esta esfera expresiva fue *Hair* (Milos Forman, 1979), en su origen una obra de teatro musical acerca de la cultura hippie de los años 60, incluyendo las temáticas del amor, la paz, la libertad sexual o el

¹⁸⁶⁴ También en España obtuvo una larga resonancia.

¹⁸⁶⁵ Este último asumió paralelamente el cargo de productor del filme, lo que le enriqueció de golpe.

¹⁸⁶⁶ Conocido festival de esta ciudad; el nombre es de procedencia francesa.

consumo de drogas, todo lo cual produjo un notable impacto en la época, incluyendo los tan polémicos desnudos integrales de algunas escenas.

En el montaje del extenso documental *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) participó entre otros Martin Scorsese. Este registro recoge con detalle las actuaciones, incidencias y declaraciones de los tres días que duró el festival más famoso de la música moderna - 15, 16 y 17 de agosto de 1969-, al que asistieron alrededor de 500.000 jóvenes en la granja Woodstock de Max Yasgur, junto a Nueva York. También existen registros del festival de Monterey y otros eventos memorables coetáneos.

La primera reacción “crítica” significativa desde Hollywood llegaría en la segunda mitad de los 70 en producciones como *Grease* o *Saturday night fever*. Es posible que el verdadero mensaje de la industria americana del cine en estas empresas -aparentemente en pro de las culturas de ocio juveniles, el baile y la libertad- fuese, a fin de cuentas, una forma soterrada de canalización de la fuerza subversiva y capital (sub)cultural que encerraba el imparable auge del rock en todo occidente, cuando el ismo hippie y los altercados de mayo del 68 de sólo unos años antes llegaron a inquietar gravemente el equilibrio del sistema y cuando el movimiento punk que arranca a mediados de los 70 y el primer apogeo del *heavy* hicieron saltar todas las alarmas del pánico social latente que se había ido gestando desde los años 50 en relación a la música popular urbana. En efecto, los protagonistas de estas célebres películas en ningún momento manifiestan el menor deseo de fugarse a una comuna o espacio similar; tampoco hay asomo alguno de crítica social, recuerdo de Luther King o de Gandhi, del pacifismo, de Woodstock, de la carrera de armamentos ni del peinado en cresta de colores agresivos (más bien se retrocede a las modas de la brillantina y cuero negro de los inicios del rock ¹⁸⁶⁷). En *Grease*, por ejemplo, Danny Zucko (J. Travolta) y Sandy Olsen (O. Newton-John) son “nada más que jóvenes”; no queda en ellos el menor atisbo de conflictividad social ni rastro alguno de una década tan diversa en propuestas como fue la anterior. A través de sus figuras se reconfigura un canon conductual para la juventud que llegará a tener una notable resonancia merced a la inmensa popularidad de la película. El referente sería esencialmente asumible por la sociedad, tratándose de un perfil caracterizado por la vitalidad –desapareciendo todo ensimismamiento orientalista-, la atención hacia el

¹⁸⁶⁷ En efecto, el pelo corto y la brillantina –*grease*- remiten a una estética al estilo de Elvis Presley, propia de los años 50, cuando el rock era *rock and roll* y un fenómeno nada “rebelde”.

estudio ¹⁸⁶⁸, la ausencia de comportamientos violentos -salvo en episodios básicamente simpáticos- y a quien se toleran ciertas libertades como las del sexo (aunque no pleno con la protagonista ¹⁸⁶⁹) y hasta una peligrosa competición en coches, pero todo ello en el extremo opuesto de la filosofía y estética de la era hippie.

Millones de jóvenes del mundo entero asumirían en mayor o menor medida el rol sociomusical derivado de estas amenas producciones, y más aún en una época incierta y de perenne crisis de valores, donde la formación de la personalidad se encaminaba en los adolescentes –de forma instintiva- a autorreconocerse en los héroes de la pantalla, entre otros mecanismos. En resumen, las tensiones de ruptura social que habían germinado en el ismo contracultural de la segunda mitad de los años 60, y para las que la música había ejercido de inigualable medio de amplificación, fueron hábilmente –y puede que sin demasiada resistencia- reconducidas diez años más tarde hacia una dimensión más específicamente lúdica y sensitiva de la vida, pero sin el lastre –para el sistema establecido- de la presión contestataria y los antagonismos generacionales ¹⁸⁷⁰.

El mensaje implícito en las citadas películas se podría condensar en la sentencia “sé libre y diviértete, pero trabaja y no causes problemas”, cuando la tendencia dialógica –o simplemente de conveniencia pragmática- se habría visto acentuada antes que mermada con los años. Como señalaba para la década de los 90 Cole:

¹⁸⁶⁸ En contra de las apariencias, pues los protagonistas no son buenos estudiantes. Uno de los números musicales más moralizantes de *Grease* es el cantado por un ángel que se aparece en sueños a Frenchie (Didi Conn), una de las *pink ladies* que fracasa en los estudios. Se trata de la canción de Frankie Avalon – que se interpreta a sí mismo- “Beauty School Dropout”, cuyo estribillo repite de manera insistente –y convenciendo plenamente a la joven en cuestión- que es una fracasada escolar y que regrese al instituto (“Beauty school dropout / Go back to high school”).

¹⁸⁶⁹ Tampoco falta aquí el tópico moral: en la escena del cine al aire libre Sandy sale del coche espantada cuando Danny hace un leve ademán de acariciarla. En el otro extremo, Rizzo (Stockard Channing), la chica más proclive a la promiscuidad sexual está muy cerca de la ninfomanía: en la fiesta de las *pink ladies* se burla del recato de Sandy cantando “Look At Me I'm Sandra Dee”; pero en otra escena confiesa que prefiere irse en un coche lleno de chicos por la noche a tener que darse una ducha de agua fría. El “castigo” que la sobreviene es un aparente embarazo no deseado, lo que recuerda ese peligro a todos los espectadores, así como la mala fama que recae sobre una joven que ceda ante la tentación.

¹⁸⁷⁰ En *Grease* la barrera intergeneracional desaparece: los jóvenes tienen su propio terreno de acción, pero hay numerosos adultos “comprensivos” y ninguna escena dramática entre padres e hijos. De esta película es justo reconocer el acierto mediático: 30 años después de su estreno, *Grease* sigue siendo muy popular en el mundo entero, constituye un mito nostálgico de la generación que vivió en primera persona aquellos años.

«The fact is, now any suburban 17 year-old can take Ecstasy (...) go to houseclubs and listen to dance music on Radio One. It's hardly even an act of rebellion any more ...»¹⁸⁷¹.

En consecuencia, a través de la reacción deconstructiva que se contempla en estas producciones y otras formas de discurso metaoficial, la guerra fratricida entre padres e hijos se habría sellado con un acuerdo tácito de integración y supresión de la marginalidad en el que los mayores entregaban la libertad a cambio de la paz y la estabilidad; por su parte los jóvenes renunciarían a la aspiración de “cambiar el mundo” a cambio de esa libertad y ciertas compensaciones, además de un futuro económicamente favorable¹⁸⁷².

Heath y Potter también aplican la hipótesis descalificadora que veíamos poco antes al cine de la contracultura, denunciando el victimismo que imperaría en sus producciones:

«Los rebeldes contraculturales siempre han hecho grandes esfuerzos para convencerse a sí mismos de que sus actos de resistencia cultural tienen importantes connotaciones políticas. No es casual que Lester, el personaje de *American Beauty*, deba morir. Su conducta supone tal amenaza para el sistema que hay que eliminarlo, cueste lo que cueste. La “muerte del protagonista rebelde” está tomada directamente del cine de la década de 1960. Desde *Bonnie y Clyde* hasta *Easy Rider*, los disidentes siempre acaban cayendo. En *Easy Rider*, por ejemplo, los dos hippies traficantes de cocaína (Peter Fonda y Dennis Hopper) acabarán muriendo a manos de unos matones sureños mientras recorren en moto el estado de Luisiana»¹⁸⁷³.

En este caso sorprende que dos supuestos concedores del lenguaje contracultural como los autores del estudio ni siquiera mencionen la obvia e intencionada coincidencia entre el título de la primera película y uno de los discos más célebres de Grateful Dead: precisamente *American Beauty* (Warner Bros., 1970). La película homónima de Sam

¹⁸⁷¹ COLE, Bethan: “One Nation under a Groove”. En: *Muzik*, marzo de 1998 [s.p.].

¹⁸⁷² Entre los placeres no estaría el del consumo de droga alguna ni de alcohol; en *Grease* Danny apenas bebe una sola cerveza, ni sus amigos salvo en las salidas nocturnas y aún entonces con moderación aparente.

¹⁸⁷³ HEATH, Joseph; POTTER, Andrew: *Rebelarse vende ...*, p. 77-78.

Mendes (1999) es un manifiesto homenaje no sólo al grupo musical, sino a toda aquella generación que, con el tiempo, sufrió la crisis vital de tener que reincorporarse al patrón social que tan fuertemente había criticado en su juventud. A destacar que el joven que vende droga (Wes Bentley, como Ricky Fitts) está muy lejos del habitual estereotipo demonizado por la filmografía de corte clásico, que el protagonista (Kevin Spacey, como Lester Burnham) consume marihuana sin reparo alguno y que el personaje sobre el que recaen las tintas más ácidas (Chris Cooper, como Frank Fitts, el padre de Ricky) es un viejo militar, homosexual reprimido, coleccionista de símbolos nazis y que acaba por asesinar a Lester, reeditando la conclusión de *Easy rider*.

Milou en mayo (Louis Malle, 1989) se enmarca en los días de la revolución parisina de mayo de 1968. Malle ejerce en este notable filme una total deconstrucción de la variada galería de tipos sociales que presenta la trama y que viene a constituir una encarnación simbólica de la Francia de entonces. Desde el empresario sin escrúpulos, los familiares intrigantes, el joven apasionado con los ideales revolucionarios, el sacerdote partidario de éstos, el escritor fracasado, la pianista amargada, el camionero mujeriego, el propio Milou –un bonachón hombre de provincias con quien Malle, pese a todo, simpatiza bastante-, al final todos quedan en ridículo de una u otra forma. Malle no suscribe el mayo parisino por la falta de vigor, seriedad y alcance real de su tentativa, en una Francia burguesa y acomodaticia en donde jamás hubiera tenido lugar una mutación histórica de alcance en aquellos momentos.

3.8.8 La contracultura en España¹⁸⁷⁴

Lo anteriormente expuesto acontece en su mayor parte más allá de las fronteras de Galicia y España, pero en la era de las comunicaciones sus ecos también llegaban aquí, con retraso y en oleadas desiguales y frecuentemente mutiladas por la censura, aunque en todo momento perfectamente reconocibles:

¹⁸⁷⁴ En el Apéndice a este capítulo IV aparece un epígrafe de materia complementaria acerca del punto de inflexión del pop y el rock en España.

«Youth culture in Spain only really began, to develop in the 1960s with economic development and the emergence of a gradually disaffected middle-class youth. But because of Francoism, Spain's experience of swinging' London and Woodstock would have to wait at least another decade»¹⁸⁷⁵.

Varios autores han recalcado la capital importancia de la música en el territorio nacional a la hora de configurar un espacio social diferenciado que, sobre todo antes del advenimiento de la democracia, canalizara las inquietudes de la juventud y otros grupos disidentes. Si en América y parte de Europa la contracultura ejerció un papel equivalente, en España probablemente se duplicó la atención a los nuevos estilos musicales como medios de expresión y liberación más idóneos en una particular coyuntura histórica. En consecuencia, la rebeldía generacional hispana debe enmarcarse en dos vías de análisis preferentes: por una parte la restringida a la esfera política -que con la instauración de las libertades reduciría gradualmente su intensidad salvo en las comunidades caracterizadas por la pujanza nacionalista- y por otra, la que se dirigió al pop y al rock como lenguaje que aunaba el placer y la diversión con una aureola contestataria incitante. Alternativas más comprometidas como la comuna y otras rupturas radicales del *modus vivendi* sólo obtuvieron un eco tangible en una fracción exigua de la población.

Efectivamente, es llamativo el encuentro imprevisto en estos años entre la clase obrera y el estudiantado universitario; coincidirían en asambleas y manifestaciones, compartirían idearios y promoverían huelgas de intereses mancomunados. Sin embargo fue la de los estudiantes la clase realmente rebelde, puesto que al igual que en Italia o Francia en los mismos años, los obreros buscaban esencialmente una mejora de sus condiciones de trabajo y vida, no tanto o apenas el derrumbe en toda regla de las estructuras. Siguiendo los análisis de Sotelo:

«... a mediados de los sesenta, se produce un salto generacional, con una juventud que no ha vivido la guerra, crecida en libertad y con bienestar, que replantea las preguntas que sus padres habían tratado de olvidar; qué relación hubo en el pasado entre fascismo y capitalismo; qué relación sigue

¹⁸⁷⁵ "Introduction" [Part V]. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies ...*, p. 263.

existiendo en el presente entre el capitalismo mundial (“imperialismo”) y la explotación del “tercer mundo”. La mala conciencia de los padres se transforma en una utopía revolucionaria en los hijos. El recién suprimido marxismo reaparece, en una nueva versión altamente intelectualizada, con dos rasgos propios. Se trata primero de un renacimiento del marxismo, limitado a los ámbitos universitarios, sin penetrar lo más mínimo en la clase obrera. El gran descubrimiento de aquel momento es que la clase obrera *per se* no es revolucionaria, ni siquiera progresista. Se derrumba en la experiencia diaria uno de los grandes mitos del marxismo, por mucho que al estilo hegeliano se haya distinguido entre “clase en sí” y “clase para sí”. El abandono del marxismo por la clase obrera se muestra imparabile. En segundo lugar, el marxismo que renace en las aulas universitarias es crítico feroz, tanto del marxismo que había albergado la socialdemocracia como del soviético, petrificado en el dogma estalinista; su pureza e innegable atracción intelectual se debía, en buena parte, a que nunca se había mezclado con los avalares de la práctica. Se trata de un marxismo académico, que gozó de prestigio mientras se mantuvo en el plano de la teoría. Cuando, después de las escaramuzas del 68, pretende encarnarse en la acción, degenera en la “lucha armada” o bien se disuelve en cien sectas, a la búsqueda de la pureza revolucionaria»¹⁸⁷⁶.

Las formas de canalizar el descontento y las reivindicaciones fueron múltiples, en el hogar y en la calle, resultando algunas de ellas nuevas en la tradición de occidente. A través del vaciado de prensa escrita nacional se observan datos interesantes como que en los años de la transición hubo una explosión de las inscripciones o pintadas en los espacios públicos, a veces conocidas como *graffiti*; en algunas imágenes se pueden apreciar con la vitola de nada agradable novedad para la mayor parte de la sociedad. El spray de pintura fue un descubrimiento para la expresión de los disidentes españoles – muchos de ellos partidarios convencidos de las formas más innovadoras de rock y vulneración de espacios públicos del momento- que a través de este recurso lograban una doble consecución de propósitos: por una parte el acto en sí constituía una transgresión de las normas sociales -con el añadido de una estimulante dosis de emoción por el riesgo-; y por otra, la inscripción permanecería normalmente durante algún tiempo con lo que el mensaje contenido –fuera verbal o meramente visual- alcanzaría

¹⁸⁷⁶ SOTELO, Ignacio: “El PSOE en la transición” ..., p. 48-49.

una determinada difusión, sin olvidar la resonancia informativa que en ocasiones se producía.

Centrándonos en el área de la música, Alonso destaca su incidencia como factor aglutinante de la necesidad de cambio y evasión de la nueva generación en las postrimerías del franquismo:

«... los dos pilares de la vida tradicional española -la familia autoritaria y patriarcal y el nacionalcatolicismo- fueron erosionados, en favor de cierta “tolerancia y liberación” gracias al turismo y a la aparición en los centros urbanos de una “contracultura” juvenil, que exteriorizaba su inconformismo a través de actitudes no convencionales, símbolos de unos valores morales diferentes al estereotipo católico: ocio, placer, consumo, laicismo, lujo, tolerancia sexual y libertad. Creemos que tales valores tenían su metáfora musical en el beat, una música eléctrica, vitalista, sencilla, rítmica y joven, que los jóvenes españoles de clase media usaron para enarbolar ganas de vivir, de divertirse, de libertad en lo cotidiano, como ocurrió en todo el mundo desde Australia a Latinoamérica, aunque quizá en el contexto de una dictadura como la franquista su potencial articulador fuera más peligroso o más inocente, según se mire»¹⁸⁷⁷.

A priori no se interponían trabas administrativas; la censura nunca fue tan activa contra el rock como lo había sido contra la canción política. En parte porque el auge del movimiento rock coincide con el desmoronamiento del aparato franquista y en parte porque se sobreentendía desde las instancias del poder que esta música formaba parte de un fenómeno inscrito en el seno de un marco ideológico relativamente inofensivo. Más bien el mundo del rock chocó frontalmente con el arcaísmo estético del grueso de la población española, reacción favorecida por los prejuicios seculares de ésta hacia lo extranjero, aún más en áreas rurales. Así se puede inferir del testimonio de los miembros del grupo Micky y los Tonys describiendo sus peripecias como banda de rock a finales de los años 60:

¹⁸⁷⁷ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El beat español ...”, p. 237.

«En muchos sitios teníamos que salir por la puerta trasera porque pedían pasodobles y nosotros nos negábamos (...). No te dejes engañar, el r&r [rock and roll], su nacimiento, fue, en España, un fenómeno de gente de pelas. (...).

En Lérida, en Borges Blancas, nos tiraron todos los tomates de la comarca, pero no era algo que sucediese a menudo. Actuamos por toda España. Recuerdo que en León fuimos a ver la catedral y al salir nos empezó a perseguir un grupo de gente al grito de 'peludos, a ellos!'. A Gijón fuimos en tren y los taxistas de la estación no nos quisieron llevar al hotel; vieron las pintas que llevábamos y se pensaron que íbamos a atracarles. Tuvimos que cruzar la ciudad a pie, con las maletas y el equipo. En Sevilla encontramos mucho ambiente, nos pasamos una semana borrachos. También recuerdo con agrado el Norte, en Pamplona lo pasamos maravillosamente. En esos años no había tanta represión como se cree. Se vivía muy tranquilo y yo, personalmente, era feliz. Y apolítico, que quede claro»¹⁸⁷⁸.

Según Mainer el rock encajó perfectamente en la juventud por las utópicas posibilidades de triunfo que brindaba a una generación sin demasiadas expectativas vitales:

«La penetración del rock venía de comienzos de los 60 pero buena parte de su significado de rebeldía se había perdido entre nosotros tras la caricatura amable y cursilona de lo *ye-yé* (cuyo himno fue una canción con la que Conchita Velasco afligió los oídos de toda una generación de españoles: “La chica *ye-yé*”, con “el pelo alborotado y las medias de color”). De la cultura *rock* más genuina vino la popularidad sin fronteras de los grupos que lo interpretaban, la organización masiva de los recitales, los kilovatios que daban su sello a un espectáculo donde la música es casi tanto como la fantasía luminotécnica o la entrega febril y agotadora de los asistentes. Tras todo esto, sin embargo hay una historia de éxitos y fracasos, de vocaciones imperiosas, de ensayos en garajes o actuaciones en modestas verbenas: como lo pudo ser en su día el toreo, el boxeo o el ciclismo, el *rock* era una vía de promoción para una juventud desalentada, además de un modo de autoidentificación (que, a menudo puede serlo de grupos minúsculos: la

¹⁸⁷⁸ Citado por GARCÍA LLORET, José Luis: *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza, Zona de Obras, 2006, p. 9-10.

barriada, la pandilla...) y, por descontado, termómetro de horizontes vitales, ya que, como antes se señalaba, esta canción cuenta cosas, se queja de otras y recurre, con mucha frecuencia, a un explícito “nosotros” enunciativo»¹⁸⁷⁹.

Domínguez completa este panorama:

«... de la inocencia de los días de Los Brincos y Los Bravos poco quedaba ya, y se iniciaba una nueva etapa marcada por Cream, Jimmy Hendrix, Led Zeppelin ... [donde] el consumo de porros y ácidos entre músicos y público que acudía a los conciertos estaba a la orden del día ... [donde] la progresía derivada del jipismo y el *flower power* empezaba a cobrar forma, y muchos adeptos»¹⁸⁸⁰.

Rafael Revert -conocido impulsor de fórmulas radiofónicas innovadoras en aquellos años- aporta un interesante testimonio que confirma la capital capacidad de integración de identidades generacionales que exhibió la música ligera entonces:

«Escuchar aquella música era una forma de protestar, de ir contra corriente, de manifestar la oposición al régimen. La música era lo único propio que teníamos los jóvenes. Nos entregábamos intensamente a ella, nos comprometíamos con ella, porque no teníamos nada más que eso. Eso o los estudios. No había donde ir, ni dinero ni en qué gastarlo. No había el colchón de comodidades que hay ahora, había hambre de hacer cosas. El beat no nos adormecía, todo lo contrario»¹⁸⁸¹.

En el mismo trabajo el músico Felipe del Campo pone sobre la mesa la fuerza inmanente de la música rock y la perfecta vía de escape que proporcionaba:

«Yo, que no tenía ningún tipo de conciencia política, me daba cuenta cada día de que aquí se vivía una mentira perniciosa. Aquí no se avanzaba y, como tenías 18 años, querías que se avanzase rápido. Vivíamos en un mundo uniforme, cerrado, que cerrábamos todos y cada uno de nosotros, nuestros

¹⁸⁷⁹ MAINER, José-Carlos; JULIÁ DÍAZ, Santos: *El aprendizaje de la libertad ...*, p. 129.

¹⁸⁸⁰ DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Salvador: *Bienvenido Mr. Rock. Los primeros grupos hispanos. 1957-1975*. Madrid, SGAE, 2002, p. 521-522.

¹⁸⁸¹ Citado en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El beat español ...”, p. 248.

mayores e incluso muchos jóvenes, que se limitaban a seguir las rígidas pautas que nos marcaban. Mi cuerpo empezaba a pedir cosas y aquí no las encontraba. Yo veía que en Francia o Inglaterra se vivía de forma distinta y yo quería vivir así, por eso tocaba así, como ellos, y chillaba: ¡claro que fue rebeldía!, simplemente porque era nuevo por completo. Aquella música nos movía»¹⁸⁸².

El fenómeno hippie tuvo una incidencia moderada en España; sin embargo localidades como la isla de Ibiza se convirtieron en musa espacial para determinadas peregrinaciones y producciones correlativas:

«Las comunidades hippies asentadas en territorios del estado español fueron así mismo objeto de inspiración para diversos cineastas foráneos. En Ibiza se rodaron *Hallucination Generation* (Edward A Mann, 1966), cinta de explotación norteamericana pionera en referirse expresamente al consumo de LSD, cuyos efectos eran descritos mediante secuencias en color, insertadas en una película en blanco y negro. Y la producción francesa *More* (Barbet Schroeder, 1969), con banda sonora de Pink Floyd, que así mismo otorgaba gran importancia en su argumento al consumo de todo tipo de drogas. Además de Ibiza, la costa de Almería fue otro de los destinos favoritos del *hippismo* internacional que además sirvió de escenario para algunas películas, como *Sky is Falling*, traducida en España (e insólitamente editada en vídeo) como *Las flores del vacío* (Silvio Narizzano, 1974), que contraponía la fauna autóctona de burros, viejas de luto y casas encaladas a una decadente corte de *hippies* extranjeros, entre los que figura un enajenado Dennis Hopper en el papel (entonces correspondiente con la vida real) de toxicómano»¹⁸⁸³.

La narración de Ribas retrata con fidelidad el ambiente entre contestatario y esperanzado de ciertas élites juveniles que tradujeron la era hippie a la esfera hispana, dotándola de un contenido político muy acentuado por razones obvias y en donde la música aparece regularmente como protagonista innegable. He aquí una descripción de un encuentro del autor con un grupo hippie en Ibiza, alrededor de 1970:

¹⁸⁸² Entrevista a Felipe del Campo (Gijón, 1946), realizada el 8 de abril de 2005. Citado por *ibíd.*, p. 240. Del Campo fue miembro de los Bríos, el grupo beat más emblemático de Gijón entre 1964 y 1967.

¹⁸⁸³ GARCÍA LLORET, José Luis: *Psicodelia, hippies y underground ...*, p. 48-49.

«Cornelius me indicó que le siguiera. Me atraía intimar con un hippy de verdad. Nos metimos en el barrio de pescadores. A grandes zancadas, me condujo escaleras arriba por un callejón estrecho por donde apenas pasaba una persona. Llegamos a una casa de cal blanquísima con un mandala dibujado en la puerta. En una habitación cuadrada, sin muebles, cubierta con *kilims* marroquíes e iluminada con muchas velas, nueve personas sentadas en círculo cantaban mantras. Una joven italiana de ojos negros, cargada de abalorios que tintineaban al batir de palmas, me abrazó por la cintura con sus manos y me introdujo en el círculo. Cuando acabaron los mantras empezó el cachondeo. Pusieron discos de Aretha Franklin, Otis Redding y Wilson Pickett que conocía y que me sonaron a nuevos. Cuando acabó el baile, me dormí entre caricias y cojines. Recuerdo la sensación liviana, como si de pronto hubiera cambiado de país. Sin duda, aquella gente no arrastraba la torpe represión que había generado el franquismo, ni tampoco el rancio resentimiento de los hippies hispanos que militaban en la extrema izquierda»¹⁸⁸⁴.

La siguiente es una de las declaraciones generacionales que emergen ocasionalmente en el libro. Sobresale la fuerte carga emocional que el autor imprime a sus palabras:

«A nosotros lo que más nos movía era la aventura de unir arte y vida, la lucha contra cualquier autoridad impuesta, el no canon, las actitudes dadaístas, el vivir al día, el rock salvaje, el viaje sin rumbo ni fecha de retorno, la libertad sexual, la vida en comunidad y la muerte de la familia tradicional. Éstos eran los astros emergentes del imaginario de la nueva generación, aunque todavía no fuésemos capaces de realizar aquellos sueños de forma clara y transparente. La aspiración fundamental de *la generación del nosotros*, que llegó con años de retraso al país que nos tocó en suerte, fue un mundo sin autoritarismo ni mentira. Creíamos en un lugar en el que la información llegaba fragmentada, donde obras y novedades culturales carecían de contexto y visión de conjunto y el consumo era precario por falta de recursos»¹⁸⁸⁵.

¹⁸⁸⁴ RIBAS, José: *Los 70 a destajo ...*, p. 31.

¹⁸⁸⁵ *Ibíd.*, p. 60.

3.8.9 La contribución gallega

Galicia tuvo comparativamente muy poco o nada que ver con las elaboraciones descritas. Si tomamos como referencia las experiencias calificadas como *underground* que pueblan el relato de José Ribas sobre estos años y que se alojaron -como era inevitable- en torno a las grandes capitales españolas y algunos enclaves de singular carisma, sucede que Galicia apenas es nombrada en el libro ¹⁸⁸⁶. La comuna tampoco alcanzó un eco reseñable en el país, la alternativa no tenía sentido en un medio cultural y geofísico como el gallego; se mencionan ocasionalmente algunos intentos dispersos y el más conocido de las islas Cíes, pero no sobrevivieron; sin embargo pueden mencionarse los festivales de Ortigueira en términos de parangón céltico de los grandes eventos angloamericanos como Woodstock o Wight que citábamos más arriba. De hecho en la documentación relativa a Ortigueira se cita eventualmente la presencia de “hippies auténticos”, o “pies negros” (mote de intención literal).

En consecuencia una de las opciones más practicadas por la juventud que deseaba conocer otros escenarios vitales fue viajar:

«Con un escenario como el de la Galicia de 1967, una de las metas de los jóvenes pasaba por poder visitar algún país del extranjero. “Eu non tiña aínda pasaporte, porque non fixera a mili -comenta [el escritor Xabier] Alcalá-, pero todos os que podían non o pensaban dúas veces. O que dicían os que ían era que alí podías respirar”. ¿Y cómo se hacían esos viajes? [El parlamentario socialista Tuco] Cerviño recuerda uno de los métodos más usuales: “Había muchos estudiantes que recorrían Europa a dedo. No fue mi caso, pero conozco muchos que sí que lo hicieron, por Francia, Alemania o Italia y eso daba muchísima libertad”.

Cerviño concluye el retrato del momento con una reflexión final: “Si lo englobamos aquí, en el fondo, era similar al mundo occidental, que no era más que una rebelión de los jóvenes universitarios ante el autoritarismo. Lo que sucede es que ese autoritarismo en nuestro país era mucho más grande y

¹⁸⁸⁶ RIBAS, José: *Los 70 a destajo ...*, op. cit.

se focalizó todo contra la dictadura. No eran todos. Existía un sentimiento explícito en una minoría, importante pero una minoría»¹⁸⁸⁷.

La libertad sexual fue uno de los más polémicos caballos de batalla de la contracultura. “Haz el amor y no la guerra” llegó a ser un lema universal en los años 70. En Galicia en torno a 1980 surgen varias playas nudistas¹⁸⁸⁸, levantando una furibunda polémica que recogió la prensa del momento. En estos años aún era difícil comprar preservativos con normalidad en las farmacias gallegas.

También tuvo repercusión en Galicia la revolución parisina, si bien los universitarios compostelanos se les habían adelantado en abril de 1968. No obstante hay que reconocer, una vez más, que estamos hablando de claras minorías, porque el grueso de la población gallega contempló con suma desconfianza –en el mejor de los casos- la generalmente sesgada información que llegaba a su conocimiento de las acciones contraculturales que acontecían en la segunda mitad de los años 60 en el mundo. Veamos una muestra representativa: en la revista *Juan Montes* -del instituto de bachillerato lucense del mismo nombre- una encuesta realizada en 1974 por estudiantes en las calles de la ciudad arrojó respuestas como las que siguen, fiel espejo del confuso imaginario popular gallego respecto del amplio espectro integrante de las manifestaciones contraculturales:

«Vamos por la Plaza de España y nos encontramos con un caballero al que nos acercamos y preguntamos:

¿Qué son los hippies para Vd.?

El caballero nos responde de la siguiente forma:

-Los hippies son esos tipos de melenas sucias que andan por ahí vagueando todo el día, robando y armando todos los espolios armados y por armar ...! Si trabajaran más les valdría.

¿No está de acuerdo con que los hippies sean pacifistas?

-De ninguna manera; los hippies -como todos- desean que continúe habiendo paz, por lo que respecta a España, pero sin hacer nada por ella sino todo lo

¹⁸⁸⁷ BECERRA, Javier: “La Galicia de la era 'hippy’”. En: LVG (*Culturas*), 28 de julio de 2007, p. 5.

¹⁸⁸⁸ Como las de Barra (frente a Vigo), Bascuas (cerca de Portonovo, Pontevedra), Castro de Baroña (en la ría de Muros) y alguna más en la isla de Ons, entre otras.

contrario; y si no, ¿quién efectúa tantos robos, y tantos asesinatos? ellos; ¡melenudos asquerosos!.

[Similares preguntas a una monja]

-Los hippies son todos esos gamberros que andan por ahí sin hacer nada de provecho, que ni se lavan siquiera, parece como si no estuvieran civilizados todavía ... La mayor parte de los líos que hay por el mundo son organizados por ellos, los hippies; comunistas, los de la E.T.A. etc.... ; son todos hippies, drogadictos»¹⁸⁸⁹.

Estas reacciones no procedían gratuitamente de entornos aislados y reaccionarios. Con frecuencia los medios hegemónicos colmaban el pánico moral que suscitaban las novedades más llamativas llegadas del exterior:

«Bajo los efectos de los estupefacientes, los consumidores pierden los frenos morales y llevan a cabo toda clase de aberraciones sexuales. De los interrogatorios policiales se deduce que un 90 por ciento de los detenidos [en Galicia] por tráfico, de drogas, iban buscando el sexo. Una chica joven declaraba a los inspectores, de forma constante, que el amor era maravilloso y que trataran de olvidar todo lo demás.

Por otra parte, la violencia es otra de las constantes de la droga. Los consumidores de marihuana que acompañan sus “viajes” con alcohol, se vuelven agresivos y muchos de ellos aumentan indeciblemente sus fuerzas»¹⁸⁹⁰.

El consumo de drogas presenta en Galicia unos índices muy bajos antes de la transición, pero hubo un fuerte crecimiento posterior, cuando fundamentalmente entraron en la región cantidades apreciables de hachís, marihuana y, en menor medida, LSD, cocaína y heroína:

«Aquí no existían las drogas como había, por ejemplo en EE.UU”, aclara [el parlamentario socialista] Tuco Cerviño cuando se pretende establecer un paralelismo generacional. “Sí que se usaban anfetaminas, las famosas centraminas, pero para estudiar, no como una droga lúdica. Eran totalmente

¹⁸⁸⁹ CANO, María del Carmen: “[Encuesta sobre los hippies]”. En: *Juan Montes*, n. 1. Lugo, La Voz de la Verdad, 7 de abril de 1974 [s.p.].

¹⁸⁹⁰ TORRE CERVIGÓN, J. A.: “La ruta de la droga”. En: *LVG*, 30 de abril de 1978, p. 62.

legales y se conseguían en las farmacias, en la época de exámenes, cuando se estaba apurado muchos acudían a ellas. Las drogas como el hachís o la heroína, tardarían mucho en llegar, al menos a Galicia. Aquí sólo había alcohol y tabaco”»¹⁸⁹¹.

Una de las escasas fuentes estadísticas fiable que hemos hallado es la concerniente a detenidos por tenencia y tráfico de drogas en Coruña entre 1975 y 1980 (Tabla y Gráfico IV-5). Aunque aparece una clara curva ascendente, las drogas no fueron un elemento determinante en la sociedad gallega de estos años ni en el campo de su música popular, si bien –como la propia música y al igual que en tantos otros países de occidente- desempeñaron un papel de símbolo contracultural y aglutinante de las subculturas juveniles apreciable. En el testimonio del cantante Vicente Araguas:

«Daquela sabíamos pouco das drogas. Tan pouco, que a marihuana ou o LSD, por exemplo, tiñan unha certa auréola progresista. Aureola motivada en parte por aquelas películas -*Easy Rider*, *Woodstock*- ou libros (...) que por estaren prohibidos apuntalaban a teoría de que as cousas boas (o sexo, a liberdade de expresión ou de creación) endexamais pasarían as alfándegas do poder burgués.

Vivíamos entón as drogas como unha especie de Pórtico do Paraíso (...) [aunque] moi no fondo, ficaba a seguridade de que o asunto, ao cabo, non podía ser tan bo como quixésemos. De todas as maneiras as drogas non circulaban por Santiago entre os anos 68 e 72, polo que a experiencia quedou practicamente en nada. E iso saíu gañando a miña xeración»¹⁸⁹².

El “pórtico” del anhelado “paraíso” que representaba, a fin de cuentas, cuanto no se tenía o estaba prohibido y cuyo acceso se configuraba en el imaginario colectivo como vedado por la dictadura y, en consecuencia, irresistiblemente seductor. El propio Araguas añadía páginas adelante, acerca de la película *Woodstock*: «¡Qué río de música e paz para os que viñamos da menesterosidade!»¹⁸⁹³.

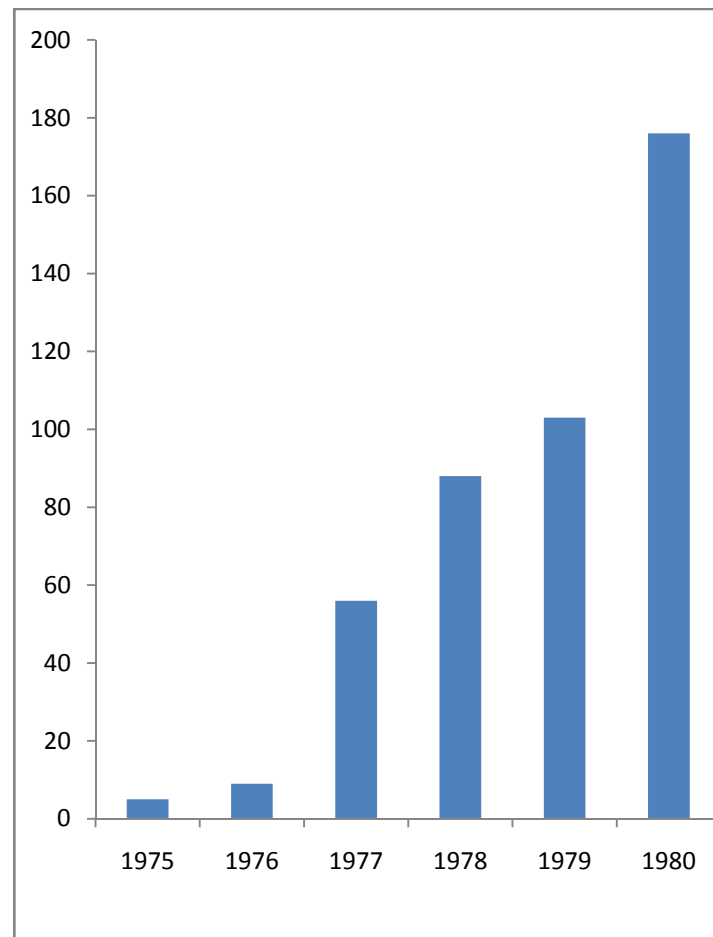
¹⁸⁹¹ BECERRA, Javier: “La Galicia de la era 'hippy’” ..., *op. cit.*

¹⁸⁹² ARAG, p. 46.

¹⁸⁹³ ARAG, p. 150.

TABLA Y GRÁFICO IV-5. DETENIDOS POR TENENCIA Y TRÁFICO DE DROGAS EN LA CORUÑA. 1975-1980. CIFRAS ABSOLUTAS ¹⁸⁹⁴

Año	Número de detenidos
1975	5
1976	9
1977	56
1978	88
1979	103
1980	176



¹⁸⁹⁴ Elaboración propia. Fuente: *Plan autonómico sobre drogodependencias*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Sanidade, ca. 1988, p. 12. Las cifras de detenidos por robos y atracos que detalla la misma fuente son numéricamente proporcionales a las de detenidos por cuestiones de drogas.

En conjunto las particulares circunstancias de la transición determinaron que la reacción contracultural se fundiera en Galicia con el problema político, favoreciendo la ya analizada confluencia entre la izquierda y el nacionalismo. La rebeldía disponía así, en Galicia, de hasta tres *causas* para justificar y canalizar sus impulsos y acciones derivadas ¹⁸⁹⁵.

¹⁸⁹⁵ Por supuesto que la *nueva* contracultura iba a chocar con la *vieja* izquierda marxista, pero pese a todo desde la fraternidad que derivaba del atrincheramiento en el mismo bando frente al enemigo común del régimen.

3.9 Pop y rock en Galicia

Para el tratamiento de esta materia, la más importante del presente capítulo, se hace necesaria una clasificación interna similar a la que establecimos en relación a la música gallega de raíz tradicional. En concreto se van a considerar tres grandes áreas temáticas dentro de la denominación común de “rock gallego”: en primer lugar la música que ejecutaron las orquestas y grupos de baile, muy próxima en ocasiones a ciertas líneas estilísticas de lo que en el capítulo anterior denominábamos *canción gallega*. En segundo lugar el *rock gallego* más convergente con los parámetros formales hegemónicos en el género. Y por último el agresivo e irreverente punk vigués –a veces llamado nueva ola viguesa-, rápidamente imitado en otras ciudades gallegas.

Desde el punto de vista sociológico el rock despertaba en la mayoría de los gallegos el natural recelo proveniente de la simbiosis de “pánico social”, oposición a la novedad y rechazo de lo llegado “de fuera”-además con carácter asaltante. Por este motivo galleguismo y rock fueron durante varias décadas discursos vitales mal avenidos, al situarse en un plano agonal irresoluble los contenidos de sus respectivos planteamientos estéticos y políticos. El rock posee una vocación esencialmente internacional, *global*, cosmopolita y abierta, con el inglés como idioma común unificador y con una instrumentación de reciente creación (básicamente eléctrica), mientras que la música específicamente dirigida a la afirmación de la identidad gallega está virtualmente en el extremo opuesto de los rasgos citados. El rock es la expresión musical de la sociedad secularizada y translocal, mientras que la música de carácter nacionalista deviene un *ciclo cultural endógeno*, una defensa de *la patria* en tanto que deidad suprema. Para esta última el rock –y más aún el punk- significaban la desestabilizadora amenaza de una deculturación acelerada que borraría por completo las señas de identidad locales. Por añadidura un sector numeroso de la población gallega simplemente desestimaba al rock desde el punto de vista estético –en tanto que música de sonoridad ruidosa-, o/y moral –como portador de una imaginaria degradación del individuo.

De modo que la música rock partió en su singladura gallega con un hándicap considerable,

que explica el raquitismo de su alcance en la región durante varios lustros:

«Una aproximación a la situación del rock en Galicia no puede realizarse a través de una “historia” como suele hacerse en estos casos, simplemente porque esta historia es totalmente deficitaria. Todavía no puede hablarse de un rock gallego. Galicia en este sentido, no ha sido más que caja de resonancia de otros lugares y nunca productora o creadora ella misma de esos fenómenos. El rock como estilo musical internacional característico de estos tiempos goza de amplio predicamento entre población joven gallega; sin embargo, en Galicia se ha producido muy poco rock y, casi siempre, un rock rezagado y copión, sin personalidad propia ni capacidad innovadora (...).

Los 70 supusieron una casi absoluta, parálisis en cuanto a la formación de nuevos grupos y actividad pop-roquera en general. Creo que fueron dos las causas de este entumecimiento: una, la toma de conciencia política e incursión en la lucha antifranquista de las generaciones más jóvenes y susceptibles de enrollarse con el rock y, dos, los propios pautas musicales hegemónicas en los primeros siete u ocho años de la pasada década [los 70] que hacían del virtuosismo y varios años de solfeo condiciones casi “sine qua non” para intentar hacer algo digno y “artístico” en el cada vez más respetable y aburrido mundo del rock»¹⁸⁹⁶.

Durante los años finales del franquismo el rock coexiste con diversas fórmulas de música ligera española, en estado semiletárgico y sin un dinamismo propio reconocible. Es la era de apogeo de las orquestas de baile y charangas asiduas de las verbenas y las celebraciones veraniegas, que relevaron progresivamente en el festejo al gaitero y la banda municipal a partir de los años 50. Sin embargo con el proceso administrativo de la transición ultimado y los primeros síntomas del desencanto social, a principios de la década de 1980, el rock va a despertar con inusitada fuerza en la conservadora Galicia. Claro está que no en el aún muy arcaico medio rural y tampoco en las élites intelectuales del galleguismo -que ya habían perdido una primera apuesta en la canción política, para encontrar poco después una solución expresiva casi idónea en la *música celta*- sino entre las filas de la burguesía urbana más descreída y ajena a unos y a otros. Fue en la ciudad de Vigo -y algo más tarde en Santiago, Coruña y otras localidades- donde brotaron espontáneamente algunos grupos y solistas que enfocaron su labor directamente como provocación indiscriminada, desenfado y renuncia a los ideales teóricos del galleguismo y cualquier otro referente “serio”.

¹⁸⁹⁶ VILLALAIN, Damián A.: “Rock en Galicia”. En: LVG [suplemento Cultura], 18 de febrero de 1982, p. 36.

3.9.1 Orquestas y grupos de baile

Las orquestas de baile gallegas y formaciones análogas constituyeron una modesta pero activa y relevante representación de la música ligera anterior a la explosión del rock en los años 80. Su papel en la historia de la música de estos años es ciertamente humilde: fieles animadoras de la fiesta popular a través de contratos eventuales procedentes de comisiones organizadoras y ayuntamientos, sin rituales identitarios intencionados más allá de su quehacer semi-rutinario, ofrecen sin embargo un interés apreciable para nuestra investigación. Efectivamente, no se puede relegar a un plano subsidiario el rol desempeñado por la música de las llamadas orquestas de baile, que fusionaban todos los elementos posibles de persuasión para su público, sin apenas remilgos estéticos. Solían estar integradas por músicos profesionales pero de humilde extracción, con escasa cultura formativa y sin embargo sujetos a la necesidad de obtener ingresos regularmente. De hecho era muy común que compaginasen su dedicación musical con otro(s) oficio(s). Hubo un número relativamente elevado de estas agrupaciones en Galicia para cubrir la demanda generada por fiestas, celebraciones y –más raramente- festivales.

Origen y función

La actividad de las orquestas populares abarcó tanto la música “latina” de las charangas veraniegas y fiestas patronales como las versiones locales de los Beatles o el Dúo Dinámico, por ejemplo. En estas formaciones predominaba la flexibilidad estética en cuanto que capacidad para adaptarse a las veleidades de la demanda, ya que a fin de cuentas se trataba de músicos profesionales en su mayoría y dependían del oficio. Constituyeron un precedente o estilo emparentado del tronco central del rock, más que un “rock gallego” autónomo. Adoptaron de los estilos ligeros en boga la instrumentación, la cuadratura y acentuación del ritmo, algunas esporádicas expansiones instrumentales y parte de la mímica escénica en las actuaciones en directo, con tendencia a subrayar la melodía sobre el ritmo puro. También se distinguieron de los patrones internacionales entonces más en boga por la profusa incorporación de elementos “latinos” -véase procedentes de la salsa, la rumba o la ranchera. Resultó asimismo frecuente la inclusión de ciertos detalles provenientes de la música gallega

tradicional, tales como la interpretación directa de temas populares gallegos o alguna intervención esporádica de la gaita, además del canto igualmente ocasional en idioma gallego¹⁸⁹⁷. El repertorio fue, en consecuencia, heterogéneo y siempre destinado a la experimentación como oferta: en función de la respuesta del público habría o no continuidad, sin que existiera la pugna del *creador* por difundir su obra que caracteriza a otros ámbitos compositivos.

Destacan, en efecto, la no autoría de su música y la ausencia de afán protagonista. Esta calidad de meros intermediarios en el proceso comunicativo de la obra, así como la marcada funcionalidad práctica de su oficio, distancia sobremanera a estas formaciones de las realizaciones coetáneas tanto de la canción protesta como del incipiente celtismo e incluso de algunos grupos pioneros en la aventura de crear un rock gallego. No obstante, en el plano de la difusión, Cores, en 1973, reconocía la relevancia de las orquestas de baile para dar a conocer las novedades musicales:

«Los Festivales son escasos y las intervenciones frente al público son a veces temidas por los cantantes, más contentos con el secreto profesional de la industria del disco, con todo el trucaje típico del ramo. Incluso se dice que Andrés do Barro, es un cantante de “laboratorio”». Y en relación a las actuaciones en directo: «Quedan las orquestas como medio de difusión de las nuevas canciones. Al final de la Guerra Mundial desplazaron a los quintetos y sextetos, híbridos de gaiteros con requinto, saxofón y algún otro instrumento de cuerda o viento, caja incluida entre los de percusión. Y desde aquel momento comenzaron a poner en peligro a las bandas de música. Los Poceiro, Spallante, Cracy-Kray, los Chicos del Jazz y otras muchas, se prodigaron por las ciudades y villas, abriendo al campesino los ojos a un nuevo tipo de música para jóvenes»¹⁸⁹⁸.

Este mismo autor consideraba que la omnipresencia de bandas de baile gallegas en estos años tenía relación directa con la “sordera tecnológica” que padecía la región»¹⁸⁹⁹.

¹⁸⁹⁷ No muy lejos de la música que practicaban estas formaciones se halla la canción que denominábamos hispano-galaica en el capítulo III, allí analizada con cierto detenimiento.

¹⁸⁹⁸ CORES TRASMONTE, Baldomero: *De la América real a la Galicia inventada* ..., p. 14.

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 15. En relación a estas agrupaciones se puede mencionar asimismo la incidencia de las verbenas, que en Galicia fueron tan populares y “musicales” como en toda España. Constituyeron un foco de difusión musical importantísimo, sobre todo en el arco temporal que abarca desde la entrada en escena de los equipos de amplificación electrónica del sonido hasta la generalización de la discoteca, véase los años 60 y primeros 70.

En las orquestinas gallegas hay que destacar como faceta propedéutica para el rock la introducción del sonido eléctrico, el uso regular de guitarra eléctrica y batería, la potencia sonora amplificada y la incorporación eventual de determinados efectos luminosos escénicos. En efecto estas agrupaciones solían combinar varios instrumentos eléctricos y batería, saxofón y trompeta en cantidad variable, voz solista a veces secundada en tercetas por otro cantante, y prácticamente nunca una gaita, zanfona, pandero cuadrado, conchas ni cualesquiera otros elementos que en un futuro próximo pasarían a formar parte habitual del icono organológico identificativo de *lo gallego*.

En resumen, del importante grupo estilístico instalado en el ámbito gallego -bien de creación primera propia o exterior- y que a veces se denomina con los apelativos de “canción melódica”, “balada ligera”, “canción española” o “música ligera comercial” y que tuvo un tirón arrollador en las décadas de 1960 en adelante, no siendo en absoluto un género realmente nuevo pero sí inscrito en el marco de una época cuyos medios de difusión superaron con creces a los de cualquier otra etapa anterior, cabe constatar su firme presencia y arraigo en suelo gallego, solo que tanto en el plano estético como en relación a las aportaciones más distintivas y diferenciales de la música popular gallega, posee un interés sensiblemente más reducido que las restantes áreas temáticas establecidas.

Otros rasgos

Las orquestas de baile retoman buena parte de los géneros y sonoridad que ya se empleaban con singular éxito en los años 30 en Galicia para el baile *agarradiño*, una importación de procedencia sudamericana a través de los emigrantes que regresaban a los puertos de Vigo y Coruña tras el periplo transoceánico. Efectivamente, abundan en el repertorio más común la salsa, el merengue, la rumba, el bolero, el tango y la ranchera. A consecuencia de esta elección no se dedica una atención especial a la narrativa gallega ni a su idioma. Ocasionalmente se salpican las actuaciones y discos con alguna canción en gallego o bien se dedica otra al problema de la emigración, o a la belleza del paisaje natal, pero sin atravesar jamás la frontera que establecía la ortodoxia ideológica para estas bandas. De hecho a la mayoría de ellas no les planteaba ningún problema la afirmación de su propia *españolidad*, como se comprueba fácilmente en el repertorio y en muchos detalles.

En el repertorio tomado del pop y el rock sucedía algo similar, por lo que la atención era tangencial y dependiente de las preferencias del público mayoritario, dado que se trató normalmente de grupos que nacieron no tanto *por* ellos mismos y con el objetivo de crear una música propia, sino *para* un público que demandaba una sonoridad ligera,ailable y políticamente desideologizada (aunque la picaresca contra los poderes públicos fuera siempre bien acogida). A pesar de las grabaciones discográficas -accesibles sólo a unos pocos conjuntos- su fuerte era el directo, en fiestas, romerías y otras celebraciones, sobre todo en verano. Solían actuar en locales o espacios de aforo reducido, muchas veces en la condición básica de animadores intercambiables, no de convocar a seguidores incondicionales para la escucha concertística.

Para la primera generación del rock en España es importante la explicación de Claudín acerca de la penetración foránea mediante una recepción indirecta, a través de versiones *nacionales*:

«Pero el rock no llega a España en su raíz, sino en versiones que, además de Mike Rios, el Dúo Dinámico, Ramón Calduch o Víctor Balaguer, son elaboradas por grupos latinoamericanos, como Los Llopis y Los Teen Tops (...). Ellos traducían los éxitos de Little Richard, Chuck Berry, Elvis Presley; canciones como *El rock de la cárcel*, *Ahí viene la plaga*, *Popotitos*, *La puerta verde*, *Estremécete*, *Hasta luego*, *cocodrilo* ... consiguen introducirse en la radio. Mientras, grupos de menor resonancia se escuchan en pequeños ambientes, son Los Estudiantes, Los Sonor, los primeros Relámpagos y otros.

La consigna es ahora la siguiente: “Moderno pero español”»¹⁹⁰⁰.

La preparación de la “versión” era el momento en que el arreglista de la banda – generalmente su líder musical y empresario en funciones, a veces ayudado por los compañeros- dedicaba varias horas de trabajo a confeccionar una versión lo más complaciente posible para el público que previsiblemente la iba a escuchar y, a la vez, dentro de los márgenes de posibilidades técnicas e instrumentales disponibles. Se trabajaba de oído, aunque en ocasiones circulaba entre bandas bien avenidas algún arreglo escrito en el que normalmente sólo se indicaban las líneas principales. Después se procedía al ensayo durante dos, tres o más sesiones hasta que la pieza quedaba lista para engrosar el repertorio.

¹⁹⁰⁰ CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España* ..., p. 29.

Muchos de estos conjuntos gallegos nacen en la etapa del desarrollismo, gracias a las mayores posibilidades de ocio de las clases medias y bajas, el empuje de nuevas posibilidades técnicas y a la influencia de las músicas de moda importadas. También se observa el indisimulado afán de impacto de algunas denominaciones, visible por ejemplo en ciertos topónimos (Venecia, Capitol, Marbella, Philadelphia) o en nombres como los del grupo Master y las orquestas Emperadores, Almirantes y Charleston Big Band; no faltó tampoco el reclamo de la terminación inglesa, como en los Player's, los Cunter's o los Sprinter's.

Eran grupos relativamente grandes -fácilmente sumaban la docena de miembros- y siempre cambiantes: su música interesa por el sonido y la animación, no por la personalidad de los intérpretes, que permanecen casi siempre en el anonimato. Disponían de un empresario – usualmente un miembro del mismo grupo-, cobraban según distancia y horas de actuación y muchos completaron sus ganancias laborales con trabajos de otra índole. Solían dedicar al ensayo entre dos y seis sesiones al mes, renovando paulatinamente el repertorio. En su labor el oficio contaba mucho, eran músicos que no se dejaban arrastrar por el lado pasional de lo que tocaban, y a partir de cierta hora procuraban despejar la pista para terminar y marcharse. Entre sus miembros la jerarquía estaba muy definida, y las rebeliones podían costar el puesto. En la información empresarial ofrecida siempre constaba la potencia en watios de iluminación y sonido (se manejaban equipos en torno a los 10.000 watios de capacidad sonora y unos 80.000 de potencia luminosa), datos fundamentales muy por delante de cualquier especificación estética o de repertorio, que de hecho no solía ni mencionarse. A veces tenía lugar una gira, casi siempre a escala nacional o bien a centros de emigración en el extranjero.

La imagen comercial tendía a ser clara, ordenada y sonriente, como corresponde a los intereses que se convocaban. La cantante femenina siempre ocupa el centro y es la figura encargada de mostrar más sensualidad y movimiento. El nombre de la agrupación debe aparecer en letras grandes y colores vivos, casi siempre en la parte alta de la foto. Es frecuente el uso de un uniforme común para todos los varones. Así se comprueba en innumerables carteles anunciadores de actuaciones en fiestas o discotecas; como muestras insertamos los de la decana del gremio -la Orquesta Compostela- y el grupo los Player's (Imágenes IV-2 y IV-3).

Los Player's eran de Ferrol; la orquesta -como solía autodenominarse- se fundó en 1960. Llegó a grabar algunos discos e intervino ocasionalmente en televisión española. Se trataba de

IMAGEN IV-2. CARTEL COMERCIAL DE LA ORQUESTA COMPOSTELA ¹⁹⁰¹



IMAGEN IV-3. CARTEL COMERCIAL DEL GRUPO LOS PLAYER'S ¹⁹⁰²



¹⁹⁰¹ Procedencia: <http://img98.imageshack.us/img98/5875/img2375uq.jpg>. Consulta el 5 de junio de 2007. La Orquesta Compostela fue fundada en 1919 y pasa por ser la más antigua de estas formaciones en Galicia.

¹⁹⁰² Procedencia: http://www.midimaster.net/modules.php?V_dir=contents&V_mod=articulos&id=168&. Consulta el 28 de junio de 2007.

un grupo muy similar a los Satélites, con uniforme vistoso pero clásico, percusión latina, saxofón, trompeta, instrumentos eléctricos, una sola voz femenina, apenas o nunca gaita ni otros instrumentos tradicionales, repertorio de música ligera para baile -con fuerte sabor latino-caribeño e inevitables dejes del más puro y rancio andalucismo, visibles por ejemplo en la frecuencia con que recurre a la socorrida cadencia frigia.

La reseña de todas estas orquestas y charangas gallegas resultaría interminable, baste con las muestras elegidas y con acentuar una vez más su importancia en la adaptación y propagación de un repertorio intrínsecamente *no gallego* pero plenamente aceptado en la recepción y que devino un espacio altamente significativo de la música popular de esta generación gallega antecesora del rock ¹⁹⁰³. Su labor prosigue en la actualidad con absoluta vigencia, aunque constantemente modificada por los márgenes estéticos que establece implacablemente la demanda.

3.9.2 El rock gallego

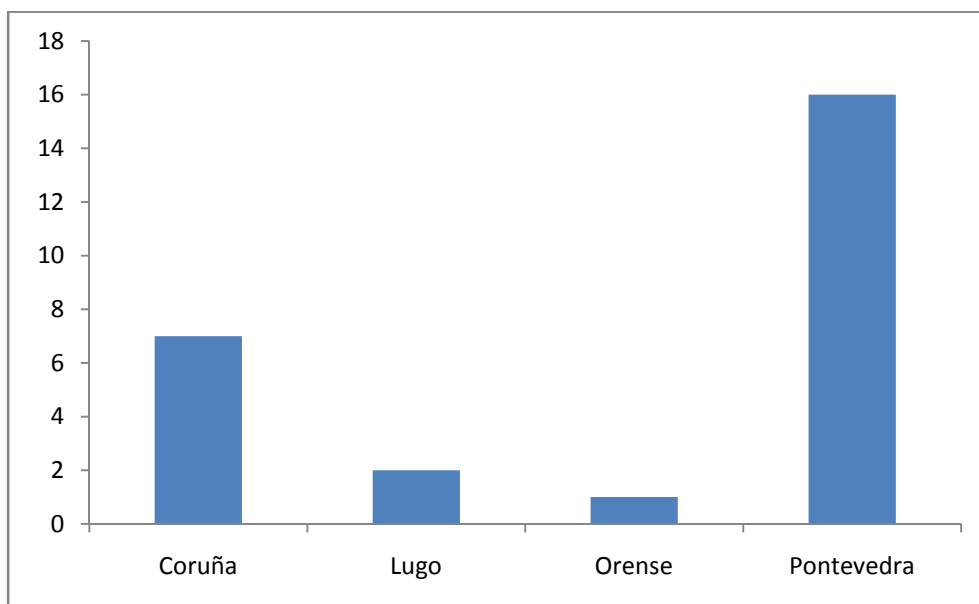
A partir de los antecedentes mencionados en el epígrafe anterior y un escalón más arriba en la línea evolutiva va a desarrollarse el rock gallego convencional de los años de la transición, un estilo que en sus inicios no se configuró como “peligroso” socialmente, que fue muy reducido en efectivos, también subordinado por completo al estilo anglosajón de moda –o en algunos casos a la canción pop-rock española del momento, tan deudora de la angloamericana como de un flamenquismo reconvertido-, sin apenas mercado fuera de Galicia y de la ocasional gira a centros de emigración en Europa y América y en absoluto renovador u original, salvo contadas excepciones. De todos modos a partir de la muerte de Franco se produce un cambio significativo con la emergencia de formaciones más innovadoras y que emplearon otras fuentes como modelo sonoro y conductual.

El volumen e intensidad de formaciones y producción son un referente estimable para el tratamiento de la materia. Lo cierto es que hubo una verdadera eclosión de rock en Galicia en

¹⁹⁰³ Algunos datos adicionales de varias formaciones gallegas análogas aparecen en el Apéndice a este capítulo IV.

los años 80 y 90. Sin duda el éxito de Siniestro Total, Golpes Bajos y Os Resentidos contribuyó a ello, así como el respaldo oficial, pero el clima de efervescencia cultural que emanaba de la sociedad gallega también. El libro *Rock & Grelos* ¹⁹⁰⁴ aporta una lista interminable de conjuntos de rock gallegos en las décadas finales del siglo XX (no hay una acotación cronológica precisa). Es un dato el que se trate en todos los casos de formaciones grupales, no hay figuras individuales; también queda constancia de la clara superioridad de las provincias del oeste, sobre todo por los focos dominantes de Vigo y Coruña. Entre los pueblos, los más asiduos en la lista son zonas periurbanas de las grandes capitales gallegas. En total hay registrados 214 grupos de rock en la provincia de La Coruña, 126 en Pontevedra, 36 en Lugo y 19 en Orense ¹⁹⁰⁵. Estas cifras se pueden confrontar con las más reducidas que aparecen en la crónica de Alonso, al final de la cual se incluye una lista de grupos rock gallegos solamente en los años 80, por provincias. Aunque ciertamente en este registro no aparecen todos los que hubo, la proporción sí parece ajustada a la realidad, con una abrumadora mayoría urbana y de la ciudad de Vigo en particular: De Pontevedra son 16, de los cuales 12 pertenecen a Vigo; de Orense 2; de Lugo 1 y de Coruña 7, de los cuales 5 son de La Coruña capital:

GRÁFICO IV-6. GRUPOS GALLEGOS DE ROCK FORMADOS EN LOS AÑOS 80, POR PROVINCIAS. CIFRAS ABSOLUTAS ¹⁹⁰⁶



¹⁹⁰⁴ CASAL, Alberto: *Rock & Grelos*. Santiago de Compostela, Edicións Lea, 1995.

¹⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 233-240.

¹⁹⁰⁶ Elaboración propia. Fuente: ALONSO, Emilio: "Doce anos de pop-rock en Galicia". En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda ...*, p. 237-238.

Contexto y trayectoria

Pop y rock eran géneros bien conocidos en líneas generales en Galicia -como en el resto de España- casi desde sus manifestaciones más pioneras:

«Es asombroso comprobar la cantidad de grupos de pop y rock que había en los años 60 en una ciudad como Vigo (...), la proliferación de festivales, etc ... Ninguno de estos grupos llegó muy alto, pero también los tiempos eran otros ...»¹⁹⁰⁷.

En los años 60 se produjo, efectivamente, una ininterrumpida formación de efímeros conjuntos fundamentalmente de pop que en Santiago, Vigo, Coruña y otras ciudades gallegas hacían una música en deuda directa con los Beatles o los Beach Boys, limitada a actuaciones locales –con frecuencia sin rebasar el círculo de los más inmediatos allegados, aunque existe toda una gradación hasta los músicos más reconocidos- y careciendo de repercusión o acceso a la grabación, la radio y la gira. Es el caso de grupos como Sombras, los Linceos, los Trocantes o los Mitos. Solía tratarse de formaciones integradas por estudiantes, con unas posibilidades técnicas y económicas reducidas y que sacaban de oído algunas canciones que les gustaban, sin excluir eventualmente la composición propia; apenas ha quedado huella de su existencia y actividad, puesto que la prensa no les dedicó atención ni llegaron a editar discos.

La existencia de estos modestos grupos de aficionados demuestra, no obstante, que la llama del pop había prendido en las ciudades gallegas. En efecto, a pesar de los tabúes señalados más arriba en contra de la admisión de la música popular fundamentalmente anglosajona que se extendía imparable por el mundo entero, la demanda de rock en Galicia a partir de los años 70 es un hecho constatable. En los primeros momentos de la transición actuaban allí con normalidad Manolo Otero, Camilo Sesto, Desmadre 75, Rocío Durcal o Víctor Manuel, pero no primeras figuras del pop-rock internacional (tal y como se comprueba en el vaciado de LVG). Rick Wakeman, Cat Stevens, los Rolling Stones y otros músicos conocidos amagaron viajar a Galicia a finales de los 70 sin que las negociaciones culminaran en algo concreto. Alrededor de 1976 empezaron a proliferar los conciertos de rock, si bien en unas condiciones materiales y con un índice de participación –tanto de músicos como de público- muy

¹⁹⁰⁷ VILLALAIN, Damián A.: “Rock en Galicia” ..., *op. cit.*

modestos, pero constituyen un síntoma de la revitalización que la música popular gallega experimentaba entonces. Por ejemplo, en julio de 1976 hubo sendos conciertos de rock en Vilaboa (Pontevedra) y Orense ¹⁹⁰⁸. Otro evento fueron las 15 horas de música rock en la discoteca Galaxia de Vigo, el 6 de mayo de 1978 ¹⁹⁰⁹. En Pontevedra y las demás capitales gallegas también se realizaron conciertos de música rock antes de 1980. En 1982 Galicia ya se había consolidado como plaza relevante en el calendario de giras artísticas nacionales. Allí actuaron ese año Mecano, Rubí, Barón Rojo, Nacha Pop y Alaska y los Pegamoides, entre otros.

Quizá las diferencias más importantes entre los eventos precursores y aquellos que se organizarían en los años 80 es que en los primeros generalmente está ausente la inversión pública y pesa sensiblemente la falta de una cultura musical más amplia y flexible en el grueso de la población gallega, juventud incluida. Los factores materiales también tuvieron una parte de la culpa pues -como señalan muchos cronistas- en los años 70 apenas había en toda Galicia inversiones promocionales para actuaciones de grupos extranjeros de envergadura por falta de espacios con una infraestructura concertística adecuada y por no despertar la región la confianza de los empresarios del gremio:

«Una y otra vez la posibilidad de que importantes figuras de la música internacional en pleno éxito llegaran hasta las ciudades gallegas, se vio dificultada por la creencia de que los organizadores temían de que el público gallego no respondía. (...) se necesita una respuesta masiva de la juventud que, y con razón, está protestando por el aislamiento al que se ve condenada. No hay nada en firme; pero sí promesas y si éstas se convierten en realidad (...) será el momento de ver si, efectivamente, la leyenda negra que los organizadores endosaron a la juventud gallega está o no justificada» ¹⁹¹⁰.

¹⁹⁰⁸ Datos de LVG, 11 de julio de 1976, p. 57.

¹⁹⁰⁹ Dato de LVG, 23 de abril de 1978, p. 61.

¹⁹¹⁰ LVG, 22 de febrero de 1976, p. 58. Los problemas materiales no eran exclusivos de Galicia; el bajista de Gabinete Caligari, Ferni Presas, señalaba que los inicios de su grupo fueron muy rudimentarios: tocaban en pasillos de la Facultad de Caminos de la UCM y bares sin condiciones apropiadas, porque no había infraestructura en Madrid, ni siquiera para ensayar, añadiendo que los empresarios privados apenas rebasaban la categoría de meros negociantes sin interés real por la música. Estos promotores aportaban locales, técnicos e instrumentos deplorables; Presas concluye sosteniendo que “las condiciones de trabajo eran pésimas” (Entrevista personal a Ferni Presas y María Eugenia Salcedo. Madrid, 10 de mayo de 2008).

Pese a la labor de medios como Radio Popular de Vigo, destacado difusor de la vanguardia del rock en estos años, a los problemas descritos se añadiría en la segunda mitad del decenio de los 70 el fuerte ascenso del precio de los discos, consecuencia del encarecimiento de los productos derivados del petróleo ¹⁹¹¹.

A principios de la década de los 80 se invirtió el fenómeno: de la escasez se pasó a la saturación, especialmente en los núcleos urbanos de Pontevedra, Vigo y Coruña, utilizando los recintos deportivos a falta de mejor auditorio. Las entradas solían costar 500 y 800 pesetas por persona en conciertos de renombre, lo que suponía un precio elevado para muchos aficionados gallegos ¹⁹¹². Por ejemplo, en 1979 actuó en el pabellón de deportes de Santiago la Companyia Elèctrica Dharma; entre marzo y abril de 1980 intervinieron la Orquesta Mondragón en Pontevedra y Tequila en Vigo, este último grupo precedido por NHU. Sin embargo el dinamismo propiciado por estos eventos resultó rentable a medio plazo, porque los músicos famosos que viajaron a Galicia en la época que concierne a la transición dan la impresión de haber dejado unas secuelas considerables, desde Raimon para la canción social, Gwendal o Stivell para la música celta hasta Camel o Uriah Heep en el rock ¹⁹¹³. A la fuerza e interés intrínsecos de su música probablemente haya que añadir la aureola de aprobación y elogio que los rodeaba por el hecho de actuar en la región, donde apenas recalaba conjunto conocido alguno. Así, los integrantes del grupo de rock coruñés Radio Océano citaban la revista *La Naval* como referente importante, pero subrayaban como punto de partida de su carrera el concierto de Uriah Heep en Coruña en julio de 1980 ¹⁹¹⁴. Carreira comentaba el entonces reciente doble recital de este conjunto inglés en Coruña y Pontevedra en términos de una oleada de conciertos de nuevo cuño:

«Desde o 1978 véñense celebrando festivais de rock de maior ou menor importancia, e polos datos de vendas de entradas parecen ser o fenómeno de masas máis importante que ven sucedendo no espectáculo en Galicia» ¹⁹¹⁵.

¹⁹¹¹ Como denuncia LVG, 7 de marzo de 1976, p. 51 y el 5 de septiembre de 1976, p. 53. Los *singles* pasaron de golpe a costar 125 pesetas y los LP, 425 pesetas. La masiva popularidad de la casete virgen, que se inicia ahora, tuvo relación directa con este problema.

¹⁹¹² Datos de “Los conciertos en Galicia”. En: LVG, 12 de junio de 1981, p. 34.

¹⁹¹³ Entre otros. Por ejemplo, el domingo 13 de abril de 1980 la Orquesta Mondragón actuó en Pontevedra. El estilo provocador y desinhibido de esta formación pudo influir en alguna proporción para el despertar del punk vigués sólo unos meses más tarde.

¹⁹¹⁴ Datos de CASAL, Alberto: *Rock & Grelos ...*, p. 98-100.

¹⁹¹⁵ CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “A visita a Galicia de Uriah Heep” ..., p. 18.

Carreira apunta a una revolución velocísima y espectacular en los gustos musicales de la población (juventud) gallega. Es cierto que tiene lugar en ese preciso momento, más tarde que en otras regiones de occidente, pero coincidiendo a la vez con la transición. Este es un momento clave de la evolución musical gallega. Uriah Heep tuvo un gran éxito en ambas actuaciones ¹⁹¹⁶.

Respecto de la promoción de valores locales, hubo otros precedentes de los importantes festivales de música rock en Coruña de 1982 y 1984, como el Marathon Rock de Galicia que se celebró en el pabellón de deportes de esta ciudad el 5 de mayo de 1979. Participaron los conjuntos allí conocidos Bloque y Agra; les siguieron varios grupos que comenzaban entonces su andadura artística; de la propia Coruña Aguardiente, Ozono, Olin, Soteria, Morlee y Atalaya; de Ferrol Requiem y Azulejo, y de Lugo Alarma, Danger y Xavier ¹⁹¹⁷. En abril de 1982 tuvo lugar el Festival de Rock Sada 1982, que fracasó pese a las expectativas depositadas.

A principios de 1982 los aficionados coruñeses hicieron una campaña de recogida de firmas y dirigida a la Comisión de Cultura del ayuntamiento de La Coruña para pedir conciertos de rock ¹⁹¹⁸. Fruto de estas presiones y de la incipiente notoriedad que en Vigo –la urbe rival por antonomasia- estaba alcanzando Siniestro Total es el I Concurso de Música Rock de Coruña, celebrado en julio de 1982, en cuyo cartel figuraban Nacha Pop y Alaska y los Pegamoides como grandes atracciones invitadas; venció finalmente el grupo Metro, seguido de Epsilon y Bar. Todos los medios escritos y radiofónicos gallegos dedicaron amplio espacio al evento, que levantó una ingente polvareda por el coste de la organización, por el tipo de música y por las decisiones del jurado. Las críticas vertidas apuntaban tanto a la forma de gestionarlo y coste para el erario público como al desarrollo que tuvo y otros detalles. La promoción y financiación partieron del ayuntamiento de la ciudad, con un presupuesto que rondaba los dos millones de pesetas.

¹⁹¹⁶ Uriah Heep era un grupo de rock duro inglés, no muy lejos del estilo *heavy*. En la actualidad sigue activo. El nombre deriva del más detestable personaje de Dickens en *David Copperfield*, poniendo de manifiesto una evidente intencionalidad subvertidora de los valores estéticos y morales de corte clásico.

¹⁹¹⁷ Datos de LVG, 27 de abril de 1979, p. 29.

¹⁹¹⁸ PEREIRA, Nonito: “¡Al infierno con los rockeros!”. En: LVG, 22 de enero de 1982, p. 2.

La polémica más intensa, no obstante, provino de la confrontación entre las dos concepciones de la música popular en Galicia ¹⁹¹⁹. Un recuadro de *Tempo Galego* valoraba el esfuerzo en términos positivos respecto de la superación del atraso de la Galicia tradicional y del proverbial antagonismo entre el territorio de la tradición y el del rock: «No que atinxe ao nacionalismo, significa un claro intento de superar o talante provinciano, o nacionalismo de “gaita e pandeiro” ...» ¹⁹²⁰. La tenaz resistencia al rock, proveniente tanto de la burguesía más conservadora e hispanófila como del nacionalismo tradicionalista, incurría en argumentos dudosos en sus tentativas por desacreditar el movimiento: «Hoxendía a sociedade galega non presenta suficiente demanda como para permitir a subsistencia de grupos de rock galego» ¹⁹²¹. ANT publicó al pie de las imágenes del festival epítetos que calificaban a la juventud de “degenerada”. La revista se posicionaba inequívocamente contra esos jóvenes “fumados, pintados, bebidos, maleducados”, muy cerca del más estricto pudor convencional ¹⁹²².

El II Concurso de Rock de La Coruña tuvo lugar el 8 de enero de 1984. Siguió despertando un agrio debate, como recoge ANT ¹⁹²³. Con su habitual sorna provocativa los miembros de Siniestro Total contestaban a las acerbas críticas provenientes del galleguismo que el problema es que sus autores no había escuchado a Elvis Presley, quien era preferible a Jei Noguerol o Suso Vaamonde “por simple cuestión de calidad global” ¹⁹²⁴. Sin embargo y en conjunto, en torno a estas fechas los principales críticos musicales gallegos certificaban el triunfo definitivo del pop y el rock en las preferencias del público juvenil. Lo mismo estaba sucediendo en toda España.

¹⁹¹⁹ Del rechazo que inspiraba el rock en áreas rurales hay variadas muestras, como estas palabras en clave de ironía de un articulista local en 1984: «... cando vemos cómo ás aldeias van chegando os mellores produtos que xamáis conseguira o mundo aglosaxón, e que se denominan xóvenes “Punk” ...» (PENABADE, Bernaldo: “Síndrome cultural”. En: *A Faladoira*, n. 0. Grañas do Sor (Vivero), Sociedad Cultural, Recreativa y Deportiva Gransor, enero de 1984, p. 7).

¹⁹²⁰ RABADE, Constantino: “Reflexións sobre un Concurso de Rock”. En: *Tempo Galego*, n. 1. Santiago de Compostela, 15 de septiembre de 1982, p. 52.

¹⁹²¹ CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Imos bailar o rock á praza do povo (e II)”. En: ANT, n. 187. 30 de abril al 6 de mayo de 1982, p. 19.

¹⁹²² En: ANT, n. 196/7. 9 al 22 de julio de 1982, p. 18.

¹⁹²³ *A Nosa Terra*, n. 237. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 14 al 25 de enero de 1984, p. 19.

¹⁹²⁴ VALIÑO, Fernando: “Siniestro Total: 'Se Castelao vivise outro galo cantaría'”. En: ANT, n. 258. 22 de noviembre de 1984, p. 19.

Producción

Los santiagueses NHU fueron considerados pioneros del rock gallego por su disco homónimo de 1978. Los verdaderos decanos del rock gallego son, sin embargo y en términos de relevancia, Goma 2 y su grabación *O Galiñeiro* (Movieplay - Gong, 1975). Es un dato el que se tratara de un grupo formado en Sanxenxo/Portonovo, la capital turística de Galicia ¹⁹²⁵. Este disco de Goma 2 constituye uno de los hitos fundacionales del rock gallego. Con títulos y letras en la lengua vernácula, alcanzó unas cifras de ventas respetables. En su instrumental llama la atención la omnipresencia de la gaita, y es que el rock local fue un fenómeno de muy tardía aparición -casi superponiéndose a tendencias como el punk y la *new wave* en versión gallega- y aún entonces recurriendo a una semiótica diferencial muy rudimentaria ¹⁹²⁶. De ahí su celérica evolución y las carencias derivadas de no haber experimentado una importante serie de etapas intermedias que sí conocieron otras regiones de Europa y América. Goma 2 en concreto arrancó de un grupo de gaiteros, no de formaciones previas *desde* el rock:

«Nos 70, lembrede, na cidade falar galego na vida pública era un auténtico acto reivindicativo. O rock considerábase unha música menor, non apta para a canción social. Era pois case imposible que xurdise entón un rock urbano en galego.

Ademais consolidouse un tópico escuro que tardou ben tempo en desaparecer, iso de que “o galego non valía para o rock&roll”. (...).

Por fin aparece en Portonovo uns rapaciños cun lp roqueiro gravado integramente en galego, chamábanse Goma 2 (...).

Eran cinco “melenudos” de Porto Novo. Manuel Uhia Bea “Chi”(baixo e gaita); Carlos Carballa Besada “Carramón” (batería e percusión); “Xerardo” González Bea (teclados e gaita); J. Ramón Chouz López “Moncho” (voz e gaita); Samuel Oosio Piñeiro “Samu” (guitarra e gaita).

Como se observa pola formación, Goma 2 procedía dun grupo de gaiteros enxebres. Comezaran na música moi noviños. A medida que foron medraron decidiron, atendendo á cuestión latexante da época, que había que inventar rock con gaita.

¹⁹²⁵ Ciertamente con permiso de Santiago de Compostela, pero la oferta y clima del ocio santiagués son distintos de los predominantes en las localidades costeras, al igual que puede haber ciertas diferencias entre unos y otros visitantes.

¹⁹²⁶ LVG publicó una reseña con motivo del lanzamiento del álbum, afirmando que, en comparación con NHU, Goma 2 “profundiza más en las raíces gallegas” al utilizar la gaita en un disco de música rock (LVG, 3 de agosto de 1979, p. 25).

A os sete anos xa tocaban nos “Gatiños de Portonovo”, un lote gaiterriños novos. Aos 15 anos formaron o seu propio grupo enxebre “Os Vieiras”. Con esta bagaxe, aos 17 anos sentiron o arrouto irrefreable do rock, compraron os instrumentos e comezaron a ensaiar»¹⁹²⁷.

NHU (Abrente, 1978) fue el primer y único registro de la breve carrera del grupo del mismo nombre¹⁹²⁸. Pertenecía al mismo en aquellos momentos el ex-fundador de Voces Ceibes Benedicto García Villar; sin embargo el álbum está completamente desligado de cualquier connotación nacionalista. En efecto, se trata de un rock progresivo asimilable a las corrientes dominantes en la escena internacional de los años 70. El grupo NHU representó un caso de tránsito desde la canción comprometida y la música folk hasta el rock, ya que con él también colaboró eventualmente Emilio Cao. Esta música rompía la monótona secuencia de pop-rock blando y comercial predominante en Galicia hasta la generación de los años 80. Decía Xoán Piñón –otro conocido músico gallego- de la que fue su formación entre 1974 y 1975:

«Penso que é de xustiza espallar ao grupo NHU e a súa importancia na historia do Rock galego dos ans 70. O nome procede das iniciais “Una Hermosa Noche” e está inspirado no grupo “It's A Beautiful Day”. (...). Escoitabamos moito a King Crimson, Frank Zappa, Yes e demáis¹⁹²⁹ a interpretación da música está baseada en códigos propios, certos esquemas de memorización, e unha dosis importante de improvisación e intuición que enriquece e da gran personalidade ao grupo ... O outro repertorio e pura pachanga que tocamos en bodas e salas de festa (para financiar o tremendo equipo que tiñamos) a merced dun representante de cuio nome prefiro non lembrarme. O grupo traballa por pura ideoloxía defendendo a su obra e toca sin ánimo de lucro persoal pensando únicamente en divulgar o que fai. En 1976 teño que abandonar o grupo ao rematar a carreira que nunca debín estudar. Miña experiencia en N.H.U. foi extraordinaria e tremendamente enriquecedora; penso que existiron poucos grupos en Galicia con tanta personalidade»¹⁹³⁰.

¹⁹²⁷ SOUTO EIROA, Xurxo: “Lingua e distorsión, a teimuda historia do rock galego”. En: *Congreso Música sen Fronteiras. Galicia - Norte de Portugal*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2003, p. 124-125.

¹⁹²⁸ De *NHU*, en el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura el corte “A titiritada” (pista nº 21).

¹⁹²⁹ Su influencia es claramente perceptible en NHU.

¹⁹³⁰ En: <http://www.ghostspista.com/historia/nhu.php>. Consulta el 27 de junio de 2007.

También merece un espacio aparte el grupo Outeiro, pues representó la réplica gallega al *art rock* (para algunos *jazz-rock*) de los catalanes Iceberg o Pegasus, una alternativa nada despreciable a las tendencias experimentales europeas entonces en alza. Outeiro coincide con la trayectoria de NHU en que tampoco logró continuidad, pero su única grabación posee una calidad e interés que no se encontraban con facilidad en la Galicia de aquellos años. La música de Outeiro en *Ollos de Marzal* (Ruada, 1980) es un ensayo de rock sinfónico, con la instrumentación eléctrica habitual (salvo esporádicas inserciones de la voz como un recurso tímbrico más), que recuerda mucho al estilo ambiental del grupo británico Camel, con algunas demostraciones de virtuosismo y una textura modulante y bien empastada. La formación perecería rápidamente por falta de público en Galicia, donde esta clase de música –bastante compleja y elaborada– carecía de demanda ¹⁹³¹.

El folk-rock gallego

Ya se ha abordado más arriba el género del folk-rock como híbrido sinérgico entre la ritualidad e instrumentación del rock y la filosofía procedente del *revival*, derivando frecuentemente en propuestas estético-ideológicas dotadas de personalidad propia ¹⁹³². En Galicia devino la rama local del rock enfocado hacia las raíces –y muy próxima por tanto a la música celta, siendo sus principales representantes grupos como Brath, Taranis, Cromlech ¹⁹³³, o Pallamallada ¹⁹³⁴.

Brath ¹⁹³⁵ se forma en 1981 y se disuelve en 1993. Aportó al folk gallego cuatro grabaciones en las que mezcló composiciones propias con temas tradicionales adaptados al estilo del

¹⁹³¹ El inmediato ocaso de Outeiro demuestra hasta qué punto Galicia no estaba preparada para elaboraciones sofisticadas que requiriesen cierto esfuerzo formativo e intelectual. En el Apéndice al capítulo IV se inserta un interesante relato en primera persona del teclista del grupo, Lorenzo González, y la cubierta de *Ollos de Marzal* se ofrece en el apéndice “Iconografía complementaria”, Imagen IC-21. También hemos insertado en el CD *Guía de obras relevantes descritas* la pieza “Danzando no mar” como representativa del disco (pista nº 22).

¹⁹³² En el epígrafe “El cruce entre folk y rock”.

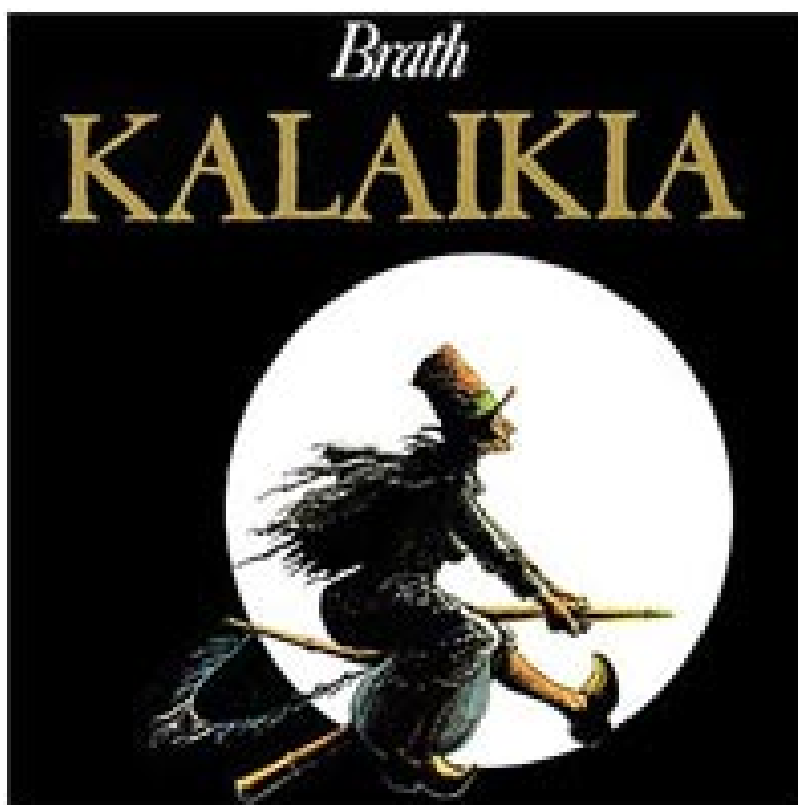
¹⁹³³ Anterior a los restantes grupos citados, Cromlech participó en el primer festival de Ortigueira en verano de 1978, pero es difícil localizar más datos de su carrera.

¹⁹³⁴ Pallamallada desarrolla su actividad algo más tarde que los conjuntos anteriores; su disco *Por qué non hei de cantare* se edita en 1989 (Tecnosaga).

¹⁹³⁵ Personaje de la mitología celta, murió en la conquista de Iberia. Su hijo Breogán, padre de Galicia, remató la tarea emprendida por su progenitor.

grupo. Al parecer nunca fueron convocados para participar en el festival de Ortigueira porque usaban batería, pero sí actuaron con éxito en Lorient en 1982. Con Brath el conocido enunciado “música de fusión” cobra todo su sentido, basta ver que en su paleta tímbrica se mezclan gaita, flautas, *tin-whistle*, violín, acordeón, teclados, guitarra, laúd bajo eléctrico y batería. La deuda con Milladoiro es clara, pero en Brath la sonoridad predominante –aunque llena de acentos folklorizantes- se decanta hacia el rock convencional, con una batería que se impone a todos los restantes instrumentos.

IMAGEN IV-4. PORTADA DEL DISCO *KALAIKIA* DEL GRUPO BRATH ¹⁹³⁶



Kalaikia –primera grabación de Brath- se publica en 1982 (Philips). Algunas de sus piezas son de procedencia popular y anónima, como “Longo mencer” “Pandeirada da Agraceira” y “E a choiva caendo”. Además de la batería emerge la gaita como instrumento protagonista, recordando las realizaciones no sólo de Milladoiro sino de Mike Oldfield, Gwendal y los Chieftains, es decir, una gaita imbuida de perfectismo y atribuciones simbólicas. También son

¹⁹³⁶ Philips, 1982. Procedencia: colección personal del autor. De esta grabación hemos incluido en el CD *Guía de obras relevantes descritas* la pieza “Pandeirada de a graceira” (pista nº 20).

muy activos el bajo eléctrico y la guitarra acústica. Algunos fragmentos recuerdan vagamente a Jethro Tull por el uso de la flauta y por la energía y versatilidad rítmica. La portada de *Kalaikia* consiste en una meiga montada sobre una gaita; el dato es anecdótico pero la gaita se situaba en primera fila de la nueva música popular local, recuperando el terreno perdido para la causa de la galleguidad; la meiga (bruja) viene a constituir un gesto desenfadado de empática fraternidad con los misterios de la Galicia profunda y ancestral (Imagen IV-4). En sus restantes grabaciones Brath abundaría en el discurso de la celticidad de la brumosa y verde Galicia, siendo palmario el mensaje galleguista subyacente.

De Taranis es la grabación *Ith-Gael* (Ruada, 1980)¹⁹³⁷. Ya concluida la transición editó un disco homónimo (*Taranis*; Edigal, 1985). El grupo se había formado en Lugo en 1980 adoptando el nombre del dios del trueno en la mitología celta. Emplearía habitualmente bajo eléctrico, batería, gaita, flauta travesera, piano, saxofón y todos los aditamentos habituales, sobresaliendo en este conjunto organológico la presencia del sintetizador y la guitarra eléctrica. Su música rebosa giros cadenciales típicos del rock, aunque también debe mucho a los clásicos del celtismo musical entonces en boga. Sin embargo se usa la voz con regularidad (en gallego), apartándose así de la estética celta más común. Las melodías y ritmos típicos de Galicia están presentes en varios temas (por ejemplo, en “Antroido”, de *Taranis*), sosteniendo el icono de la cultura popular gallega como tácita afirmación, lo que provoca que esta clase de música sea, en última instancia, un conglomerado de elementos musicales y no musicales tomados simbióticamente del folklore, el rock y el nacionalismo. Probablemente grupos como Taranis se hallen en el centro mismo del cruce de caminos semiológico de las diferentes músicas populares gallegas que brotan y se entremezclan a lo largo de estos años, lo que tampoco implica que ese eclecticismo sea superior o preferible a otras realizaciones más fieles a un estilo unitario. *Taranis* es un disco correcto, agradable de escuchar, ambiental en muchos momentos (como en la larga pieza “Noites no xardín”) y quizá algo monótono. Su música ha servido de sintonía de diversos programas de radio y televisión. Un detalle a tener en cuenta es que, al parecer, Taranis empleaba papel pautado para componer y ensayar (al revés que Milladoiro y casi todos los músicos gallegos de esta generación).

¹⁹³⁷ En estas iniciativas se aprecia la voluntad del recién nacido sello Ruada por promocionar valores musicales gallegos.

Alteridad *versus* globalidad

La siempre controvertida cuestión de la alteridad musical gallega encontró en el espacio del rock un campo comprometido por el carácter global del género. En las primeras generaciones no tiene sentido aparente hablar de un *rock gallego*, porque las producciones existentes fueron muy similares a las que se realizaban en Madrid y resto de España. Se trató de una música empática e indiferenciada, que así se desmarcaba de toda filiación ideológica con la galleguidad. Por ello el debate se centraría especialmente en las creaciones de los años que siguen a la transición.

Respecto del asunto de la alteridad, en *Rock & Grelos* casi todos los entrevistados – personalidades directamente involucradas de una o otra forma en el sector– sostenían la inexistencia de un rock gallego diferenciado. Por ejemplo, Marcos Antón López, hombre de radio y crítico musical:

«Galicia nunca se diferenciou por facer un tipo de rock orixinal polo novedoso. Home, Os Resentidos cantan (?) en galego, e outros grupos falan da terra. Pero musicalmente non aportaron nada novedoso que creara algún movemento posterior con proxeccións a longo prazo»¹⁹³⁸.

Algo más abajo, Carlos Mariño, promotor de rock, contestaba a la pregunta “Claves para unha posible denominación orixe do rock en Galicia ... ¿Importamos ou exportamos?”:

«Nun principio houbo apuntes dun Rock difereneciado, falábase de Vigo e do “rock atlántico”, pero todo iso non se consolidou. Grupos coma Siniestro Total, Os Resentidos, Radio Océano, La Rosa, Os Diplomáticos, ou os mesmos Golpes Bajos, presaxiaban un futuro prometedor, pero a realidade preséntanos un desolador panorama. Non sei ata qué punto debemos ou non percibir que un grupo se formou nalgunha comunidade en concreto, pero desde logo que a maior parte dos nosos grupos poderan ter saído de Torrejón de Ardoz. Respecto da nosa balanza comercial, ofrece un saldo negativo: son catro os grupos que cruzan O Bierzo e afortunadamente son decenas os que nos visitan»¹⁹³⁹.

¹⁹³⁸ CASAL, Alberto: *Rock & Grelos* ..., p. 160.

¹⁹³⁹ *Ibid.*, p. 200.

En su crítica al disco de NHU el crítico Rodríguez Andrade señalaba que el rock gallego estaba por nacer, cuando Barcelona, Madrid y algunas otras ciudades y comunidades autónomas ya tenían bastante camino andado:

«Pouco se pode decir encol do rock en Galicia –foi un dos eidos da música que inda non atopou as liñas nas que desenrolarse (...). Galicia, nación de secular atraso nas teimas culturais, non pode ser vangarda nas pretendidamente anticulturais ou contraculturais coma o rock. O rock (...) supón uns niveles de desenvolvemento industrial que en Galicia inda están por conseguir (...). Non hai rock galego»¹⁹⁴⁰.

Sin embargo para Estévez los primeros 80 en Vigo fueron una época dorada en la que Galicia estuvo a la altura de la conciencia demostrada por otras comunidades españolas a la hora de reconducir el lenguaje del rock hacia la alteridad:

«Se o rock, de seu, era considerado unha música con certa mensaxe imperialista, dada a súa orixe norteamericana, co devir do tempo foi sendo asumida por cada vez máis músicos novos, que deron en establecer unha empatía crecente cos aires autóctonos de cada grupo. En Catalunya sentou cátedra a Companya Eléctrica Dharma, máis tarde en Portugal Sétima Legiao, sendo características distinguíbeis na instrumentación, a tenora no primeiro caso e as gaitas no segundo. Se é válida a inclusión dunha gaita como elemento de galeguidade nunha formación de rock, cómpre citar neste particular ao grupo Goma-2, que co seu disco *O Galiñeiro* - 1979- acadaron o primeiro éxito para unha formación das súas características¹⁹⁴¹.

Fue todo un ciclo el que esta música cerraba respecto de la transición y abría hacia el futuro, ciclo que en Galicia fue particularmente intenso y complejo debido a la adición de la problemática nacionalista.

Suele citarse el disco *¿Cuándo se come aquí?* de Siniestro Total (Dro, 1982) como la piedra angular del movimiento punk vigués, y el *rock bravú* de Xurxo Eiroa y los Diplomáticos como la corriente más representativa de un galleguismo que depositó finalmente en esta

¹⁹⁴⁰ RODRÍGUEZ ANDRADE, Luis: “N.H.U: disco polémico”. En: ANT, n. 38. 17 al 23 de noviembre de 1978, p. 18. Otra reseña coetánea del disco de NHU que se puede consultar es la de PEREIRA, Nonito: “N.H.U.: 'rock' gallego”. En: LVG, 17 de septiembre de 1978, p. 30.

¹⁹⁴¹ ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego* ..., p. 118.

música sus señas de identidad. Se trata de planteamientos y estéticas bastante distanciados. Souto y los Diplomáticos de Monte Alto significaron la reificación simbiótica de rock y nacionalismo bajo la denominación de *rock bravú*, ya a inicios de los años 90. Hay algo parecido a un manifiesto del nuevo género en *Luzes de Galicia*, describiendo al *bravú*¹⁹⁴² como «unha forza brava ... un alimento poderoso ... kontra o mundo»¹⁹⁴³. Esta propuesta ponía, pues, el acento en la galleguidad como fuerza proletaria, en sintonía con la música *ska* y creaciones coetáneas. Es decir, un estilo bien distinto del que desplegó diez años antes la *movida* viguesa, mucho más transnacional, desapegada de toda raíz y fiel espejo de la respuesta extrema a la España del desencanto.

Como veremos a continuación no es la galleguidad sino su antítesis lo que revela el ismo punk, porque este estilo fue el último y más brutal estadio de la rebeldía y aliento contracultural que el rock adoptó como bandera a mediados de los años 60, aunque sin una solución de continuidad clara. En esta música se reniega de la identidad española tanto como de la gallega, de la dictadura tanto como de la democracia, de la guardia civil lo mismo que del comunismo militante, y del más rancio flamenquismo igual que del rock clásico y la generación hippie¹⁹⁴⁴. Su mensaje es la negación del discurso de las identidades al equipararlo a falacia social, y de la sociedad entera como gran farsa colectiva. Por ello para los miembros de estos grupos y sus seguidores no habría apenas diferencia entre las propuestas y acciones de Alianza Popular y las del Bloque Nacionalista Galego. De todos modos a Siniestro Total hay que reconocerle, a pesar de su deliberada asunción del papel de anti-héroes de los valores más reconocidos de la civilización occidental, que en cierto grado revitalizaron la música popular en Galicia dotándola de un barniz de éxito considerable que incitó a la composición y la práctica a muchos jóvenes gallegos. Lo más curioso es que este efecto tangencial pudo cimentar la creencia en un *rock gallego* lleno de matices nacionalistas, y es que en última instancia la fobia identitaria de los fundadores del ismo punk acaso derivó

¹⁹⁴² Bravo, salvaje, indómito; según Valiño, en el habla popular es el aroma de todo lo que está sin capar (VALIÑO GARCÍA, Xavier: *Rock Bravú*. Vigo, Xerais, 1999, p. 10).

¹⁹⁴³ *Luzes de Galicia*, n. 24. Sada, Edición do Castro, primavera de 1994, p. 28. Del *rock bravú* habla su creador en SOUTO EIROA, Xurxo: “Novas formas na música popular. Da romería á festa. O rock, da ‘movida’ ao Bravú”. En: *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música ...*, vol. I, p. 277-314.

¹⁹⁴⁴ Nuevamente la camaelónica capacidad de hibridación de los géneros derivados del rock elaboró una alternativa que contradice esta ley general; como demuestra Roberts el punk devino en Nueva Orleans recientemente una reificación que aunaba el credo punk con la revalorización de la tradición local más “pura”, como analiza ROBERTS, Robin: “Two Sides of Frenchmen Street and New Orleans Hybrid Music: The Panorama Jazz Band and the Zydeponks”. En: *Popular Music and Society*, vol. 31, n. 2. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), mayo de 2008, especialmente en p. 201-202.

en una consolidación del etnocentrismo que pretendían derribar. El fenómeno tampoco fue exclusivo de Galicia, y este análisis es importante porque cuestiona la creencia común del rock –y más aún el punk- como género apátrida –o irreversiblemente multicultural- en relación al nacionalismo. Por ejemplo, Alenka Barber-Kersovan sugiere para los jóvenes eslovenos de los años 70 que la aculturación (en este caso del rock occidental) fue una forma más efectiva de establecer la identidad musical local que la preservación del folklore de la región ¹⁹⁴⁵. En Galicia probablemente sucedió algo muy parecido en la fase final de la transición.

3.9.3 La generación del desencanto

Una vez instaurada y consolidada la democracia, poco tiempo iban a necesitar los españoles para descubrir que sus problemas cotidianos, la crisis económica, los índices de paro y las deficiencias en sanidad, educación o transporte persistían si no se habían agravado como consecuencia del elevado gasto que supuso la puesta en marcha de las administraciones autonómicas y la desatención hacia las cuestiones inmediatas derivada de las exigencias del proceso de transición ¹⁹⁴⁶. Fruto de los sinsabores que frustraban las expectativas puestas en el nuevo régimen como posible antídoto para todos los males de España, surge el fenómeno colectivo del “desencanto”, ampliamente documentado y estudiado, y cuya denominación procede de la famosa creación de Jaime Chávarri en 1976, que además fue la última película mutilada por la censura cinematográfica en España ¹⁹⁴⁷.

El concepto de desencanto es de acuñación virtualmente sincrónica con la propia transición. Antes de 1980 ya se está hablando con asiduidad en la prensa diaria y otros medios del *desencanto*, *desilusión* o *apatía* de la población española hacia la flamante y recién instaurada

¹⁹⁴⁵ BARBER-KERSONOVAN, Alenka: “Tradition and acculturation as polarities of Slovenian popular music” (1981). En: FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 73-89. En el Apéndice al capítulo IV hay una relación de ismos en territorios geográficamente alejados de Galicia que presentan, no obstante, un grado de afinidad notable con el caso gallego.

¹⁹⁴⁶ Recordamos aquí la teoría desarrollada por Koselleck acerca del desfase entre *experiencia* y *expectativa* que veíamos el comentar el concepto de *historia reciente* en las “Consideraciones iniciales” de la presente tesis, pues tiene plena aplicación en el análisis del fenómeno del desencanto en España.

¹⁹⁴⁷ Se ha comentado en el capítulo I.

democracia. El clima de descontento que emanaba de esta constatable realidad tendría notables consecuencias para la música popular, tanto a escala nacional como en Galicia.

Un suceso puntual cambió el curso de las expectativas sobre las que se asentaba la cotidianidad. Nos referimos al intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, que pudo tener derivaciones imprevistas en la evolución de la cultura española al servir, por una parte, de confirmación de la irreversibilidad del giro democrático –superando el extendido temor a la involución- y, por otra y paradójicamente, de detonante de la desconfianza social hacia el nuevo orden establecido, con la consiguiente emergencia de formas de expresión que arrinconaron por completo el dogmatismo idealista de la canción protesta para ingresar en las vanguardias más provocadoras, secularizadas e irreverentes del momento. Éste es el instante en que ciertamente la música popular iba a adentrarse en una vía relativamente nueva: la de la búsqueda de la evasión como un fin en sí mismo y la transgresión sistemática como respuesta a la sociedad establecida, una vez descartados en el sentir colectivo, por incompletos o frustrantes, los beneficios de la experiencia política. En este sentido, es probable que el efecto tangencial del golpe del “23-F” sirviera al rock y al punk para su definitiva implantación en la cima de los géneros populares urbanos. En la España de inicios de los 80 el progresismo se desplazaría, pues, de un posicionamiento básicamente político a uno subcultural, aunque pronto comprobaremos que, sorprendentemente, el apoyo oficial estuvo en la base de ese particular giro.

En este marco histórico va a tener lugar un singular apoteosis de varias formas marginales de la música *rock*, en concreto de estilos por aquellos años punteros en algunos países occidentales, bien conocidos y difundidos en España a través de la radio y el disco pese a algunas limitaciones de importancia y que, finalmente y con plena oposición tanto de la canción protesta superviviente como de la canción gallega y la música celta (no obstante lo mucho que toman en préstamo de ella, especialmente las dos últimas) como de un sector mayoritario de la población gallega muy crítico con lo foráneo –más aún en este caso, por las connotaciones de alarma social ante la perversión de valores atribuida al rock-, triunfará en la juventud urbana más cosmopolita. En efecto, la música pop y rock existía en estado embrionario o latente desde los primeros sesenta en España, pero no alcanzó su primera eclosión visible en Galicia hasta el inicio del decenio de los 80, con el grupo Siniestro Total y una larga serie de secuelas e imitadores, nuevamente en clave de paralelismo con el desencanto sociopolítico derivado de la consumación de la transición y con efectos similares a

los que se pueden observar coetáneamente en Madrid y otras ciudades españolas. Es la era en Galicia de grupos como Siniestro Total, Os Resentidos, Golpes Bajos, Aerolíneas Federales, Semen Up y otras formaciones cuya producción alcanzó de golpe una audiencia nacional imprevista ¹⁹⁴⁸.

Como consecuencia del desencanto, alrededor de los años 1980-1982 se produce la “segunda transición”. Tiene lugar entonces una metamorfosis muy importante en el estatus de muchas personalidades relevantes de la vida gallega y nacional, porque en estos años se pasó de la cárcel a la lista electoral, de la persecución al cargo oficial y de la clandestinidad a la apología en medios propios. Quizá el mayor cambio fue el tránsito del *héroe* al *político* (con todas las connotaciones peyorativas), haciéndose añicos en poco tiempo los ideales y sueños que tanto habían proclamado los cantautores disidentes con el viejo régimen a lo largo de los años 60 y 70. El mismo cantautor se convierte en una figura llamada a desaparecer: trovador de un pueblo oprimido, su labor carece de sentido al romperse las cadenas e instaurarse las libertades, permaneciendo solamente la urgencia del día a día; su figura pasa a ser un “anacronismo viviente” ¹⁹⁴⁹. En síntesis, termina en un breve lapso temporal la magia y el hechizo con que muchos españoles vivieron la agonía del aparato franquista, a pesar de todas sus secuelas de persecución y cárcel. Se podría hablar de los (prematuramente) “hijos de la transición” o “hijos del desencanto”. De su labor surge un rock gallego que a lo largo de los años 80 revolucionó la música del país, sacudiendo vivamente todos los cimientos técnicos e ideológicos de sus estructuras. La inspiración punk es clara: provocación, sexo y violencia, aunque también es cierto que, al igual que sucedió con el celtismo musical, este ismo rompió las barreras de la endogamia y abrió una ventana a lenguajes más internacionales.

Para empezar, y como se pudo comprobar en el capítulo I, la transición fue muy rápida:

«Con la “reforma pactada” – “ruptura pactada”, el “consenso” en la fase constituyente, las elecciones legislativas de 1979 y hasta cierto punto las municipales del mismo año, el proceso de instauración de la democracia política se

¹⁹⁴⁸ Hay suficientes datos de estos grupos gallegos en DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Salvador: *Los hijos del Rock ...*, *op. cit.*, trabajo en donde se los califica como “la invasión gallega”, título adoptado de la “british invasion” que protagonizaron los Beatles en su primera gira a los Estados Unidos, en 1965.

¹⁹⁴⁹ COLMEIRO, José: “Canciones con historia ...”, p. 41. Sin embargo el mismo trabajo demuestra la continuidad de este tipo de cantante en los años 80, 90 y hasta la actualidad, manteniendo su papel de portavoz popular de las denuncias, las clases y grupos marginados y los abusos de los estamentos de poder.

podía dar por concluido en España»¹⁹⁵⁰.

Los “desencantados” se detectan estadísticamente en la siguiente encuesta, aunque hubo un notable giro sociológico provocado por el intento de golpe de estado de 1981, dado el riesgo de involución que se presentó súbitamente en la vida española:

«Tanto en 1978 como en 1980 una gran mayoría de españoles contestaban positivamente a la afirmación: “La democracia es el mejor sistema político para un país como el nuestro”, 77 % y 69 %, respectivamente. Los que negaban que así fuera eran un 15 % en 1978 y un 20 % en 1980. (...) Es muy importante señalar que en una encuesta realizada entre el 4 y el 21 de marzo de 1981, poco después del golpe de Estado del 23 de febrero, la proporción de los que expresaban una fe democrática había aumentado al 81 %, y los negativos había disminuido algo, al 13 %»¹⁹⁵¹.

Y es que la democracia no alteró sustancialmente la realidad cotidiana, de ahí que su atractivo terminase pronto:

«Una cuestión distinta es la eficacia de es democracia. Ante la afirmación: “La democracia permite que se estén solucionando los problemas que tenemos planteados los españoles”, las respuestas a la vista de la situación española y mundial lógicamente eran menos positivas: en 1978 un 68 % decía que sí, un 22 % no y un 10 % no contestaba. En 1980 lo que se ha dado en llamar el “desencanto” empezaba a hacer su efecto: el sí se redujo al 45 %, el no aumentó al 46 % y un 9 % no contestaba»¹⁹⁵².

Así que uno de cada cuatro españoles, aproximadamente, cambió su valoración positiva por una negativa en sólo dos años de estreno democrático. En total el desencanto se duplicó entonces, pasando a abarcar a casi la mitad de la población:

¹⁹⁵⁰ *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 627.

¹⁹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁹⁵² *Ibidem*.

TABLA IV-7. GRADO DE SATISFACCIÓN CON EL SISTEMA DEMOCRÁTICO. ESPAÑA, ENCUESTA COMPARATIVA ENTRE 1978 Y 1980. CIFRAS PORCENTUALES ¹⁹⁵³

1978		
Demo-satisfechos: 65 %	Apaciguados: 3 %	Total: 68 %
Desencantados: 10 %	Anti-demócratas: 11 %	Total: 21 %
Indefinidos: 12 %		
1980		
Demo-satisfechos: 40 %	Apaciguados: 3 %	Total: 43 %
Desencantados: 27 %	Anti-demócratas: 16 %	Total: 43 %
Indefinidos: 13 %		

En conclusión, apenas iniciada su andadura, la democracia generó descontento (un 17 %), no tanto derivado de cuestionar su legitimidad como en relación a su solvencia gestora y la del aparato de poder que la había instaurado y ahora gobernaba el país. Ello sería rápidamente aprovechado por los sectores con capacidad de influencia que se habían mostrado desde el principio más reacios al cambio para lanzar un claro mensaje de fracaso, mensaje que puede estar en la base de las tentativas involucionistas que pronto salpicaron la vida política española: «La euforia y el desencanto son, por lo tanto, las dos caras de un momento fisural de la historia de España, el de la Transición ...» ¹⁹⁵⁴. Un dato curioso que apunta a un reforzamiento de la reactividad política de una parte de los gallegos es que el diario ultraderechista *El Alcázar* experimentó un crecimiento inesperado y espectacular en sus ventas en Galicia durante la transición, pasando de vender alrededor de 200 ejemplares diarios en 1976 a los 1.400 a mediados de los años 80. Fue entonces, en su mejor momento en Galicia, cuando cerró. Éste dato no es aislado, el diario *ABC*, de línea editorial conservadora, experimentó una fuerte subida de difusión en España a mediados de los años 80 (en 1984

¹⁹⁵³ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 628. Las categorías clasificatorias empleadas son originales del Informe.

¹⁹⁵⁴ TANGO, Cristina: *La transición y su doble ...*, p. 60.

vendía 157.205 ejemplares, y al año siguiente 218.739) ¹⁹⁵⁵.

En un trabajo inmediatamente posterior a la transición, Serfaty la dividía en dos etapas muy diferenciadas: la primera correspondería al trienio 1976-1979, y habría estado caracterizada por la “euforia y la buena voluntad”. Por el contrario, tras la reelección de Suárez en marzo de 1979 se habría iniciado una segunda etapa definida por la “inercia, los errores y la autocomplacencia” ¹⁹⁵⁶. Para Reig “el desencanto” adquirió una especial semántica simbólica tras la película de Chávarri:

«Aunque ya se usaba de modo muy generalizado, el término “desencanto” adquiere carta de naturaleza tras el éxito de la película homónima de Jaime Chávarri, producida en 1976, que se convirtió en emblemática para toda una generación de personas cultivadas y de convicciones democráticas» ¹⁹⁵⁷.

Éstas son las claves que desvela Reig:

«El llamado “desencanto” fue un fenómeno de opinión pública que invadió en el paso de los setenta a los ochenta, las páginas de política, sociedad y cultura de los periódicos. Se convirtió en un lugar común de editoriales y columnistas. Se hablaba del fenómeno con una mezcla de lamento y comprensión. Llegó a ser una “pose” muy llevadera y permitió a muchos justificar el repliegue hacia la vida privada y el abandono de la primera línea. (...). Como fenómeno de opinión, posiblemente sea el más importante en el período que va desde las primeras elecciones hasta el golpe de estado de Tejero, si hacemos abstracción de los procesos de alineamiento ideológico-político inevitables en una sociedad recién llegada a las libertades» ¹⁹⁵⁸.

«El desencanto resulta ser un fenómeno claramente delimitado en el tiempo. Aparece inmediatamente después de las elecciones de 1977, que fueron las

¹⁹⁵⁵ Datos procedentes de LÓPEZ GARCÍA, Xosé: *La prensa diaria en Galicia (1976-2000)*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001, p. 17.

¹⁹⁵⁶ SERFATY, Meir: “Spanish Democracy: The End of the Transition”. En: *Current History*, vol. 80, n. 466. Philadelphia, Current History, Inc., mayo de 1981, p. 213. Esta reelección en clave de continuidad sin propuestas esperanzadoras visibles ni signo alguno de soluciones pragmáticas debe haber sido una clave importante en el giro que se estudia, aunque muchos estudiosos cifran el inicio del desencanto tan pronto como en 1977.

¹⁹⁵⁷ REIG CRUAÑES, José: *Opinión pública y comunicación política ...*, p. 635.

¹⁹⁵⁸ *Ibidem*.

primeras realizadas en condiciones de libertad en cuarenta años y constituyeron un triunfo aplastante de las fuerzas democráticas»¹⁹⁵⁹.

Vilarós ha profundizado en la causalidad del desencanto, interpretándolo en términos de luto social por la muerte del “padre”, que no es otro sino Franco:

«Desencanto (...) es el término aplicado al peculiar efecto político-cultural causado en España, más que por la transición a un régimen democrático-liberal, por el mismo hecho del fin de la dictadura franquista. Fue la película de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976), la que le dio al término carta de naturaleza»¹⁹⁶⁰.

«Franco muere y con él se da fin tanto al franquismo como al antifranquismo. Pero con su desaparición también se va aquella parte de nuestra identidad fatalmente con él implicada tanto desde la izquierda como desde la derecha, y ninguna otra hay disponible para reemplazarla a no ser echando la historia al olvido»¹⁹⁶¹.

Imbert ofrece una ingeniosa valoración de las raíces del desencanto, y es que para este autor “el cambio” fue más imaginario o no fáctico que real. Este punto de vista es sumamente interesante; Imbert postula que no se produjeron cambios cualitativos reales en el paso al régimen democrático, porque el proceso se debió fundamentalmente al convencimiento y capacidad de ficción desplegados. Su planteamiento es discutible pero original:

«Efectivamente, lo que caracteriza la transición como período (1976-1982) es que el cambio nunca tiene *lugar* (no tiene razones para existir, no encuentra sus marcos de realización): tiene cabida en el discurso, pero no en las prácticas; tiene valor de intercambio, pero no valor de uso. De ahí deriva una crisis de la identidad colectiva (el “desencanto” de los años 1979-1981) y manifestaciones anómicas, a mitad de camino entre la crítica social y la marginalidad, que se traducen por la aparición de agrupaciones y plataformas de lo que en aquel entonces se llamaban los “grupos marginados”¹⁹⁶².

¹⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 637.

¹⁹⁶⁰ VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto ...*, p. 23.

¹⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 45. En efecto, la muerte de Franco dejó el enorme vacío del “otro” sociológico al que oponerse y que obligaba a elaborar y vivenciar un código de valores morales, políticos y estéticos lleno de fuerza disidente y dinamizadora de la sociedad.

¹⁹⁶² IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio ...*, p. 190.

Graham y Labanyi remiten una vez más a la energía potencial generada por las aspiraciones de cambio de régimen como motor causal de la transición e igualmente del desencanto consiguiente:

«The left's *desencanto* was rooted in an awareness of the discrepancy between the enormous energy invested over the long years of the anti-Franco struggle and the minimal concessions to levelling social and economic reform gained as a result of the transition»¹⁹⁶³.

A la frustración de la población mayoritaria hay que añadir el particular desengaño de los nacionalistas vascos, catalanes y gallegos ante la no consecución de expectativas forjadas por la transición, sobre todo al acceder al gobierno de España en 1982 el PSOE, depositario de las esperanzas de una gran cantidad de votantes que veían llegado el momento del “cambio” verdadero¹⁹⁶⁴. Por ejemplo, Lluís Llach acusaba en 1985 a Felipe González de que su comprensión del nacionalismo era “fascista”¹⁹⁶⁵.

Todos estos testimonios permitirían hablar, en oposición a la historiografía dominante, de una *transición fallida*, puesto que no se alcanzaron suficientemente los objetivos de impulsar anímicamente al país hacia un futuro de paz, estabilidad y satisfacción en el diálogo, la concordia y el progreso, al menos en los primeros años de andadura.

El giro institucional

Más arriba hemos presentado la acusación de “venderse al sistema” que tanto ha pesado sobre el ismo contracultural y sobre el rock en particular. Y es que el mecanismo reactivo de las estructuras oficiales actuó contra la carga subversiva y antisocial del rock hasta conseguir amortiguarla, absorberla y finalmente incorporarla a la sociedad, de modo que lo que resultaba inaceptable en los años 60 (desde llevar el pelo largo hasta emplear un determinado

¹⁹⁶³ “Democracy and europeanization ...”, p. 313.

¹⁹⁶⁴ Es probable que el arrollador éxito del PSOE en las elecciones generales de 1982 se debiera en parte al oportuno apoyo de este partido a los movimientos juveniles entonces emergentes, además de imponer un severo varapalo mediante las urnas a la reciente tentativa involucionista del golpe de Estado de 1981.

¹⁹⁶⁵ En: ANT, n. 279. 24 de octubre de 1985, p. 1.

lenguaje o la exhibición de las libertades sexuales) en los 80 ya no lo era en absoluto, en buena medida porque la cultura empezó a ser regida por quienes protagonizaron la revolución juvenil de los 60. En España se puede apreciar con notable claridad en el Madrid de Tierno Galván y en el Vigo del alcalde Soto, ambos pioneros de un cambio de las instituciones hacia la antaño amenaza social del rock, porque fueron los ayuntamientos los primeros poderes públicos en rebasar el nivel de la simple aceptación para actuar en calidad de gestores directos del rock ¹⁹⁶⁶. No obstante hay testimonios de actores en primer grado que apuntan a que el apoyo institucional se basó inicialmente en el principio de la tolerancia (se pasó “de la represión a la tolerancia”), faltando la promoción e inversión directa desde la oficialidad ¹⁹⁶⁷.

En la era democrática la presión de la lucha por el poder en las urnas forzó la entrada en escena del político como seductor, cuando la franja de la juventud pasó a ser una conquista imprescindible por la magnitud demográfica que constituía. Efectivamente, con el advenimiento de las libertades algunas autonomías y ayuntamientos favorecieron la música rock y el entramado social que sustentaba; a fin de cuentas representaba una demostración de “cultura popular” y la superación de la autarquía cultural precedente. Además era una forma de controlar el potencial subversivo de ciertos estilos musicales, que quedaban bajo la tutela institucional e incluso podían revertir en fiestas de captación en período electoral. Vamos a examinar, por tanto, el vuelco institucional que se produce en relación a las manifestaciones populares con la instauración del régimen democrático, en el que determinados intereses no estrictamente “culturales” demostraron un peso específico considerable. El músico pasó de depender de la tiranía de los dueños de las salas de fiestas y casas discográficas a la subvención oficial y el concierto institucional. Nació en España una *música rock pública*:

«No fue [es] sólo que las campañas electorales estén entreveradas de conciertos de rock y que las agrupaciones políticas se repartan los músicos como si de escaños se tratara. Es que cada ayuntamiento se prestigia organizando las mejores fiestas patronales, contratando las mayores figuras y ofreciéndolas a precios irrisorios para captar la admiración, el agradecimiento y, se supone, el voto del público aficionado. Con este procedimiento, y teniendo en cuenta que las pérdidas que

¹⁹⁶⁶ Al parecer los ayuntamientos modestos suprimían casi todas las celebraciones anuales y concentraban en una sola gran actuación la fiesta local, con intervención de algún grupo de fama y coste correspondiente, que a finales de los años 80 rondaba los cuatro millones de pesetas por recital. De este modo los cabildos españoles pasaron a ser los grandes mecenas de esta etapa (Entrevista personal a Ferni Presas y María Eugenia Salcedo. Madrid, 10 de mayo de 2008).

¹⁹⁶⁷ Entrevista personal a Ferni Presas y María Eugenia Salcedo. Madrid, 10 de mayo de 2008.

conciertos representan pueden cargarse a los “gastos de fiestas”, se empezó a distorsionar el mercado de las galas y hoy en día es difícil que un empresario independiente, que simplemente se juegue su dinero, sea capaz de contratar figuras, porque él sí debe garantizar una rentabilidad económica a su aventura, y nunca podrá competir contra esos ayuntamientos, comunidades autónomas y partidos políticos que miden la rentabilidad en votos y los conciertos en gastos electorales»¹⁹⁶⁸.

Vilarós ha estudiado en un trabajo monográfico la *movida* madrileña, que constituyó el escaparate visible para otras comunidades españolas durante la transición. Esta autora identifica sin lugar a dudas la importancia de Tierno Galván en la dinamización del proyecto:

«En Madrid, la nueva generación que se quiere a sí misma vanguardista surge sobre todo en los últimos años setenta y pone en marcha lo que más adelante se llamó la “movida madrileña”, que no casualmente fue inmediatamente succionada por la oficialidad institucional promovida por el legendario y añorado 'viejo profesor' y socialista renovado, Enrique Tierno Galván. (...).

La “movida de Madrid”, término subterráneo adjudicado a la capital por causa del ajetreo cultural y vital de la ciudad en aquellos años, no cae en absoluto -ni lo quería- en la categoría de “gran experiencia artístico-literaria” o en un glamour de círculo íntimo “neovanguardista”. La grandilocuencia exagerada y el crédito de alta calidad otorgado a ella son posteriores y pertenecen a la institucionalización y capitalización de un proceso simbólico que se identifica prontamente como producto mercantilizable. El capital cultural y simbólico, (...) fue rápidamente acogido por la administración socialista bajo el impulso del alcalde Tierno Galván. Se lanza el lema “España está de moda” y se aprovecha el impulso de la movida para lanzar una imagen de España moderna, para que se olvidase para siempre la España de ‘charanga y pandereta’ que había exportado el régimen franquista»¹⁹⁶⁹.

Según Emilio Cao en pocos años Alianza Popular –que gobernaba Galicia- también introdujo una nueva política cultural al comenzar a contratar músicos que cantaban en gallego y al asumir “moitos plantexamentos nacionalistas” en una operación de “marketing diante do

¹⁹⁶⁸ PARDO, José Ramón: *Historia del pop español* ..., p. 281-282.

¹⁹⁶⁹ VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto* ..., p. 25-26.

eleitorado”¹⁹⁷⁰. En este sentido la *movida* madrileña –al igual que la gallega- suelen retratarse adornadas por una aureola de ismo *underground*, pero más bien fueron movimientos luminosos y felices, con el respaldo de una clase política complaciente liderada por Tierno Galván¹⁹⁷¹, quien supo incorporar el discurso del rock más contracultural a la imagen social de su partido:

«Tierno se convirtió en un referente extraordinario, algo que a él mismo debió de sorprenderle. Madrid tenía ciertos complejos de culpabilidad por ser capital del estado, cuando de hecho siempre había sido una ciudad extraordinariamente abierta (...) Había una cierta injusticia en esa imagen, que derivaba, sobre todo, de haber sido la capital de la España de Franco (...) En los 80, Madrid aparece como un lugar abierto, dinámico, muy vivo»¹⁹⁷².

A los intereses políticos hay que añadir los empresariales, no hay que olvidar que de los años 60 en adelante la “cultura” se convirtió en un bien deseable en sí mismo, un sutil objeto de consumo –si no de ostentación- y una etiqueta social imprescindible en un número creciente de círculos sociales. Por otra parte la disposición favorable hacia el rock no se limitó a la promoción de grupos locales. La primera actuación de Bob Dylan en España tuvo lugar el 25 de junio de 1984 en el estadio de Vallecas, y al día siguiente cantó en Barcelona. También visitaron España en los años 80 Stevie Wonder, Uriah Heep, los Rolling Stones, los Kinks, Neil Young y otros reconocidos astros del rock internacional, dado que el país empezaba a ser una plaza más en las giras de los grandes, ya estabilizada su democracia y borrada la leyenda negra más reciente¹⁹⁷³. Los organizadores particulares de eventos de música popular perderían en estos años su relativo monopolio promotor a manos de las instituciones, quizá más aún lejos de las grandes metrópolis:

«... el Ministerio de Cultura y los ayuntamientos han recogido afortunadamente una parcela vacía de conciertos en ciudades que no son Madrid, Barcelona o San Sebastián»¹⁹⁷⁴.

¹⁹⁷⁰ GÁLVEZ, Xulio: “Emilio Cao: 'É moi importante que o panorama musical se pluralice'“. En: ANT, n. 238. 26 de enero al 6 de febrero de 1984, p. 19.

¹⁹⁷¹ Alcalde de Madrid entre 1979 y 1986.

¹⁹⁷² Gómez de Liaño, citado por FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí ...*, p. 73.

¹⁹⁷³ Algunos ya habían actuado en España antes de 1980, como los Rolling Stones y los Kinks.

¹⁹⁷⁴ ALCANDA, Santiago: “Dylan, Wonder y otros”. En: *Anuario El País. 1985*. Madrid, PRISA, 1985, p. 221.

La nueva política cultural tendría efectos fulminantes en la propagación imparable de la música ligera de raíces anglosajonas; en 1986 Álvarez Caballero hablaba ya del exceso de subvenciones a conciertos populares por parte de ayuntamientos ¹⁹⁷⁵. Los propios músicos captaron bien pronto las ventajas del nuevo y poderoso aliado; por ejemplo, Miguel Ríos pedía abiertamente más dinero a las administraciones públicas en 1984, una inversión que estimaba necesaria:

«... al encontrarse el *rock* y sus gentes en permanente desventaja con respecto a otras músicas o a otros colectivos artísticos de cara a la Administración. El *rock*, que es la música que representa la mayoría de la juventud, que ha obtenido el respaldo y la participación popular más importante (en entradas vendidas), sigue siendo el pariente pobre de la ayuda oficial» ¹⁹⁷⁶.

Presión demográfica y capacidad de voto

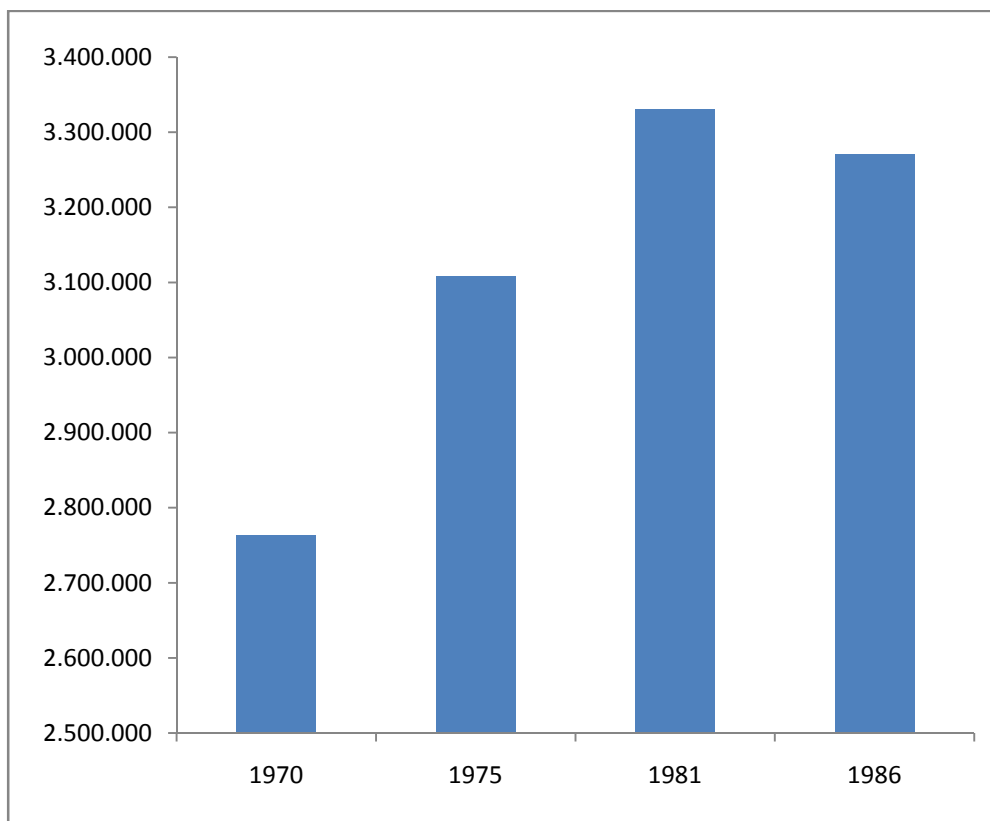
A todo esto se une la llegada a 18-20 los años de edad de la generación más numerosa de la historia de España con pleno derecho a voto, especialmente tras la resolución del gobierno de Suárez de rebajar la mayoría de edad legal de los 21 a los 18 años. Bruscamente los jóvenes se convirtieron en un inmenso granero de votos para la joven democracia española. De ahí el decidido apoyo institucional al rock que arranca en la era democrática y que no ha cesado hasta nuestros días. Pioneros fueron algunos ayuntamientos y diputaciones, destacando en Galicia el activismo organizador del ayuntamiento de La Coruña en los festivales de música rock que instituyó entre 1982 y 1984 y el de su homólogo vigués apoyando la *movida* de su ciudad, siguiendo ambos el modelo instaurado por Tierno Galván en Madrid. Las estadísticas corroboran esta línea argumental: la generación joven de la época de la transición fue la más numerosa de toda la posguerra española y hasta hoy.

¹⁹⁷⁵ *Anuario El País*. 1985. Madrid, PRISA, 1985, p. 217.

¹⁹⁷⁶ RÍOS, Miguel: “Sin dinero no hay 'rock and roll'”. En: *Anuario El País*. 1984. Madrid, PRISA, 1984, p. 226.

TABLA Y GRÁFICO IV-8. POBLACIÓN DE DERECHO ENTRE LOS 14 Y 18 AÑOS DE EDAD. ESPAÑA, 1970-86, CIFRAS ABSOLUTAS ¹⁹⁷⁷

1970	1975	1981	1986
2.762.507	3.107.520	3.330.320	3.270.197



En Galicia las cifras son básicamente convergentes con los promedios nacionales: el grupo de población joven (menor de 20 años) en los años 70 alcanzó un volumen espectacular en las dos grandes metrópolis. Unos años después el descenso era patente, mientras que el cupo de los maduros (mayores de 40 años) incluso había crecido:

¹⁹⁷⁷ Elaboración propia. Fuente: *Indicadores Sociales. 1991 ...*, p. 180.

TABLA IV-9. ÍNDICES DE ENVEJECIMIENTO EN VIGO Y CORUÑA POR TRAMOS DE EDAD. 1975-91, CIFRAS PORCENTUALES ¹⁹⁷⁸

Población	1975		1991	
	Vigo	La Coruña	Vigo	La Coruña
Menor de 20 años	37,5	34,9	29,6	26,3
Entre 20 y 40 años	28,5	28,4	30,9	29,6
Mayor de 40 años	34,0	36,7	39,5	44,1

Es muy probable que el mismo tipo de análisis demográfico empleado sea válido para explicar el auge mediático de otros sectores sociales antaño marginales o semimarginales, como pudo suceder con los jubilados o el colectivo femenino; en efecto, el abrupto auge de la causa feminista en España a partir de los años 70 –hasta el punto de erigirse en lema obligado de cualquier candidato en unas elecciones- seguramente posee la misma causa de base electoral que el del interés oficial por los jóvenes y el rock: si la juventud era numerosa como grupo votante, el de las mujeres españolas sumaba el 50 % del electorado, una cifra más que respetable.

En síntesis, el interés electoral podría estar en la base de las políticas de absorción del rock por parte de las instituciones españolas tras la formalización del cambio de régimen. En el caso del punk, en apariencia un ismo más complicado de digerir por las aristas insoslayables que mostraba, pese a todo el proceso citado tendría lugar; de hecho un rasgo original del punk español sería el activo respaldo oficial, que lo convierte en único en el mundo por alcanzar la categoría de icono visible del país, en vez de su caricatura. La dictadura habría provocado un rechazo internacional que encumbró a la potencial contracultura juvenil española al grado de “imagen oficial” de España, “lavando” de este modo su pasado:

«... Spanish youth culture is distinct in that its emergence from the heady excesses of a suddenly liberated post-Franco Spain deprives it of the social signification as deviance or resistance often associated with youth subcultures. Thus, where other national youth subcultures, such as punk in the UK, are constructed as counter-hegemonic, Spanish youth culture has become 'the official image of Spain' (...). In

¹⁹⁷⁸ Elaboración propia. Fuente: PRECEDO LEDO, Andrés: *El área urbana de Ferrol ...*, p. 166.

most societies, the construction of youth can be understood as a cyclical process where the adult population sees youth as a 'liminal phase' (...), and young people as incomplete adults, sometimes prove to unacceptable behaviour causing a wave of moral panic. The generational divide is then replicated when youth grows up. This cycle is interrupted in Spain, where the younger generation have not always been the radicals, and where the political and social context has created infra-generational divisions virtually corresponding to each decade from the 1940s to the 1990s. Despite the increasing disavowal of Franco's legacy by the young in Spain, the history of the dictatorship remains central to the formation of Spain's particular youth culture»¹⁹⁷⁹.

El apoyo de ayuntamientos, diputaciones y ministerios, además del nada desdeñable proveniente de la empresa privada que aspiraba a inducir una imagen pública positiva y actualizada, fue, en efecto, el rasgo distintivo más reconocible de las *movidas* españolas:

«What distinguishes the case of Spanish youth cultures/subcultures from those of London's 'swinging sixties' or later punk, is the extent to which large parts of society embraced this culture, including the PSOE government»¹⁹⁸⁰.

3.9.4 El ismo punk¹⁹⁸¹

El ismo punk fue el callejón sin salida de la contracultura musical, el último y más denostado episodio de la singladura hacia la revolución social que había emprendido diez años antes, hasta el punto de que, mediante aquél, ésta se volvió contra sí misma en una transgresión desesperada de todos los principios de convivencia conocidos. Los fracasos sucesivos de las tentativas por modificar sensiblemente el orden geopolítico, por hacer valer

¹⁹⁷⁹ ALLISON, Mark: "The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s". En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies ...*, p. 265.

¹⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 268.

¹⁹⁸¹ "Punk" es un término polisémico que porta diversos significados según el contexto, pero el más frecuente equivale a "gamberro" o "gamberrada". En la actualidad ya pertenece al vocabulario castellano establecido por la Real Academia Española. En los siguientes epígrafes se convierte en centro de atención debido a su rápida implantación en algunas ciudades gallegas, lo que no significa que no existieran en occidente en estos mismos años otras tendencias importantes derivadas del tronco central del rock, como la música *disco*, el espectacular auge del *heavy* o el *art rock*, sin olvidar al *reggae*.

la vida en la comuna, por instituir un modelo diferente de relaciones humanas y por cambiar el mundo –en una palabra- precipitaron a determinados sectores de la nueva contracultura en una cerrada espiral de creciente acritud en la que se irían sustituyendo gradualmente los ideales *quasi* cristianos de la era hippie por una constelación de anti-valores. Es dentro de este marco evolutivo donde se localiza la etiología del movimiento punk.

Como en otros ismos rebeldes coetáneos pudo prevalecer en el presente un discurso destinado a la repercusión mediática y no sustentado por un compromiso real de voluntad de lucha, pero es indudable que después del punk ya *no había nada más* en aquella dirección. De forma que, probablemente, el ritmo estructural de esta corriente no se propusiera tanto “cambiar el mundo” (lo que en realidad tampoco manifestaba) como saturarlo de gestos inaceptables para el estatus establecido y así alterar su equilibrio lo bastante como para que la protesta adquiriese notoriedad. En efecto, los grupos punk prácticamente nunca formularon alternativas renovadoras del sistema ni proyectaron una reforma de la comuna u otras opciones, sino que se limitaron a “matar” todas las identidades sociales incluyendo virtualmente la suya propia en el ademán. Con este ismo el territorio del rock se situó en una posición ideológicamente extrema, sin solución de continuidad; no es una casualidad que el giro –que arranca en Inglaterra y Estados Unidos en torno a 1975 en grupos como Clash, Ramones y Sex Pistols- coincidiera con el final de su fase de mayor creatividad y fertilidad – entre 1965 y 1975 aproximadamente ¹⁹⁸².

El punk señaló a la sociedad como una gran y genérica mentira, sin detenerse en la consideración de ismos otrora contraculturales. Lo punk devino entonces lo no hippie y provocar un fin en sí mismo. Sus contenidos se articularon en consecuencia sobre el nihilismo lúdico y el hedonismo amoral, así como desde un acusado escepticismo frente a los grandes mensajes y las teorías generales, lo que llevaba automáticamente a la deconstrucción de los dogmas y los sistemas establecidos. En este sentido no compartimos las palabras de Fouce: «El elemento que unifica las culturas musicales de la *movida* es el rechazo tanto del virtuosismo musical como del intelectualismo y el compromiso político» ¹⁹⁸³. El punk no es apolítico en absoluto ni carece de ideología. Vierte constantes descalificaciones contra la clase

¹⁹⁸² La falta de contenidos del punk es notoria, se trata de un ismo que tiene más de emoción vital que de ideario estético o categorías equiparables. La célebre cantante y poetisa estadounidense Patti Smith, entrevistada en su paso por Madrid en abril de 2008 y a sus 61 años de edad, defendía con pasión al *punk-rock* y lo definía como un “estado mental” (*Diario de la noche*. Presentadora: Ana Samboal. Telemadrid, 22 de abril de 2008).

¹⁹⁸³ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí ...*, p. 59.

dirigente de cada país y del mundo, y tiene muy presente el concepto de injusticia y otros correlativos. Lo que sucede es que erige su identidad social a partir de la aniquilación de las ya existentes, no dejando apenas en la labor espacio alguno para el constructivismo.

Uno de los rasgos más importantes y menos visibles del punk y las *movidas* hispanas asociadas fue el afán de ruptura con el pasado, de satanizarlo hasta la virtual aniquilación, “matando” por igual a Franco que a los hippies de las Cíes o a Emilio Cao ¹⁹⁸⁴. Dick Hebdige fue uno de los primeros investigadores en estudiar en profundidad el fenómeno de las “subculturas” de filiación musical. En líneas generales observó el carácter provocador de sus acciones, sobre todo en el punk:

«Sus transformaciones van “contra natura”, interrumpiendo el proceso de “normalización”. Como tales, son gestos, movimientos hacia un discurso que ofenda a la “mayoría silenciosa”, que ponga en jaque el principio unidad y cohesión, que contradiga el mito del consenso. (...).

Ninguna subcultura ha tratado con mayor ahínco de separarse del paisaje supuestamente incuestionable de las formas normalizadas como la de los punks; nadie como ellos ha buscado atraer sobre sí la desaprobación más vehemente» ¹⁹⁸⁵.

Hebdige constata en el movimiento rasgos como el culto a la calle y una tendencia a la autolaceración, así como un vestuario igualmente ecléctico y un “socorrido catálogo de normas espléndidamente quebrantadas” ¹⁹⁸⁶ -destacando por llamativos los peinados en formas y colores inusitados y una vestimenta que incorporaba agresivas puntas hacia fuera.

Para Stokes las subculturas son una forma no tanto de erupción de la creatividad autóctona por parte de un determinado sector social como de refracción y confrontación paródica de la cultura dominante, que se adopta por oposición de valores como referente fundamental; en este sentido cabe deducir que las subculturas no podrían existir fuera del marco social al que con furor se oponen:

¹⁹⁸⁴ Como sucede para los últimos –enclaves simbólicos de la vanguardia gallega- en sendas canciones de Siniestro Total.

¹⁹⁸⁵ HEBDIGE, Dick: *Subcultura: el significado del estilo ...*, p. 34-35.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

«Subcultures borrow from the dominant culture, inflecting and inverting its signs to create a bricolage in which the signs of the dominant culture are 'there' and just recognisable as such, but constituting a quite different, subversive whole»¹⁹⁸⁷.

El objetivo de las exacerbadas imprecaciones que partían de la estética punk era tan extenso como ambiguo; en sus márgenes cabía virtualmente cualquier signo convencional, pues la intensidad de los ataques era equivalente al dirigirse hacia el discurso más conservador de la sociedad como en contra de sus antaño vanguardias transgresoras. Afirmaba Storey para el final del siglo XX que:

«En vez de violentar los márgenes críticos de la sociedad burguesa, la obra de Pablo Picasso, James Joyce, T. S. Elliot, Virginia Woolf, Bertolt Brecht, Igor Stravinsky y otros no sólo ha perdido la capacidad para sorprender y molestar, sino que se ha convertido en algo central, clásico, es decir, ha sido canonizada. La cultura moderna ha pasado a ser la cultura burguesa. Su poder subversivo ha sido eliminado por la academia y el museo. Ahora es el canon contra el que debe luchar la vanguardia»¹⁹⁸⁸.

La intencionada violación del espacio de convivencia establecido iba a redundar en esta forma subcultural en un impacto mediático instantáneo. En este sentido cabe mencionar que aunque el movimiento punk fue realmente minoritario dentro de la ya entonces muy variada gama de tendencias estéticas y vitales que poblaba la música ligera occidental, sin embargo fue esta corriente la que acaparó una mayor audiencia social, con gran diferencia. Como señalaba en 1994 Pierre Bourdieu:

«Las manifestaciones de más éxito no son necesariamente las que movilizan a más gente, sino las que suscitan más interés entre los periodistas. A riesgo de exagerar un poco, podría decirse que cincuenta tipos listos que sepan montar bien un *happening* para que salga cinco minutos por la tele pueden tener tanta incidencia política como medio millón de manifestantes»¹⁹⁸⁹.

¹⁹⁸⁷ STOKES, Martin: "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". En: STOKES, Martin (ed.): *Ethnicity, identity and music* ..., p. 19.

¹⁹⁸⁸ STOREY, John: *Teoría cultural y cultura popular* ..., p. 238-239.

¹⁹⁸⁹ Citado por HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX* ..., p. 322.

Wicke ha sostenido que la cualidad provocativa de ciertas manifestaciones musicales es lo que precisamente les otorga pleno sentido, siempre que alcance un suficiente grado de resonancia con el público:

«... la música popular cobra sentido, y en no pocas ocasiones también alcanza su carácter provocativo contra las élites culturales, a través de la inmediatez de la diversión que es capaz de producir (“switch off your mind and boggie”)¹⁹⁹⁰».

La inevitable deconstrucción del movimiento punk se articuló fundamentalmente desde el descrédito de la *autenticidad* de su ideario y sobre la teoría comercial:

«Las subculturas más conocidas de los setenta, como el punk, alcanzaron fama gracias a su exhibición pública de la violencia, pero también contribuyeron a una redefinición del consumo dentro de nuevas redes caracterizadas por el trabajo artesanal y un capitalismo de escala reducida. Con ello, pusieron su granito de arena en la construcción de microeconomías, mundos sociales y empresariales donde las fronteras entre los productores y los consumidores, o entre los artistas y el público, quedaban debilitadas»¹⁹⁹¹.

Un mito viviente del rock experimental como Robert Fripp era hipercrítico con la supuesta rebeldía del punk y otros géneros coetáneos:

«En los primeros años 60 el movimiento de los derechos humanos era muy optimista. Se asumía que podíamos trabajar para cambiar la naturaleza de nuestra sociedad dentro del marco democráticos.

Falso ... los dos Kennedys asesinados, Martin Lutero King asesinado, Viet-Nam y Watergate. Creo que cualquiera con un poco de cabeza puede ver que la democracia, tal como normalmente se entiende, simplemente no funciona.

Si el punk hace la crítica directa de ello, el 'disco' ignora el marco y crea su propia organización paralela. Gracias a Dios, el viernes ha llegado. Vamos a la discoteca -la ciudad dentro de la ciudad.

En América, la manera de castigar al criticismo es comprándolo. Así el 'disco' se convierte en un fenómeno económico bastante notable. En términos industriales, el

¹⁹⁹⁰ WICKE, Peter: “La música pop en la teoría ...”, p. 166.

¹⁹⁹¹ STRAW, Will: “El consumo”. En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock ...*, p. 105.

'disco' ya ha llegado a la cima. Y con cualquier movimiento que haya llegado a la cima se hace la misma cosa: se le deja caer. Una característica particular de la cultura a mexicana es el construir hasta una altura tremenda, y una vez que se asume que has llegado al tope, se abandona la construcción»¹⁹⁹².

En último término es increíble el volumen de lo que se ha escrito sobre el punk como fenómeno social, pero apenas sobre su música. Hay razones para ello, porque su sonoridad destaca por unos índices de intensidad brutales pero anulando casi cualquier otro parámetro sonoro:

«... cuando los Sex Pistols lanzaron su primer single, *Anarchy in the UK*, a finales de 1976, lo que primero impactó al público fue el *sonido*. Atronador es una palabra demasiado débil. El disco golpeaba sobre las paredes psíquicas con una fuerza a la que ni siquiera los Ramones podían aproximarse»¹⁹⁹³.

Para Hebdige hay un nexo de reciprocidad entre la potencia desmedida del sonido de estos grupos y su significación no estética:

«Las subculturas representan el “ruido” (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación en los medios de comunicación»¹⁹⁹⁴.

Es curioso que esta “novedad” material apenas fuera acompañada de ninguna otra, sino más bien todo lo contrario:

«Such groups as the Sex Pistols, with their loud and often extremely simple hard-rock sound, their stage conduct (vomiting, spitting, fighting and disrobing on stage), their texts with a range from obscene and blasphemous to inaudible, their peculiar attire and their anarchistic pose, were in many ways among the more traditional of the new rock groups, simply modernizing many important aspects of the rock scene»¹⁹⁹⁵.

¹⁹⁹² RUBIO, Juan Carlos: “El despertar de Poseidón” ..., p. 61.

¹⁹⁹³ GOFFMAN, Ken: *La contracultura a través de los tiempos* ..., p. 439.

¹⁹⁹⁴ HEBDIGE, Dick: *Subcultura: el significado del estilo* ..., p. 125.

¹⁹⁹⁵ HAMM, Charles: “Popular Music” ..., p. 120.

A consecuencia de su controvertida relevancia social –que no estrictamente musical- el punk obtuvo más eco como narrativa tras su teórico ocaso que en vida:

«The long 'aftermath' of punk running from 1978-84 was *way* more musically interesting than what happened in 1976 and 1977, when punk staged its back-to-basics rock 'n' roll revival. Even in terms of its broader cultural influence, it is arguable that punk had its most provocative repercussions long after its supposed demise»¹⁹⁹⁶.

En definitiva, el movimiento punk marcó un límite insuperable en la vulneración de las normas sociales desde el territorio de la música. Por ello, la *new wave*, el *glam rock* y el *indie rock* que le suceden en tanto que relevo estilístico pueden conceptuarse como posible primer “paso atrás” de la historia del rock en su faceta de fenómeno potencialmente subversivo, ya que no era posible llegar más lejos. También señalan el inicio de una era donde la creatividad comienza a retomar elementos ya consolidados tanto como a abrir nuevas brechas creativas (lo que empezaba a resultar difícil), así como de la proliferación de diversas tendencias internas de tipo *revival* y el consiguiente paso a una discografía y popularidad dominadas por los “clásicos” –los “dinosaurios” del rock-, que iban a superar con claridad en el mercado a los nuevos valores. De ningún modo se habían agotado las posibilidades inventivas del mundo del rock pero a partir de mediados de los años 70 diversifican notablemente su punto de mira, dirigiéndolo al menos en igual medida al pasado que al presente y futuro.

«By the end of the 1970s there was no music a rock musician (however young) could make that did not refer back, primarily, to previous rock readings; the music was about itself now, whether it liked it or not»¹⁹⁹⁷.

“Pánico social”

A lo largo del siglo XX la capacidad de la música para despertar sentimientos de antagonismo -a veces simple rechazo o desprecio pero otras una seria consternación- se ha

¹⁹⁹⁶ REYNOLDS, Simon: *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*. Nueva York, Penguin, 2006, p. XII.

¹⁹⁹⁷ FRITH, Simon: *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. Londres, Constable, 1984 [primera ed. en Nueva York, Pantheon Books, 1981], p. 162.

puesto de manifiesto con asiduidad, bien por la propia fuerza innata del nuevo paradigma estético que aquella portaba, bien por un deliberado discurso de oposición social – ”resistencia” es un término muy empleado en la esfera angloparlante- proveniente de la insatisfacción personal de sus autores y correligionarios. En el marco de la cultura popular y a título anecdótico cabe mencionar la preocupación de Bing Crosby en 1960, quien condenaba sin paliativos la “nueva música popular americana” culpando de la misma tanto a los padres – por falta de autoridad- como a los hijos. Crosby calificaba al rock como música “no decente” e instaba a los progenitores a alejar a sus hijos de ésta ¹⁹⁹⁸.

El concepto de “pánico moral” ha sido estudiado con cierta profundidad por Mattelart y Neveu, en relación al fenómeno de las subculturas:

«Numerosos textos se fijan en la manera en que las autoridades sociales intervienen en las subculturas para estigmatizar los comportamientos y a sus autores. El carácter marginal no depende de sus componentes objetivos (pelo largo, *piercing*), sino de la actuación de las instituciones (Iglesias, medios, legisladores) que los definen como indeseables. El “pánico moral” que a mediados de los años sesenta transforma las trifulcas entre *mods* y *rockers* en las playas de Kent ¹⁹⁹⁹ en síntoma de crisis de la juventud y de la autoridad es un buen ejemplo (...). El análisis de las subculturas se propone pues comprender sus retos políticos. ¿Cabe considerarlas, en primer lugar, como “resistencias mediante rituales” (...)?» ²⁰⁰⁰.

Sobre esta misma materia ha sido muy influyente un artículo de McRobbie y Thornton cuya definición del fenómeno resume los principales factores concurrentes:

«... moral panics have become the way in which daily events are brought to the attention of the public. They are a standard response, a familiar, sometimes weary, even ridiculous rhetoric rather than an exceptional emergency intervention. Used by politicians to orchestrate consent, by business to promote sales in certain niche

¹⁹⁹⁸ CROSBY, Bing: “Youth and popular music”. En: *Music Journal*, vol. 18, n. 1. Tucson, Oser Communications Group, enero de 1960, p. 16.

¹⁹⁹⁹ Motivo central de la película *Quadrophenia* (Franc Roddam, 1979), sobre la ópera-rock homónima de los Who en 1973.

²⁰⁰⁰ MATTELART, Armand; NEVEU, Érik: *Introducción a los estudios culturales ...*, p. 53-56.

markets, and by media to make home and social affairs newsworthy, moral panics are constructed on a daily basis»²⁰⁰¹.

Estas dos investigadoras parten –como la mayor parte de los estudiosos del tema- del clásico de Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics*, donde se establecía el “pánico moral” en estos términos:

«A condition, episode, person or group of persons emerges to become defined as a threat to societal values and interests; its nature presented in a stylised and stereotypical fashion by the mass media, the moral barricades are manned by editors, bishops, politicians and other right-thinking people; socially accredited experts pronounce their diagnoses and solutions; ways of coping are evolved or (more often) resorted to; the condition then disappears, submerges or deteriorates and becomes more visible»²⁰⁰².

El fenómeno sociológico del miedo a las tribus urbanas que, en las más temidas derivaciones antisociales, practicaban la violencia callejera, destruían el mobiliario urbano, se drogaban hasta el límite de la cordura, escuchaban una música ensordecedora, mantenían relaciones sexuales indiscriminadas y “no respetaban nada” fue bien real. En el caso inglés la entrada en escena de los Sex Pistols en un programa televisivo británico permanecería largamente como icono referencial de la nueva liturgia de vulneración:

«... en 1976, en Inglaterra los Sex Pistols aparecían en la BBC insultando al presentador con el consiguiente escándalo. Eran la punta de lanza de un nuevo movimiento estético y musical que predicaba la inmediatez y el ruido frente al misticismo que había caracterizado a la contracultura hippie ya en decadencia. El uso de materiales de desecho, la entronización de lo cotidiano, las técnicas de recorta y pega, eran sus armas, que ya habían sido utilizadas por Andy Warhol unos años antes desde el *pop art*, aunque con otra actitud y otras intenciones»²⁰⁰³.

²⁰⁰¹ MCROBBIE, Angela; THORNTON, Sarah: “Rethinking 'Moral Panic' for Multi-Mediated Social Worlds”. En: *The British Journal of Sociology*, vol. 46, n. 4. Oxford, Blackwell Publishing, The London School of Economics and Political Science, diciembre de 1995, p. 560.

²⁰⁰² COHEN, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Londres, Routledge, 2002 [Primera edición en 1973], p. 1.

²⁰⁰³ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí ...*, p. 14.

Las *movidas* en España

Estrechamente emparentado con el movimiento punk descrito se halla el fenómeno de la *movida* española, que no obstante presenta algunas peculiaridades distintivas de relieve respecto de la referencia internacional más extendida. Fundamentalmente en España se instituyó un modelo caracterizado por transformar la agresividad plena que veíamos más arriba en las “*movidas del desencanto*” -como se las denominó ocasionalmente-, una versión más moderada en las que prevalecería una concepción escénica basada en el humor, la parodia, la agresión más aparente que real y el clímax opresivo pero intrínsecamente domesticado:

«Asustan los punk. Pero están controlados. De vez en cuando se rompen la cara entre sí o se la rompen a alguien, pero jamás serán peligrosos para un sistema del que sólo pueden conquistar las almenas del “hit-parade”»²⁰⁰⁴.

Efectivamente, la música que resulta de la singular combinación entre desencanto social, respaldo institucional y dos décadas largas de historia del rock a la espalda es caprichosa, provocadora hasta el insulto directo, pero quizá menos agresiva o “peligrosa” que la imagen que brinda al exterior. En esto el punk español se diferencia del inglés; en la versión española los intereses políticos desembocaron en un apoyo que seguramente pulimentó las aristas más injuriosas del género, pues la provocación muchas veces no pasaba de un juego verbal consentido y hasta rentable en el plano mediático. A destacar también su carencia de presupuestos teóricos, igual que la falta de objetivos, deudas u obligaciones, y la total desinhibición expresiva de la que hizo siempre gala y que condujo a una verdadera explosión de creatividad (en la interpretación más halagüeña). En ella el humor –hiriente, descarnado y mordaz- se convierte en el cauce más frecuentado para expresar la perenne protesta contracultural, aunque a estas alturas el mensaje lineal resultara a veces chocante para los viejos luchadores. Por ejemplo:

«Ironía, parodia y sátira aparecen en un sector de los grupos de la *movida* como figuras de distancia que precisan de una comunidad de oyentes capacitada para

²⁰⁰⁴ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Crónica sentimental de la transición ...*, p. 81.

entender la provocación en sentido lúdico (como cuando un grupo abre uno de sus primeros conciertos diciendo: “Somos Gabinete Caligari y somos fascistas”))²⁰⁰⁵.

A la causalidad descrita hay que sumar el propósito de matar los fantasmas del pasado, una forma de afianzar la legitimidad del paso a la democracia y el estatus de la nueva clase política nacida al amparo del cambio. El punk de las *movidas* españolas fue una forma de terapia para deconstruir el nacionalcatolicismo de la etapa franquista, a través de la sátira y el insulto. Los propios nombres de los grupos musicales liberan una potente energía contracultural antifranquista (y antigalleguista casi en la misma medida)²⁰⁰⁶.

La *movida* fue muy breve: en torno a 1984-85 muestra signos de agotamiento²⁰⁰⁷, tal vez porque constituyó un fogonazo de liberalidad y transgresión que al carecer de verdaderos contenidos se diluyó con rapidez. Faltó acaso para una producción más amplia y consistente un verdadero programa de referencias por oposición a las que dar forma cabal. En la mentalidad de los años 80 la libertad se asume como algo ya alcanzado, un bien por el que ya no es necesario luchar. El disfrute pasa a ser, por lo tanto, el principal tema que abordan las canciones de la *movida*²⁰⁰⁸, pero éste se mostró insuficiente en la materialización de un lenguaje que mostraba demasiadas carencias tras la fase de sorpresa inicial; por eso el *heavy* ha demostrado una salud inquebrantable como género desde sus orígenes a finales de los años 60, lo que no le sucedió al punk, género con el que coincide en algunos parámetros. Un protagonista directo de estos años en Madrid, Fernando Presas, señalaba que la denominada *movida* fue “muy pobre” en calidad artística, dado que muchos grupos eran muy malos. Se trata de una etapa construida posteriormente, y su capacidad de icono referencial ha sido manipulada con fines políticos y empresariales. En esencia constituyó un movimiento “espontáneo” pero “muy sobrevalorado”²⁰⁰⁹.

²⁰⁰⁵ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí ...*, p. 225. El bajista de Gabinete Caligari aducía en relación a esta controvertida exclamación que tuvo lugar en la sala Rock-Ola, donde el cantante Jaime Urrutia la lanzó al público en una actuación de 1982 para responder asertivamente a las entonces ya comunes acusaciones sobre su derechismo ideológico, pero sobre todo fue una provocación más, una parte del “juego de provocar” en el que resultaba necesario entrar para obtener audiencia (de la entrevista personal a Ferni Presas y María Eugenia Salcedo. Madrid, 10 de mayo de 2008).

²⁰⁰⁶ Para Ferni Presas en aquellos momentos fue todo espontáneo, no había perspectivas aparentes de futuro y se hacía música fue por pura diversión, destacando el ambiente esencialmente lúdico y de inquietud juvenil de los últimos años 70 (Entrevista personal a Ferni Presas y María Eugenia Salcedo. Madrid, 10 de mayo de 2008).

²⁰⁰⁷ Como señala entre otros ALLISON, Mark: “The construction of youth in Spain ...”, p. 270.

²⁰⁰⁸ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí ...*, p. 229.

²⁰⁰⁹ Entrevista personal a Ferni Presas y María Eugenia Salcedo. Madrid, 10 de mayo de 2008.

La actitud de los nuevos gestores del poder público, favorable a grandes rasgos, tuvo una incidencia palmaria de cara a su desarrollo. La ciudad de Madrid se convirtió pronto en el epicentro (sub)cultural de la nación, siendo Vigo una de las capitales más destacadas en calidad de satélite y espejo pero asimismo activo agente. Nuevamente hay que aludir al contexto histórico para comprender las raíces del fenómeno:

«By the late 1970s, with Franco dead and all authoritarian taboos and prohibitions cast aside, starting in Madrid and spreading to other provincial capitals, young middle-class people (mostly students) began to spend their weekends drinking and chatting in bars and night clubs from dawn till dusk. This gave rise to a number of famous venues, with well-known clientele, and conditions which saw modest instances of creative and artistic activity taking place (in writing, painting, posters, the plastic arts, as well as film). The increasingly fevered 'ambiente' of those years was well captured in Almodóvar's early full-length features ²⁰¹⁰. These were invariably garish, frenetic, frivolous, outrageous pieces, celebrations of bad taste and end excess, in all its forms» ²⁰¹¹.

La bibliografía sobre la *movida* madrileña en concreto ha experimentado un auge considerable en los últimos años, en parte al amparo del fenómeno de la nostalgia, como es frecuente al pasar los años para una generación que vivió con suma intensidad un tiempo determinado. Por ejemplo, la película *El calentito* (Chus Gutiérrez, 2005) recrea el clima de la *movida* madrileña de la época de Suárez, a través de un grupo femenino de punk-rock (las Sioux) que no es sino una paráfrasis de aquél al que la directora perteneció en su momento, las Chochonis ²⁰¹². La involucración personal en estas miradas al pasado reciente es muy habitual en el corpus citado, así como también existe hoy en día una historiografía crítica relevante. Veamos algunas aportaciones.

Fusi asocia el espacio sociológico de la *movida* de la capital al auge espectacular de exposiciones, conferencias, recitales, conciertos, publicaciones y ferias de arte:

²⁰¹⁰ Acerca del cine de Almodóvar en estos años puede consultarse el texto de TRIANA TORIBIO, Nuria: "A punk called Pedro: la movida in the films of Pedro Almodóvar". En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies ...*, p. 274-282.

²⁰¹¹ "Introduction" [Part V]. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies ...*, p. 263.

²⁰¹² Existió un bar de ese nombre aunque no fuera en realidad un punto cardinal de la *movida* madrileña. Más bien El Calentito fue una tasca normal y corriente donde trabajaba la madre de la directora.

«... lo que se llamó la “movida” madrileña, esto es, los distintos e indefinibles movimientos contraculturales de la capital española inspirados por diseñadores de moda, fotógrafos, dibujantes, grupos musicales y algunos galeristas (Ouka-Lele, Agatha Ruiz de la Prada, Alaska, Radio Futura, Ceesepe, El Hortelano, Haro Ibars, Moncho Alpuente y la revista *La Luna de Madrid*, dirigida por Borja Casani, el cine de Almodóvar otros), vagamente emparentados con el trivialismo ideológico de la postmodernidad (por lo que sus frutos, después de todo, no fueron sino efímeras manifestaciones estéticas y culturales anticonvencionales y provocadoras).

La “movida” simbolizó de alguna forma -y eso era lo que importaba- el resurgimiento cultural de Madrid con la democracia. El cambio (...) afectó, sin embargo, por igual a todo el país: tal vez fuera la masiva asistencia a actos culturales que se registró en toda España a partir de 1975 el hecho más significativo de la historia de la cultura en la transición de la dictadura a la democracia. Pero además, entre 1975 y 1995, la industria española produjo un total de 1.727 películas. Incluso aunque el teatro siguiera agonizante, entre 1982 y 1994 se montaron un total de 670 espectáculos. Las películas *Volver a empezar*, de José Luis Garci, en 1983, y *Belle époque*, de Fernando Trueba, en 1994, obtuvieron el “óscar” a la mejor película extranjera. Desde 1981, España era el quinto país del mundo por producción de libros ...»²⁰¹³.

Imbert ha sintetizado la etiología, contenidos y relevancia de la *movida* en varios puntos de interés; merece la pena transcribir de forma completa los siguientes pasajes:

«Históricamente, la movida nace como un desahogo, una reacción contra el desencanto. Coincide con la gestión socialista de las municipalidades desde 1979, queda ratificado por la llegada al poder de los socialistas en 1982, pero se mueve (!) al margen de toda connotación política explícita. La movida es el clima de efervescencia que se apoderado ciertos grupos sociales, afecta de modo especial a sectores de medios intelectuales y artísticos y se desarrolla primero en Madrid: es un fenómeno eminentemente urbano (que rehabilita una cierta relación con la ciudad), fomenta una cultura (urbana), pero que poco a poco va a extenderse como una mancha de aceite y convertirse en fenómeno de moda.

La movida, en tanto que fenómeno sociocultural, refleja mutaciones fundamentales dentro de los códigos relacionales y en conexión con la cultura:

²⁰¹³ FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España ...*, p. 157.

lleva a cabo una reversión del código *progre* (código político-existencial heredado del antifranquismo). (...). La movida también refleja una mutación de los códigos estéticos e incluso éticos: rechazo de la ideología del compromiso y de la moral del esfuerzo, de la ética del ascetismo en el orden de lo cotidiano.

La movida representa el paso de una cultura críptica (surgida del régimen anterior), forjada en la clandestinidad o limitada a sectores marginales (culturales del “rollo” del inmediato postfranquismo) a una cultura al descubierto, cultura exhibida que funciona a modo de reconocimiento y funda una teatralidad urbana. Así se manifiestan públicamente “subculturas” urbanas, especialmente vinculadas a la música, a las artes plásticas, a la moda, a la apariencia, a los lugares frecuentados, que llevan a cabo una renovación constante de los contenidos, un desplazamiento permanente de los radios de acción (barrios, zonas, lugares de moda ...), una renovación de los códigos (sobre todo relacionales) y de los modos de hablar (argóticos)»²⁰¹⁴.

Fouce establece la *movida* en función de diversas variables contextuales, acentuando la oposición a la generación de los cantautores. Su tesis examina con detenimiento el contraste estético, ideológico y vital entre los representantes de la canción protesta y los de la *movida*, como principales exponentes de la música popular del momento:

«La *movida* es ruto [fruto], motor y expresión de una nueva cultura que está en proceso de creación en los años de la Transición y que es impulsada por los procesos de cambio que se dan en España a finales de los 70 y principios de los 80. La pérdida de importancia del compromiso político, la vivencia hedonista del presente, el nacimiento de una cultura juvenil basada en lo estético y conectada con sus coetáneos en otros países occidentales forman parte de este cambio cultural. Todos estos cambios pueden ser rastreados a partir del análisis de la música de la movida situándola en oposición a la de los cantautores, el movimiento musical que caracterizó la cultura oposicional al franquismo»²⁰¹⁵.

La expresión derivó del argot callejero del momento:

²⁰¹⁴ IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio ...*, p. 196.

²⁰¹⁵ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí ...*, p. 8.

«Dos son los elementos alrededor de los cuales parece surgir el término. El primero es la droga: el hecho de buscar a un camello y conseguir droga era “una *movida*”. La segunda es la música, identificando la expresión con un concierto o simplemente con un sitio en el que hubiese gente y acción»²⁰¹⁶.

Tango califica metafóricamente a la *movida* como “destape artístico” que se inserta en una coyuntura sociológica muy concreta:

«La intención de analizar el destape artístico de la Moviada en tanto que flujo de diversión continuo y de frivolidad, de válvula de escape del desencanto político, y de momento de desahogo sociocultural de la Transición en términos musicales se debe a que es la música el verdadero desencadenante de todo el fenómeno interdisciplinar e interdiscursivo y contracultural de la Moviada, y el elemento catalizador de una nueva forma de interpretar la realidad y de vivir la vida»²⁰¹⁷.

Para esta autora la *movida* tuvo mucho de imperativo estético y generacional:

«Tres son los factores -dos endógenos y uno exógeno- que llevan la crisis de la canción nacional a su punto más álgido: 1) el anacronismo temático y estético de una canción forjada por e impregnada de los valores de la *Victoria*, unos valores ya inviables en una sociedad en pleno desarrollo y con los ojos orientados hacia Europa; 2) la falta de una voluntad receptora en los jóvenes que empiezan a no participar de la mentalidad de sus padres, que empiezan a no reconocerse en los recuerdos de la Guerra Civil, y que empiezan a rechazar esta música española por ser producto de la estética oficial asumiendo nuevos códigos musicales y culturales en oposición a las formas de vida autoritarias y totalitarias tal como vehiculadas por los “Aparatos Ideológicos de Estado” del régimen; 3) el ingreso en el mercado nacional de la avalancha musical estadounidense y anglosajona que, al pasar, arrasa todo lo que sale a su encuentro»²⁰¹⁸.

²⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 22. Más bien es la segunda acepción de las dos que presenta Foucault la predominante en los años 70 y 80. En Madrid y otros lugares una “movida” era entonces prácticamente cualquier realidad de carácter animado o problemático, del tipo que fuera.

²⁰¹⁷ TANGO, Cristina: *La transición y su doble ...*, p. 22-23.

²⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

Uno de los grandes protagonistas de esta generación -Santiago Auserón, líder del grupo madrileño Radio Futura- narra el afán que les rodeaba por olvidar el pasado, romper la asfixiante endogamia del nacional-catolicismo y abrirse a una cultura y un lenguaje refrescantes y nuevos, llenos de futuro:

«(...) recibimos de pronto la influencia de una música llena de vitalidad, llena de energía y, en algunos casos, llena de corazón ... Asumimos, incluso con placer, el hecho de que la música que nos gustaba estuviera hecha en otra lengua; eso nos permitía alinearnos, extranjerizamos, o de un pasado inmediato que era un áspero y desagradable ...»²⁰¹⁹.

En síntesis, ¿en qué consistió la *movida* española exactamente?:

«Podemos definir la *movida* como el conjunto de fenómenos culturales, articulados por la música, que tienen lugar en Madrid entre los años 1978 y 1985, en paralelo con los cambios sociopolíticos que experimentó España en la misma época. La *movida* se caracteriza por tres rasgos fundamentales: el rechazo del compromiso político de izquierdas, la aparición de nuevos referentes y formas culturales y la adopción de nuevas estrategias y prácticas, centradas en el uso de los medios de comunicación y las industrias culturales»²⁰²⁰.

Hubo efectos sinestésicos en muchas ciudades y comunidades autónomas españolas. El rock radical vasco (RRV) nace sólo algo más tarde que el gallego, en el año 1983, siendo bautizado desde las páginas de *Egin*, por lo que se vincularía regularmente a las tendencias *abertzale* más extremas²⁰²¹ –si bien no todos los grupos y miembros aceptarían la etiqueta-. Este movimiento emplearía por igual el idioma castellano que el vasco, participando del espíritu anti-todo del ismo punk pero con una intensidad y dureza mayores que en Madrid o Galicia²⁰²². Su música resulta extremadamente agresiva, desgarrada, muy elemental, acelerada y cerca del *heavy* en ocasiones. A pesar de todo ello fueron igualmente “adoptados” por algunas formaciones políticas para captar votos y para utilizarlos como escaparate de las aspiraciones nacionalistas en concreto.

²⁰¹⁹ RIBAS, José: “Santiago Auserón, de Radio Futura a Juan Perro”. En: *Ajoblanco*, abril de 1993, p. 43.

²⁰²⁰ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí ...*, p. 308.

²⁰²¹ El cantante de Kortatu era miembro de Herri Batasuna, lo que provocó una aguda controversia extramusical en torno a la aceptación del grupo.

²⁰²² Los propios nombres de algunos conjuntos –La Polla Records, Eskorbuto y otras formaciones- fusionan esta agresividad con la obligada complicidad y transgresión desde el plano humorístico.

Por su parte el punk gallego destacó por temprano en una región generalmente desfasada en la implantación de los avances de la modernidad. En las siguientes páginas examinaremos con detenimiento las causas, contenidos y significado de esta insólita incrustación en la trayectoria de la cultura popular gallega reciente.

3.9.5 El punk vigués o el fin del ciclo transicional gallego

Si finalmente adoptamos a efectos de redacción el término “punk”, para referirnos a la música rock de sesgo radical que surge en Vigo en torno a 1980, es porque probablemente se trata del vocablo que mejor señala el escalón estético y generacional que se produce respecto de las formaciones pioneras del ámbito de la música rock que llevaban ya dos décadas de actividad convencional en Galicia. La denominación –un anglicismo al fin y al cabo- es tan discutible como otras posibles (“movida viguesa” o “rock radical gallego”), pero por las afinidades que presenta con el movimiento punk inglés que le precedió puede resultar válida.

Alrededor de 1980 algunos grupos pioneros gallegos, de Vigo y Coruña fundamentalmente, encaran de forma espontánea la realización de un rock que sigue los presupuestos ideológicos y estéticos del ismo punk angloamericano que sólo unos años antes había escandalizado al mundo entero. La *movida* madrileña se sitúa asimismo como importante precursor inmediato. En relación al marco institucional, en la carrera de las promociones musicales Vigo pudo ser más rápida que su rival coruñesa, con un *concello* sumamente emprendedor para las tareas de diversificación cultural, entonces encabezado por el alcalde Soto ²⁰²³. No se trató de mera permisividad y hasta confraternización desde el poder con el entorno subcultural más intransigente y problemático, sino que se instituyeron importantes conciertos y eventos de cultura operativa con financiación pública. La Coruña, por su parte, fundó los polémicos festivales rock de 1982 y 1984, siendo Radio Océano uno de los grupos más conocidos de

²⁰²³ El político socialista orensano Manuel Soto Ferreiro dirigió el cabildo vigués entre 1979 y 1991. Se trata del mismo mandatario que promovió la creación de la Universidad Popular de Vigo (actual Escola Obradoiro de Artes e Oficios Populares), centro formativo que englobó al taller de instrumentos artesanales dirigido por Antón Corral. Su juventud y pertenencia al Partido dos Socialistas de Galicia-PSOE (PSG-PSOE) son factores adicionales a la hora de explicar la decidida apuesta por las culturas populares que demostró en el ejercicio de su cargo.

esta ciudad ²⁰²⁴. En Orense pronto destacarían los Suaves, un conjunto estilísticamente próximo a los precursores de Vigo y Coruña ²⁰²⁵. Con el tiempo surgirían otros en toda Galicia, partícipes del nuevo estilo que tan buena acogida había logrado desde su óptimo momento coyuntural de lanzamiento. En síntesis, la *movida* gallega tuvo fuertes raíces ginstitucionales.

¿Qué sentido tenía la música punk en Galicia en estos momentos? Para contestar a esta pregunta conviene recordar la naturaleza interna de esta corriente. El punk en estado puro marca una clara barrera entre el músico o partícipe y la sociedad; no se puede ser indiferente a este comportamiento: o se está con ellos o contra ellos. En su música carece de sentido la simple audición relajada y placentera, así como el rechazo displicente. Además obliga a sus partidarios a una cierta clase de militancia, vestimenta y actitud vital; impone determinados valores cívicos (anti-cívicos) en detrimento de otros y revierte su potencial subversivo en acciones de inmediata visibilidad. En definitiva, no se puede ignorar en su origen al punk. Por otra parte, a raíz de la evolución de la sociedad española y gallega en la encrucijada afectiva y cultural que siguió a la implantación de la democracia y el Estado autonómico, con el consiguiente e inmediato “desencanto” que veíamos más arriba, algunos grupos urbanos desembocaron en subculturas a las que el modelo exterior vino como anillo al dedo, siendo Vigo una de las ciudades españolas que por crecimiento demográfico, presencia turística y soporte municipal se hallaba en mejores condiciones para su germinación y desarrollo. De modo que aunque pueda resultar chocante su irrupción súbita en el dinámico pero relativamente controlado panorama de la música popular gallega de los inicios de la transición, el brote y crecimiento del *punk-rock* en Galicia en el arranque de los años 80 está lleno de lógica. Supone el remate musical de la cultura de la transición, el punto de llegada de un periplo que se establece entre los vértices opuestos del nacional-catolicismo -y su férreo control ideológico y sacralizador- y el representado por una música impía, agresivamente secularizada y provocadora, que llega a desdeñar incluso los valores más consagrados de la generación contracultural inmediatamente precedente, tales como la batalla de la izquierda, la alternativa hippie o las aspiraciones nacionalistas (no es casual que los grupos punk gallegos

²⁰²⁴ Acerca de Radio Océano, nacido en 1982 con el carisma de ser la respuesta coruñesa al rock vigués, puede consultarse la revista *Xérmolos*, n. 21. Guitiriz, Asociación Cultural de Guitiriz, Asociación Xuvenil Xérmolos, agosto de 1987, p. 20-21, entre otras fuentes.

²⁰²⁵ Fundado en 1978 por los hermanos Domínguez, los Suaves comercializaron su primer disco en 1982: *Esta vida me va a matar* (Clave Records). Aunque no llegó a obtener el mismo impacto mediático que los conjuntos de rock vigueses, es el grupo gallego que más longevidad y amplitud discográfica ha alcanzado de esta generación, con 17 registros de larga duración en el año 2005.

cantasen mayoritariamente en castellano).

La movida viguesa

Es fundamental comprender que la *movida* gallega se corresponde con un entorno esencialmente urbano, pese a que a la larga sus efectos se dejaron sentir en toda Galicia. Vigo y restantes capitales gallegas fueron, sin duda, los centros detonantes y de primera expansión del movimiento. La incidencia fue, nuevamente, bastante limitada, pero la eclosión inicial resulta notable. Una vez descubierto el recurso exitoso del lenguaje procaz y agresivo, los grupos y producciones se multiplicaron a gran velocidad, poblando Galicia de una música insólita, impensable sólo unos años antes y cuando aún muchos campesinos empuñaban el arado a diario a escasa distancia de los núcleos urbanos. La influencia más directa no procede tanto del rock por entonces convencional –un estilo en que apenas había destacado grupo ni cantante gallego alguno- sino del punk más hiriente. Con este paso la música moderna gallega se saltaba varias etapas de rodaje que quizá se echarían de menos en la solidez musical de algunas bandas:

«Ó mesmo tempo que en Vigo, no resto de Galicia os músicos novos encozaban a bulir e a proliferar. En Lugo un vigués que alí estaba estudando para perito agrícola e de nome Alberto Comesaña, inventa o porno-pop cando se xunta con algúns músicos locais e forma Semen Up; en Ourense un cuarteto chamado Los Suaves fai as delicias dos adictos ós sons máis duros. E na Coruña, outro dos grandes centros da “movida” galega, téntase lanzar máis alá do telón de grelos a algún dos grupos locais»²⁰²⁶.

Mientras que en Coruña:

«Dúas son as formacións claves das xurridas na capital herculina: Radio Océano e Viuda de Gómez e Hijos. Os primeiros reivindicán a cultura atlántica e os seus fundadores, os xornalistas Xosé Manuel Pereiro (a. Johnny Rotring) e Santiago Romero (a. Ross Mero), manifestara o seu amor polo coiro negro e a palidez

²⁰²⁶ ALONSO, Emilio: “Doce anos de pop-rock en Galicia” ..., p. 235-236.

cadavérico dos punks británicos. Os segundos, todos quinceañeiros convértense nas mascotas do movemento musical coruñés.

As institucións coruñesas ven o potencial da “movida” musical de Galicia e organizan o Concurso Pop-Rock Cidade da Coruña, que na súa primeira edición gañaría o grupo Metro, e na segunda e derradeira os vigueses Aerolíneas Federales.

Aínda que este concurso desaparecen xusto cando comezaba a ter credibilidade, iso foi o comezo dunha axitación imparabile. Os grupos galegos podían tocar cada vez en máis sitios e os concellos de toda a Comunidade esmerábanse en introducir o pop-rock, aínda que fora simbólicamente, nos seus programas de actividades lúdicas»²⁰²⁷.

En su colaboración para el volumen *Spanish cultural studies*, Toro Santos señala la irrupción de la *movida* viguesa como nueva representación de Galicia, sustituyendo a la gestada por el franquismo y sus opositores directos:

«A second position emerged through youth and urban culture, promoted through magazines, pop music, and experimental film-making. This clearly rejected Spanish stereotypes while affirming a Galician identity; but it did so by exploring and challenging the contradictions and limitations of traditional forms of identity. Full of self-criticism and irony, it played with juxtapositions of those traditional images and symbols of Galician identity that had found their roots in the Celtic heritage, Galician language, and rural tradition. The attempts to project Galicia as avantgarde and innovative were also satirized»²⁰²⁸.

¿Cómo fue el ambiente interno de la *movida* viguesa y sus actores principales?. Veamos una serie de testimonios encadenados de actores y analistas en primera persona que relatan su experiencia. Pueden ser suficientes para trazar un retrato del clima (sub)cultural que entonces arrancaba con energía en la ciudad:

«A comezos desta década [1980] o movemento musical chamado “new-wave”, fai acto de presenza en España. Un programa de RNE-R3, o “Diario Pop” empeza a preocuparse polo que acontece na escea musical máis xove e escura do Estado. Jesús Ordovás no seu espacio “Esto no es Hawai” comeza a radiar unhas cousas

²⁰²⁷ *Ibid.*, p. 236.

²⁰²⁸ TORO SANTOS, Xelís de: “Negotiating Galician Cultural Identity”. En: GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies* ..., p. 348.

chamadas “maquetas”. Foi, e segue sendo, unha das menores ideas que ninguén puido ter, imitada agora mesmo por tódalas emisoras de radio do país, posto que supuxo que o traballo dos músicos tiña unha posibilidade de ser espallado.

Galicia animouse, moi especialmente a cidade de Vigo. Alí, nun local chamado “Satchmo” adicado en principio á programación de música de jazz, comezan a xuntarse para tocar unha serie de individuos case coa única intención de pasalo ben. S. A. Banana Coat, Los Ratones, Coco y los del 1.500, Mari Cruz Soriano y los que le afinan el piano,... son algúns dos grupos que bulían nas noites dese local»²⁰²⁹.

Carreira enfoca la causalidad de la *movida* viguesa desde la teoría comercial reforzada por la institucional:

«Nos oitenta iníciase o proceso de substitución das Orquestríñas polos Grupos de Rock cunha crecente dependencia das multinacionais fonográficas e co apoio incondicional de políticos empeñados nesa loita por unha presunta modicidade que é un xeito de chamar a aceptación do imperialismo»²⁰³⁰.

Pérez Vilariño añade una contribución de interés a estos análisis, mediante un ingenioso juego de palabras:

«Pola súa parte os xoves cun futuro inmediato de paro ou subemprego que creceron mimados en fogares de relativa abundancia, abandonan a dimensión de futuro que orientaba os seu país. Simplemente, instálense no presente e cando poden viaxan, móvense. “A movida” -nunha cidade xove, dinámica e agresiva coma Vigo- é a consecuencia case inmediata dunha reconversión case salvaxe que, se non cerrou a cidade, chegou a bloquear as portas do emprego ó 83% dos seus xoves, contaxiados aínda do dinamismo e da ambición familiar. O clima de “sinistro total”, no que non escasean os “golpes baixos”, xera nas primeiras xeracións da abundancia “resentidos” e “ilegales”»²⁰³¹.

Reixa, el líder de Os Resentidos, tiene una viva descripción de Vigo que puede ayudar a

²⁰²⁹ ALONSO, Emilio: “Doce anos de pop-rock en Galicia” ..., p. 235. Una crónica de Alberto Dotras, *disc-jockey* del pub Angara de Vigo, aparece en el Apéndice del presente capítulo.

²⁰³⁰ CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Unha época pouco prodixiosa” ..., p. 204.

²⁰³¹ PÉREZ VILARIÑO, Xosé: “A aparición dos xoves na cultura galega” ..., p. 58.

entender el heterogéneo mosaico cultural que la ciudad, a través de su fisonomía urbana, resumía como síntesis de toda Galicia en estos años:

«... en frente da miña casa está o hipermercado e, á súa beira, a maior miseria social. Pola ventá podes ver cultivo de millo e vacas, o mesmo que Balaídos ou a Citroën»²⁰³².

De este singular creador gallego, que emerge como alma de la contraculturalidad gallega de los años 80 y en adelante, decía el *Faro de Vigo*:

«El Vigo de la movida era también el Vigo de la reconversión del naval, lo cual resultaba toda una paradoja. La ciudad más divertida del país padecía una crisis industrial. Tras la edición de “¿Cuándo se come aquí?”, el apoyo de “Radio 3 y la aparición de Siniestro Total en TVE, las miradas de los “modelnos” de Madrid giraron hacia el noroeste, y en ese contexto Antón Reixa, en el primer concierto de Os Resentidos en la capital, aclaraba a voces que “¡en Vigo no hay movida, hay crisis!” ...»^g²⁰³³.

El mismo artículo añade más abajo un pasaje de Villalaín²⁰³⁴:

«Lo malo de la *movida* (...) es que acabó degenerando en el botellón y el pastillerío. Triunfaron los aspectos más triviales, más consumistas, y superficiales, pero lo más salvable de ella, además de lo mucho que nos divertimos, y eso nadie nos lo puede quitar, fue que de allí surgieron algunos nombres importantes, sobre todo a nivel musical, y también ocurrió que todo aquel movimiento tuvo un eco, tal vez nebuloso y todavía inconcreto, en otras artes como la pintura, el cine y el teatro, así como en la literatura gallega actual»²⁰³⁵.

Sobre la confluencia de inquietudes de distinta procedencia declaraba en 2002 Manolo Romón, miembro en aquel tiempo del colectivo de poesía gallega Rompenite, que:

²⁰³² BAAMONDE, Antón; GARCÍA, Chus: “A. R. Reixa. Nós, os resentidos”. En: ANT, n. 259. 6 de diciembre de 1984, p. 20.

²⁰³³ RODRÍGUEZ, Salvador: “Hacia un sol de carallo”. En: *Faro de Vigo* (Faro Domingo), 21 de abril de 2002, p. 2.

²⁰³⁴ Damián Villalaín, conocido editor y crítico gallego, vinculado a la *movida* viguesa en su origen.

²⁰³⁵ RODRÍGUEZ, Salvador: “Hacia un sol de carallo” ..., p. 2.

«Nuestra relación con los músicos era obviamente muy cercana (...) pero no sólo con los músicos del rock y el pop, especialmente con Julián Hernández, sino con otros. Enrique Macías, por ejemplo, colaboró en varios de nuestros espectáculos»²⁰³⁶.

Prosigue Rodríguez:

«Los “Rompente” eran clientes y actuantes habituales del “Satchmo” y sus recitales estaban teñidos de toda una parafernalia escénica “a lo cutre” para la que contaban con la ayuda de amigos pintores, actores y músicos que tocaban en directo²⁰³⁷.

Por último, la confraternización entre las ciudades de Madrid y Vigo se selló en 1985 con “el tren de la movida”, de infausto final:

«El otro gran evento, organizado esta vez por la Comunidad de Madrid, fue un acto de hermanamiento con la ciudad de Vigo, gobernada también en aquel momento por los socialistas y cuya *movida*, de la mano de Siniestro Total, Golpes Bajos u Os Resentidos, había alcanzado cierta notoriedad. El acto se enmarcó bajo el lema *Encuentros en las vanguardias: Madrid se escribe con V de Vigo*. La Comunidad fletó un tren especial, con barra libre en el vagón restaurante, y embarcó a unas 60 personas, entre ellas el presidente Leguina y varios de sus consejeros. Entre las actividades del encuentro, se celebró un concierto con la participación de Siniestro Total, Gabinete Caligari y Los Nikis y una exposición en torno a parte del material de la exposición *Madrid, Madrid, Madrid*, aunque, para Quico Rivas, organizador de la exposición (...): “La *movida* de Vigo estribaba, sobre todo, en que se había llegado a un acuerdo con todos los locales *modernos* de Vigo. Se gestionaron una especie de bonos con tickets de distintos colores. Cada color valía copas en un bar. Todo el mundo se encontraba de repente con el equivalente a cinco mil duros para tomar copas durante dos noches. En una ciudad como Vigo, donde hay mucha marcha.... En el viaje de ida no estuve, pero por lo que cuentan fue el más divertido. Todo el mundo se apalancó en el bar. Don Joaquín Leguina ganó muchos adeptos y muchas simpatías, porque se manifestó como un gran cantante de tangos”.

²⁰³⁶ Manolo Romón, en *ibidem*.

²⁰³⁷ *Ibidem*.

Los excesos, el cansancio acumulado y, en algunos casos, el síndrome de abstinencia producido porque “en Vigo había mucha *movida* de perica, de costo, pero el caballo, realmente... estaban bastante desasistidos” (Rivas) se concentraron en el último acto del encuentro, un banquete oficial en el Palacio de Quiñones de León. Ya a los postres, mientras los políticos proponían continuos brindis ajenos al cansancio de los participantes, Fabio McNamara, accidentalmente, lanzó una copa que fue a impactar en la mejilla de una de las participantes, provocándole un corte que sangraba abundantemente. A partir de ese momento se produjo una desbandada entre los comensales, mientras que la policía llegaba a detener a McNamara, los políticos se escabullían, “incluso algunos querían vengar la afrenta... Una situación absolutamente surrealista. Todo el mundo tirando las chinas” (Rivas)»²⁰³⁸.

Una reacción contrainstitucional

Toro Santos dedica bastante espacio al comentario de la “nueva bandera de Galicia” que en 1986 diseñó Antón Reixa, líder del grupo Os Resentidos y personaje ya destacado en la *movida* viguesa del Sachtmo y los comienzos de Siniestro Total. La invención tenía por destino la participación en la *Semana de las Fuerzas Atroces del Noroeste* de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander; merece atención en su papel de reacción inmediata ante el proceso experimentado en Galicia de ascenso al aparato del poder de la antaño resistencia clandestina. De modo que si en el discurso de la disidencia gallega el “otro” antagónico había sido durante décadas el nacionalcatolicismo, ahora se desplaza hasta la antítesis identitaria sucesora refrendada por la legalidad. En efecto, Toro considera esta iniciativa como una cruel sátira del esencialismo nacionalista gallego; la imagen en cuestión propone el símbolo de la Galicia rural y eterna –la vaca²⁰³⁹– pero en un diseño que es inequívocamente el de la marca comercial *La Vaca que Ríe*; es decir: extranjero (francés, no

²⁰³⁸ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí ...*, p. 75-76.

²⁰³⁹ Tal y como constataba Alfonso Castelao en *Sempre en Galicia*. Por ejemplo: «A vaca é a ama de cría da Humanidade. O día que nós emitamos papel-moeda non estamparemos nel o retrato dos políticos, nin dos sabios, nin dos artistas; estamparíamos, somentes, a figura dunha vaca, como símbolo da nosa economía humanamente distribuída. O día que Galiza sexa unha comunidade cooperativa, ergueremos un gran moimento cunha vaca en bronce dourado. Tamén hai razas de vacas, e a mellor é a nosa. O día que seipamos o que val unha vaca, Galiza quedará redimida» (RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel: *Sempre en Galiza*. Vigo, Galaxia, 2004 [ed. original en Buenos Aires, 1944], p. 164-165).

“gallego”) y procesado (es decir, no “natural”) ²⁰⁴⁰. A esto se podría añadir que los colores expresamente elegidos no tienen nada que ver con la bandera gallega ni con su tradición, que además es un producto “comercial” (no “auténtico”), y que, para colmo, se está riendo (de todos los gallegos y sus aspiraciones). Es probable que en la concepción de esta singular parodia exista la huella del *pop art* de Andy Warhol, quien había estado en Madrid pocos años antes, en enero de 1983.

IMAGEN IV-5. LA “NUEVA BANDERA DE GALICIA” DE ANTÓN REIXA ²⁰⁴¹



En esta composición visual Reixa pulveriza todos los enclaves de la galleguidad. Es una hiriente caricatura de la proverbial seriedad, historicismo y conciencia étnica del nacionalismo gallego. En este momento se puede decir que para la generación del desencanto Franco y la Xunta pasaban a ocupar categorías muy similares. Efectivamente, constituye un ejemplo claro del innato rechazo subcultural a todo credo esencialista, sin importar de dónde proceda, porque cuando un movimiento nacionalista restringido se impone en la comunidad como dogma genera en el acto una reacción dialéctica contraria, o sistemática resistencia contrainstitucional, que el nuevo paradigma social provoca como forma de activa disidencia proveniente de las divergencias y frustraciones personales y colectivas de esa sociedad y especialmente ante procesos de normalización política sustentados por un despliegue propagandístico considerable. Esta idea está perfectamente expresada por Fornäs:

²⁰⁴⁰ TORO SANTOS, Xelís de: “Negotiating Galician Cultural Identity” ..., p. 348-350.

²⁰⁴¹ Procedencia: *ibid.*, p. 349.

«Where capital demands profit maximisation, the state uses pop and rock for purposes of integration and social control: to bring up the young and to lessen drug use and criminality. This new instrumentalisation of, and goal orientation in, creative activities offers resources but it also leads to problems that induce new counter-movements. Peer group music use is now formed not only by subjective needs meeting market interests, but also by rules imposed by institutions under pressure from state demands»²⁰⁴².

En el terreno de la música, al mismo 1986 pertenece el lanzamiento del que sería el disco más influyente de Os Resentidos, el grupo de Reixa: *Fai un Sol de Carallo* (Gasa, 1986). En la canción “Galicia caníbal” –la más conocida y que da título por su estribillo a todo el álbum– se pasa revista con aparente despreocupación a la *movida*, a varios signos reconocibles de la cultura gallega –tales como la *matanza do porco*, San Martiño de Monforte y la participación sorprendente de una gaita (en un mar de sonoridad puramente rock) así como del propio idioma vernáculo– enlazando sin apenas pausa con los problemas del hambre en Etiopía, el paro o el racismo. Si alguna intención moral subyace a la dispar mezcla, sin duda es separar en distintos planos la gravedad de ciertos males de alcance universal con la supuestamente liviana y artificial reivindicación de la galleguidad –que haría del país una “Galicia caníbal”. En todo caso la activa deconstrucción ejercida sobre el icono emblemático gallego en esta canción –exactamente igual que en la “nueva bandera de Galicia” que acabamos de examinar– es patente cuando a cualquier estrofa sucede con la misma energía el estribillo que canta a un “sol de carallo” en la proverbialmente lluviosa, verde y evanescente tierra gallega²⁰⁴³.

Este tipo de resistencia contrainstitucional y sumamente crítica tras una fachada inmediata de burla y descarga lúdica sucedería de forma equiparable en diversas y tempranas reacciones al nuevo uso del poder en algunas comunidades, caso de Els Joglars parodiando la catalanidad e intrigas de Jordi Pujol en *Ubú president* (1995), pieza teatral a la que siguió la no menos mordaz *Increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*, acerca de la figura del poeta Josep Pla. En esta dirección analítica se puede concluir que la tarea emprendida por Siniestro Total, Golpes Bajos y Reixa y Os Resentidos fue la deconstrucción del nacionalismo gallego a través de la sátira; en sus desmanes hay una equiparación implícita de la seriedad y carácter impositivo

²⁰⁴² FORNÄS, Johan: “Moving Rock: Youth and Pop in Late Modernity”. En: *Popular Music*, vol. 9, n. 3. Nueva York, Cambridge University Press, octubre de 1990, p. 295.

²⁰⁴³ En el Apéndice al capítulo IV figura la letra de “Galicia caníbal”, y en el CD *Guía de obras relevantes descritas* está la grabación (pista nº 24).

del franquismo y aparato propagandístico correlativo con exactamente las mismas claves de la entonces ya vigente oficialidad gallega/galleguista. Dado que la era de Franco había sido decapitada ideológicamente a conciencia por la *intelligentsia* local, quedaba pendiente la segunda parte. En consecuencia hay que considerar que el mensaje medular del clan punk no iba dirigido tanto a atacar o defender unos colores políticos –lo que de hecho rechazaban de plano- como a establecer la desintegración sistemática del dogma oficial, de los artificios del aparato del poder y de la sumisión burguesa o ignorante. Todos los símbolos contenidos en el discurso antisocial –matar hippies, reírse de Castelao, vestimenta agresiva, lenguaje obsceno y emblemas neonazis- no poseían absolutamente ninguna finalidad real por el significado que se pudiera inferir de una interpretación rectilínea, sino tan solo por su capacidad pragmática para inducir reacciones de conmoción social. En consecuencia su importancia es mucho antes sociológica que material, dado que sus creadores tampoco aspiraban verdaderamente a cambiar el orden establecido –como sí pretendió la contracultura hippie- sino a dejar al descubierto los constructos que rigen el mundo, a ensanchar el espacio crítico social y a hacer admisibles formas de vida y expresión antes inaceptables. Por ende, es muy probable que ni siquiera tuvieran una fe real en su narrativa más allá del triunfo mediático; el punk se sabía derrotado de antemano como virtualmente todos sus inmediatos precedentes subculturales; de ahí también la impunidad y desinhibición de sus acciones.

Hay múltiples ejemplos. Cuando a Antón Reixa le preguntaron si apoyaba el Exército do Pobo Galego, respondió que para qué si ya tenían a la Guardia Civil, colocando a tan antagónicos colectivos en un mismo plano para ofenderlos por igual. Durante la actuación de Siniestro Total en el festival rock de Coruña de julio de 1982 se lució la esvástica en el escenario, desatándose por este motivo una agria polémica en las páginas de LVG entre Soto Viso y los miembros del grupo²⁰⁴⁴. Sus miembros demostraron poco después que eran quizá los únicos personajes conocidos capaces de burlarse de Castelao en toda Galicia; cuando en una entrevista se les preguntó por el insigne humanista gallego respondieron: «Ah, sí.

²⁰⁴⁴ LVG, 5 de julio de 1982, p. 42 y 9 de julio de 1982, p. 27 respectivamente. Al parecer, durante la intervención de los vigueses una espectadora subió al escenario luciendo la cruz gamada; Soto Viso lo denunció públicamente en LVG en una crónica nada laudatoria hacia el festival. Los integrantes del grupo contestaron inmediatamente, defendiéndose en términos de que la esvástica se debió a una espontánea que saltó al escenario, y de paso descalificaron a Soto Viso como especialista en un tipo de música que era muy distinto de aquél. Sin embargo Germán Coppini, primer cantante de la banda, portó en público en diversas ocasiones una camiseta con la cruz gamada. Sobre rock y fascismo es muy interesante el artículo de Gérard Béroud, citando a David Bowie y Rod Stewart, entre otros, declarándose fascistas convencidos (BÉROUD, Gérard: “Le rock est-il contre la barbarie?”. En: *Le Rebrousse Poil*, junio de 1982 [s.p.]).

Castelao-Tsé-Tung, é un tipo incríbel. Escribía teatro por Pequín e era ‘rojo’ ...»²⁰⁴⁵. El nuevo frente que se abría aparentemente en contra de la doctrina galleguista desconcertó en gran medida al sector ortodoxo, que difícilmente podía asumir que los hijos de la música popular gallega se manifestaran de una forma tan abiertamente irreverente contra sus dogmas más sagrados. En este sentido, el titular elegido por Valiño para la entrevista no refleja en absoluto la intención de los componentes del grupo. Julián Hernández justificaba la falta de compromiso nacionalista sin una especial argumentación; se diría que su actitud es espontánea tras haber descubierto el filón de despertar conciencias adormecidas mediante el exabrupto, no el fruto de una sesuda elaboración alternativa:

«¿Rock en galego e todo iso?, paréceme moi ben pero sen obsesiós. Mira, nós saímos por aí fóra a tocar e chámannos nacionalistas pero a verdade é que ese non é o noso rolo. O de ST [Siniestro total] é máis un somos de aquí, algo non ideolóxico. Vivimos nun país bilingüe pero o que mais nos preocupa é poder seguir facendo e dicindo o que nos dea a gana independentemente de dicionarios»²⁰⁴⁶.

Os Resentidos, el grupo del emprendedor Reixa, fue la única banda de esta corriente que sí cantó habitualmente en gallego, reivindicando de algún modo las señas de identidad locales, lo que los sitúa en un eje transversal entre el rock internacional y determinadas connotaciones nacionalistas y confirma su ausencia de puntos firmes de anclaje ideológico e identitario. A finales de los años 80 sus integrantes bautizaron la estética musical desplegada como “hip hop á feira”, instalando la gaita en medio de potentes guitarras eléctricas. Reixa dejaba constancia en 1990 de las tempestuosas relaciones de su grupo con la oficialidad gallega, ya enteramente instituida:

«La Televisión Autónoma Gallega no tiene más narices que sacarnos porque somos el único grupo que canta en gallego, pero somos un grupo incómodo por lo que decimos y hacemos, y por los trapicheos de programación que pueda haber o los intereses discográficos. Tenemos una relación amor-odio. Hay más problema conmigo que con el grupo, pues yo soy productor y realizador. En la tele gallega les encanta hacerme entrevistas, pero no aceptan ni de coña que les produzca una serie de ficción. Tampoco aparezco en las tertulias, porque allí hablarían de política

²⁰⁴⁵ VALIÑO, Fernando: “Siniestro Total: 'Se Castelao vivise ...’”, p. 19.

²⁰⁴⁶ CASAL, Alberto: *Rock & Grelos ...*, p. 36.

y tendrían miedo a que me pasase. (...). Cuando llegó el PSOE a la Xunta fue todo a peor. Ejercieron un verdadero comisariado político. El PP sigue ahora el mismo, camino ...»²⁰⁴⁷.

Siniestro Total

Fue la piedra angular del ismo punk vigués a principios de los años 80. Originalmente formaron un conjunto bautizado como Mari Cruz Soriano y los que Afinan su Piano. De la etapa anterior al nacimiento definitivo del grupo recordaba Germán Coppini, el cantante de Siniestro Total:

«En Vigo, en 1978, yo tenía mi grupo, Coco y los del 1500, con dos amigos del barrio, los hermanos Javier (guitarra) y Pepe Soaje (batería), e igual nos gustaban The Ramones y The Specials que Burning, Ramoncín, Tequila o Salvador. Los fines de semana íbamos en autobús a su piso en Canido (una zona de playas cercana a Vigo), para fumar porros, beber, oír discos y ensayar. Así estuvimos dándole y dándole, hasta que un día actuamos en un pub, el Ocerne da de Boura [O Cerne da Devoura]^{2048, 2049}.

En el relato de Coppini llama la atención poderosamente cómo “Madrid” aparece ahora tratado en caracteres de futuro y acción, un Madrid bien distinto del de los “aldraxes” que poblaba hasta la saciedad la narrativa de Voces Ceibes y toda la clase política galleguista:

«Julián, que siempre que podía iba a Madrid, contactaba con todo Dios y conocía a todo quisqui, hizo los contactos con DRO y firmamos contrato con ellos. El primer EP (*Ayudando a los enfermos*, 1982) se grabó en Madrid, en un estudio pequeñito, cerca de Barajas -no recuerdo el nombre-, con dos técnicos que eran andaluces. Cada vez que pasaba un avión había que parar de grabar y volver a empezar la

²⁰⁴⁷ Antón Reixa, en declaraciones a Xavier Bernal, de la revista *Boogie*, en julio de 1990. Citado por DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Salvador: *Los hijos del Rock ...*, p. 842.

²⁰⁴⁸ En las navidades de 1980 estos jóvenes comienzan a ir a un bar llamado O Cerne da Devoura (en traducción libre equivale a “El Ojo del Huracán”).

²⁰⁴⁹ Germán Coppini, en DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Salvador: *Los hijos del Rock ...*, p. 834-835.

toma... (risas). *Cuándo se come aquí* (1982) también lo hicimos allí, sin un productor específico ²⁰⁵⁰.

El carácter cosmopolita y nada galleguista de Siniestro Total comienza por la procedencia y actividad de sus integrantes más influyentes, muy jóvenes todos ellos ²⁰⁵¹. En concreto Julián Hernández–batería y cabeza pensante- permanecía más tiempo en Madrid que en Galicia ²⁰⁵² mientras que Germán Coppini –el cantante- era santanderino de ascendencia catalana y vivió en varias ciudades antes de instalarse en Vigo en 1973.

Jesús Ordovás fue el descubridor de la banda desde su programa *Diario pop* en Radio 3; incluso escribió un libro completo acerca de ella ²⁰⁵³. Sin su actividad difusora el ascenso en el escalafón de la fama hubiera costado mucho más, porque el grupo se dio a conocer en España al ganar el Concurso Nacional de Maquetas patrocinado por *Diario pop*, en 1983. Jesús Ordovás era en estos años un crítico musical conocido e influyente hombre de radio. Estuvo muy cerca del grupo desde su origen:

«El impacto que tuvo la primera maqueta de Siniestro Total cuando empezó a sonar en el 'Diario Pop' de Radio 3 -fichaje inmediato del grupo por parte de Discos Radioactivos Organizados y el éxito de ventas de su primer EP *Ayudando a los enfermos*, grabado en el club Botafumeiro, de Vigo- indujo a todos los gallegos que estaban intentando dar a conocer al mundo sus canciones y su música a grabar sus maquetas y enviarlas al programa. En cuestión de semanas, Siniestro Total arrasaban allí por donde fueran: conciertos en Madrid con miles de fans coreando sus canciones y docenas de grupos, desde Canarias a Elche, intentando emularles. Pero fueron otros vigueses quienes consiguieron sorprender con su radicalismos sus nuevas propuestas musicales: Os Resentidos, de Antón Reixa, cantando en gallego y utilizando cajas de ritmos, fueron la siguiente sorpresa. E inmediatamente aparecieron las bandas paralelas: Aerolíneas Federales y Golpes Bajos, los grupos liderados por Miguel Costas, el guitarrista, y Germán Coppini, el cantante. Y

²⁰⁵⁰ Jesús Ordovás, en: *ibíd.*, p. 836.

²⁰⁵¹ Al inicio de su carrera era un cuarteto integrado por German Coppini (1962), cantante; Miguel Angel Costas Peón (1961), guitarrista; Alberto Lorenzo Torrado (1962), bajo, y Julian M. Hernández (batería (1960).

²⁰⁵² En contra de las apariencias Hernández tenía una sólida formación musical teórica, fruto de sus años de estudiante en el conservatorio de la plaza de Isabel II en Madrid.

²⁰⁵³ ORDOVÁS, Jesús: *Siniestro Total. Apocalipsis con grelos*. Madrid, Guía de Música, 1993.

empezó el Apocalipsis ... : todos ellos tuvieron momentos de gloria, vendieron cientos de miles de discos, realizaron giras que han pasado a los anales de la historia contemporánea, recibieron todos los premios posibles y todavía continúan sorprendiendo al mundo»²⁰⁵⁴.

Un aspecto muy importante de la formación del punk vigués es que la transgresión sistemática de valores que se puso en práctica tropezó con unos confines inevitables a medida que pasaba el tiempo y dada la brevedad innata del ismo en España. Los tres miembros fundadores de Siniestro Total, Julián Hernández, Alberto Torrado y Miguel Costas tan pronto como en 1984 eran “chicos buenos” según una crónica anónima publicada en el fanzine coruñés *La Naval*: socios de honor del Real Club Celta de Vigo, delegados generales para Galicia de UNICEF y miembros solidarios de Amigos de los Pazos²⁰⁵⁵.

Su baja calidad técnica y absoluto descuido compositivo e interpretativo quedan al descubierto en numerosos testimonios coetáneos al explosivo auge del grupo en sus inicios, lo que refuerza la teoría de que no se trataba tanto de *música* como de un revulsivo vital que sintonizó plenamente con una particular segunda generación de “desencantados”. La inferioridad técnica no era disimulada en modo alguno, más bien se exhibía como una muestra más del desprecio por los valores formularios de la música:

«La técnica vocal consistía en cantar, cuando no gritar, breves mensajes repetidos un sinnúmero de veces a enorme velocidad, mensajes provocativos y en ocasiones obscenos, construyendo canciones de apenas un minuto de duración, con un total desprecio de ritmo, melodía, afinación y otros elementos musicales básicos»²⁰⁵⁶.

El líder del grupo, Julián Hernández, declaraba en una entrevista de 1985 sobre la primera etapa de Siniestro Total:

²⁰⁵⁴ Jesús Ordovás, en: DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Salvador: *Los hijos del Rock ...*, p. 833.

²⁰⁵⁵ “Vidas y milagros”. En: *La Naval. Revista Atlántica*, n. 0. La Coruña, La Naval, noviembre de 1984, p. 23.

²⁰⁵⁶ ALABARTA Y BAVIERA, José Luis: “Siniestro Total”. En: CASARES RODICIO, Emilio [dir. y coord.]: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 9, p. 1033.

«Yo creo que tocábamos mal. Menos Alberto, que era el que más controlaba el aparato, éramos rematadamente malos. Ahora sabemos tocar en grupo y conocemos todos los tics»²⁰⁵⁷.

En el mismo medio Miguel Costas explicaba en relación a la violencia y provocación de las letras e imagen del grupo que «... sólo lo hacíamos para joder»²⁰⁵⁸, a lo que Hernández añadía:

«Matar hippies en las Cíes», era para fastidiar, claramente. La gente se puso furiosa cuando la tocamos en nuestra primera actuación. En realidad es muy fácil escandalizar a la gente»²⁰⁵⁹.

La primera actuación registrada fue el 27 de diciembre de 1981, ya con Germán Coppini como cantante solista. Antón Reixa, en aquellos momentos profesor numerario de literatura y lengua gallega del instituto Santa Irene de Vigo, los presentó como “un grupo de esquizorrock celta”²⁰⁶⁰. Tuvo lugar en el salón de actos del Colegio de los Salesianos de Vigo, y “los curas se quedaron aterrados” afirmaba Julián Hernández²⁰⁶¹. En esa época graban la maqueta con unas 14 canciones que les haría célebres a partir del lanzamiento en Radio 3. Del ambiente de Vigo -Rompenste y Reixa, el Sachtmo y otros grupos y centros de concentración- decía el mismo Hernández:

«El rock'n'roll no existía en Vigo, no había grupos como Burning. Estaba Bibiano y algunos grupos de jazz-rock muy aburridos. El Satchmo famoso era un club de jazz que lo más punk que nos ponía para oír era John Lee Hooker, y nosotros tan felices. Allí tocábamos con un grupo de Reixa y sus amigos poetas: Manolo Romón y Alberto. Hacían como recitales, y una de las veces se nos ocurrió hacer una actuación de versiones. Nosotros tocábamos “Proud

²⁰⁵⁷ GONZÁLEZ, José Ángel: “Siniestro Total. Es muy duro ser profesional” [Entrevista]. En: *La Naval. Revista Atlántica*, n. 1. La Coruña, La Naval, marzo de 1985, p. 36.

²⁰⁵⁸ *Ibidem*.

²⁰⁵⁹ *Ibidem*. En el Apéndice a este capítulo se transcribe “Ayatollah”, una canción igual de controvertida del grupo vigués en sus inicios.

²⁰⁶⁰ Reixa fue muy importante para el inicio del grupo: les dejó su batería y un garaje de su padre en Vigo para ensayar.

²⁰⁶¹ ORDOVÁS, Jesús: *Siniestro Total ...*, p. 47.

Mary”²⁰⁶² mientras ellos leían poemas. Al final les colamos algunas canciones de Siniestro Total. Se subía Germán y nos poníamos a aberrar»²⁰⁶³.

Para Coppini, el controvertido vocalista del grupo, el ambiente de Vigo era agobiante: «Los Bibianos²⁰⁶⁴ de aquella época en Galicia lo único que sabían hacer era copar las pocas actuaciones que había en institutos. Yo también quería decir algo»²⁰⁶⁵.

En relación a las fuentes, Siniestro Total fue un conglomerado multiforme de procedencias y sus miembros muy escépticos con el concepto de *movida*. Cuando Ordovás comentó a Coppini que él y sus compañeros habían sido el germen de la *movida* en Vigo, éste respondió enérgico:

«¡¡Ni movida ni nada!!, Jesús. La movida eres tú, y a partir de que tú hayas hablado, encumbrado o respaldado, hay tres o cuatro que en un momento dado pegamos. Estaba Julián de Madrid. Estaba yo de Santander y no sé quien más. (...) ¿a qué aspirábamos? ¿A tocar en los bares de Vigo? Si no hubiera sido por Julián... El era la avanzadilla, el que iba a Madrid, venía, el que se movía. Yo cantaba con todas mis ganas, con mucha ilusión»²⁰⁶⁶.

Hubo de pasar un tiempo antes de que se informase de las novedades concernientes a Siniestro Total y grupos análogos; el simple desconocimiento o la tácita censura moral pudieron ser la causa. Una de las primeras referencias claras publicada está en una *Guía del Tiempo Libre* de otoño de 1982, donde en el bloque de sellos independientes la lista ya la encabezaba Siniestro Total, con *¿Cuándo se come aquí?*²⁰⁶⁷; en 1983 LVG los calificaba como “más famosos que el botafumeiro”²⁰⁶⁸. En el citado disco figura una de las canciones más violentas y provocadoras de toda su producción: “Mata jipis en las Cies”.

²⁰⁶² La célebre canción de John Fogerty y su grupo, Creedence Clearwater Revival.

²⁰⁶³ ORDOVÁS, Jesús: *Siniestro Total* ..., p. 48.

²⁰⁶⁴ Por el cantautor Bibiano Morón.

²⁰⁶⁵ ORDOVÁS, Jesús: *Siniestro Total* ..., p. 48.

²⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 201.

²⁰⁶⁷ *Guía del Tiempo Libre*, n. 40. Vigo, 1-15 sept 1982, [s.p.].

²⁰⁶⁸ En: LVG, 7 de enero de 1983, [s.p.].

“Mata jipis en las Cíes”

La partitura que sigue es un ejemplo claro de esta generación musical viguesa; refleja con fidelidad los principales gestos literarios y planteamientos descritos del ismo punk gallego. De entrada la grafía empleada por los autores fue la que se ve (“jipis”). En esta pieza concreta el motivo “matar” a la generación anterior puede constituir una aspiración en clave freudiana; los aditamentos restantes (violencia morbosa, agresión a un colectivo pacifista, entonación exacerbada) integran la particular liturgia de la más deliberada y macabra provocación.

“Mata jipis en las Cíes”²⁰⁶⁹

Llego a la isla
lo saco de la tienda
le doy en la cabeza
le abro la cabeza
le corto un brazo
le arranco una pierna
le saco las uñas
le muerdo una oreja

Mata jipis en las Cíes

Vienen sus amigos
pero me da igual
son unos jipis
y los voy a matar
1,2,3
4,5,6
7,8,9
10,11,12

Mata jipis en las Cíes

Les corto los brazos
les arranco las piernas
les saco las uñas
les muerdo las orejas
con esto se ha acabado
hoy no quedan más
agarro el barco
otro día volveré

Mata jipis en las Cíes

²⁰⁶⁹ Costas, Torrado y Hernández, en *¿Cuándo se come aquí?* (Dro, 1982).

La canción es sencilla, con una ejecución intencionadamente rudimentaria que se apoya sobre todo en la agresividad de la letra y en la voz desencajada de Coppini. Estructuralmente se basa en dos ostinatos: uno para las estrofas –fundamentado en la secuencia Sol/Si bemol/Do- y otro para el estribillo –sobre la serie Si bemol/Mi bemol/Do/Fa. La regularidad sólo se rompe con una expansión central no repetida que introduce una pasajera disolución temática, pero inmediatamente se regresa a la alternancia del principio hasta concluir. Cada sección es precedida por un elemental puente rítmico a cargo de la batería. La forma ABABCAB’ es muy frecuente en la música de Siniestro Total. La voz solista destaca por agresiva y desabrida y por ejecutar un frenético recitado más que una entonación sobre grados concretos -sobre todo en las estrofas- y contrasta con la frivolidad de los gritos en eco en el estribillo de otros dos miembros del grupo. Esta forma de emplear la voz es directa herencia del punk vocal de los Ramones, Clash o los Sex Pistols, y no pretende sino una descarga virulenta del grito antisocial que late en esta música ²⁰⁷⁰. La velocidad -acelerada a todas luces- añade un toque de urgencia al mensaje.

Por último, la rudimentaria y paródica mezcla de absoluta precariedad técnica, violencia verbal, rechazo de las convenciones interpretativas, audacia visceral y hasta humor negro y burda provocación, hacen de “Mata jipis en las Cíes” y piezas análogas una descarga que puede llegar a ensordecer y paralizar a la audiencia no partícipe, pero sus recursos terminaron pronto tras el exabrupto, pues ni social ni estéticamente demostraron verdaderas calidades o territorios alternativos que explotar.

²⁰⁷⁰ La voz es declamada-cantada la mayor parte del tiempo; en nuestra realización hemos establecido la nota o notas a las que más se aproxima el registro, pero éste no es exacto ni lo pretende.

Mata jipis en las Cíes

Costas, Torrado y Fernández, en *¿Cuándo se come aquí?* (1982)
 Transcripción: Javier Campos

M.M., ♩ = 142.

Voz solista
 Segundas voces
 Guitarra eléctrica
 Bajo eléctrico
 Chaston
 Timbal
 Caja

Llego/a la is la lo sa co de la tien da Le

V. S.
 2ª V.
 Gtr. E.
 B. E.
 Ch.
 T.
 C.

doy en la ca be za Le a bro la ca be za Le cor to/un bra zo le/a

²⁰⁷¹ La realización que aparece es nuestra, a través del programa Finale 2006, a partir de la audición de la canción "Mata jipis en las Cíes" de Siniestro Total en el disco *¿Cuándo se come aquí?* (Dro, 1982). La cubierta de este álbum se ofrece en el apéndice "Iconografía complementaria", Imagen IC-22. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura la pieza (pista nº 23).

8

V. S.
rran co/ u na pier na le sa co las u fias le muer do/ u na/ o re ja

2ª V.

Gtr. E.

B. E.

Ch.
T.
C.

11

V. S.
Ma ta ji pis en las Cí es Ma ta ji pis en las Cí es

2ª V.

A aaaah

Gtr. E.

B. E.

Ch.
T.
C.

13

V. S.
Ma ta ji pis en las Cí es Ma ta ji pis en las Cí es

2ª V.

A aaaah

Gtr. E.

B. E.

Ch.
T.
C.

3.10 Recapitulación

A la vista de la sucesión en Galicia de paradigmas populares musicales relativos al rock durante la transición, llama la atención la ausencia de lo que se podría denominar el *ciclo cultural del rock* como conjunto de etapas que engloban tanto la materialidad de unos estilos determinados -que se suceden a partir de un origen- como el proceso de su progresiva asunción social. En este sentido una de las circunstancias más atrayentes de la cultura musical que acontece en Galicia es que apenas hubo tránsito en el paso los modelos más convencionales al extremismo final: prácticamente no existe el pop rock *gallego*, de autor, antes de 1980, momento en que de la nada se pasó al punk. Ello explica asimismo que no concurrieran allí en estos mismos años tendencias coetáneas deudoras del rock tan importantes como la música *disco*, el *reggae*, el *heavy* o el *art rock*. Efectivamente, el déficit o falta de una adecuada cultura musical tanto en la producción como en la recepción puede haber sido mayor del que aflora tras una ojeada superficial a la crónica histórica, y más en una comunidad como la gallega donde una parte consistente de la población -que aún no había asimilado ni comprendido la existencia del rock más añejo- veía cómo de golpe emergían unos grupos investidos con los peores ingredientes del *mal*. Entre 1975 y 1980 se produjo, pues, un giro de 180 grados en el seno de un periplo evolutivo hasta entonces extremadamente corto. Villalaín localiza en estos años el llamado “segundo “desencanto””:

«Pero yo me atrevería a decir que los brotes gallegos del nuevo rock, están más determinados por un desencanto posterior que voy a llamar el “desencanto post-pasota” (...). Si el primero —el post-franquista— se hartaba del cuadro del *progre* con barbas y trenca, lanzando arrojadamente panfletos en los pasillos de su facultad o en las aceras callejeras, yendo luego a confraternizar con las clases menesterosas a tascas de honda raigambre popular y recogándose, por fin, en su hogar para penetrar junto al flexo en el pensamiento del camarada Mao, el *segundo* —el post-pasota— rompe con la escena del típico Pepe Nirvana ataviado con poncho, sandalias y greñas enmarcadas por cinta, tocando ensimismado *ininteligibles* conciertos de flauta dulce entre chupadas de canuto e ingestiones de “estrellitas”.

La decadencia sufrida, a nivel de aceptación popular, por la música celta y el rock “sinfónico” en los dos últimos años creo que, en buena medida, responden al

apagamiento de la actitud idílica que sustentaba estos sonos y no a un simple avatar de la moda»²⁰⁷².

En líneas generales el rock que se hizo en Galicia durante la transición tiene interés en varios puntos como materia de estudio, pues la efervescencia en la producción de música popular fue realmente acusada y resulta prácticamente imposible enumerar siquiera a todos los conjuntos de rock radical que entonces se materializaron. Por otra parte es indudable que esta generación estilística constituye un espacio más bien pobre y escasamente original; hay que dirigirse al arranque del punk vigués para encontrar una música dotada de personalidad propia y relevancia a escala nacional, pues las tentativas anteriores son subsidiarias de la canción *española* y de la angloamericana más comercial y estereotipada.

El espacio comprendido por la denominación del rock ciertamente ensanchó hasta límites antes no explorados el territorio de la música popular gallega, derribando fronteras sagradas y generando un universo semiológico lleno de nuevos acentos que se fundieron con los ya consolidados en un interesante juego dialógico de intercambio y apropiación. En última instancia el rock y sus imprevisibles mestizajes introdujeron un soplo exogámico que no cercenó en modo alguno las aspiraciones diferenciales de la juventud gallega, la misma que desde los años 60 había integrado en un mismo ideario progresista a izquierdismo, nacionalismo y otros compañeros vanguardistas de viaje. La atención decidida hacia la sensorialidad y el sarcasmo –incluso blasfemo y escarnecedor– devino un barniz translocal que diversificó el registro expresivo del ya entonces notablemente renovado espectro de la música popular gallega, pero sin hacerle llegar a olvidar su propósito medular en la batalla por la construcción de la subjetividad gallega y de Galicia como espacio normalizado de la identidad de los gallegos, el “hogar y la nación de Breogán”.

²⁰⁷² Damián Villalaín, en RODRÍGUEZ, Salvador: “Hacia un sol de carallo” ..., p. 2.

Conclusiones

El examen detenido de todos los aspectos considerados a lo largo de la presente tesis deja algunas reflexiones finales de sesgo genérico y concernientes a más ámbitos que el distintivo de la música popular gallega –por más que éste sea el principal- que pasamos a constatar. En primer lugar cabe indicar que de la hipótesis central propuesta al inicio de esta tesis doctoral y de las varias hipótesis secundarias que tanto en aquél momento como en otros del desarrollo han ido incorporándose, el estudio realizado tiende a confirmar su veracidad, cumpliéndose de forma suficientemente convincente sus contenidos.

Comenzando por el marco histórico, además de la acción sinérgica entre la presión del mundo empresarial -que demandaba un marco administrativo más acorde con las economías capitalistas competitivas-, el apremio pro-demócrata exterior, la pertenencia al espacio geopolítico de Europa occidental en la segunda mitad del siglo XX y la propia dinámica interna de la sociedad española, hay que confirmar el proceso de secularización de la ciudadanía como enclave teleológico determinante de la (verdadera) transición histórico-cultural que tiene lugar, una metamorfosis que en muchas áreas de España adquiere consistencia en plenos años 60, esencialmente en el seno de la burguesía industrial y moderadamente progresista que empezaba a desvincularse de la guerra civil y que comenzó a erigirse en clase social dominante, lo que explica que en Galicia el proceso tuviera lugar más bien ya pasada la transición, dada la penuria y debilidad del estamento. Por estas razones el cambio de régimen hacia una democracia liberal de mercado libre y talante laico aparece como un imperativo histórico ineludible que ninguna fuerza desestabilizadora –y hubo varias muy poderosas- hubiera podido impedir.

Respecto de la consistencia del giro histórico, a lo largo de la presente tesis los términos “cambio”, “transformación” o “metamorfosis” han aparecido constantemente como sintomática de las profundas mutaciones que acontecen en España y Galicia durante estos años. Si a esta orientación oponemos la teoría explicativa de Gérard Imbert, para quien “el cambio nunca tiene lugar”²⁰⁷³, que veíamos en el capítulo IV a propósito de la causalidad del fenómeno del desencanto, la idea del semiólogo francés resulta atrayente y responde a una realidad específica que se localiza en el particular enclave contextual del imaginario colectivo del momento, pero también parece claro que, aunque en gran parte fruto de la convicción

²⁰⁷³ IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio ...*, p. 190.

grupal o de un estado de ánimo social determinado, la transformación fue cardinal a todos los efectos, si bien arranca antes del inicio de la gestión administrativa del cambio de régimen. Imbert estaría rechazando los signos anómicos de ruptura del isomorfismo cultural de la era franquista como indicadores suficientes de una alteración sustantiva en los marcos de realización, derivando en la crisis de identidad colectiva que caracteriza al desencanto, pero en su análisis despoja a aquéllos de todo contenido relevante y al propio discurso social y sucesos correlativos de credibilidad y, en último término, de entidad, lo que ya es más difícil de admitir.

La transición española marcó un corte histórico tan profundo también porque recibió el impulso adicional del dinamismo imperante en aquel momento en la cultura occidental, que se fusionó en España con la conclusión de una larga etapa represiva de las libertades y varios modos de expresión popular. En Galicia ambos parámetros sociológicos -de por sí sumamente pujantes- se vieron matizados por el atraso y alejamiento del país, pero también por la fortaleza del resurgir nacionalista. No obstante se puede aventurar que la Galicia moderna nace en los años de la transición, dado que los cambios que entonces tuvieron lugar fueron concluyentes en relación al transcurso de su historia interna. Es con el paso a la democracia y la fundación de la Xunta de Galicia cuando el país gallego pasa página definitivamente a largos siglos de atraso, pobreza y marginación que, asumidos como tales, constituyen su icono historiográfico referencial. No se trata de sostener que el cambio político resolviera de golpe y satisfactoriamente los importantes problemas de todo orden que padecía la población gallega -de hecho no fue así en absoluto-, pero sí que se detecta un vuelco cualitativo hondo e irreversible que afectó de lleno tanto al espacio institucional como a las manifestaciones populares y a la mentalidad social mayoritaria. En conclusión, nos hallamos ante un punto de inflexión singular y significativo, como pocos ha vivido Galicia en toda su historia.

Dentro del marco referencial interno, en la Galicia del paso a la democracia se produjo un importante *cleavage* o fractura social por la patente desunión entre algunos grupos ideológicamente vanguardistas y la atonía del grueso de la población. El resultado fue un nacionalismo de escaso vigor y una transición “huérfana de calor popular”, como apuntaba Villares²⁰⁷⁴. En consecuencia el gallego fue un *nacionalismo fallido*; estableció la *necesidad* de una Galicia diferenciada a través de una serie semiológica de rasgos definitorios, para lo

²⁰⁷⁴ VILLARES PAZ, Ramón: “A xénese dunha anomalía” ..., p. 15.

que ejerció una labor de ingeniería social utilizando determinados medios y recursos como apóstoles del dogma étnico y portavoces de una ritualidad asertiva equiparable, pero la tarea estaba condenada al fracaso ante una Galicia irredenta que nunca halló en el ritmo histórico de la transición su ego más consustancial; sólo se inflamó el orgullo local con motivo del *Estatuto do aldraxe*, mientras que en el resto del proceso de cambio prevalecieron la apatía y el desinterés en términos generales.

En el seno de este panorama sociocultural y respecto del rol desempeñado por la música, cabe reafirmar que la batalla de las identidades –verdadero *axis mundi* de la etapa contemplada- constituye el telón de fondo de los diversos ismos musicales que se suceden como paradigmas expresivos en el devenir cultural gallego. De este modo la música popular gallega de los años de la transición política se convirtió en una serie de reificaciones expresivas del paradigma catéctico identitario, como hemos reflejado en el título y subtítulo de la tesis. Si tomamos como referencia la narrativa que en este campo más llanamente ejerció el papel de manifiesto étnico, ciertamente -y a diferencia de vascos o catalanes- los gallegos ignoraron en alto grado a sus cantautores, que prácticamente desaparecen del escenario en vida de Franco; su evolución semeja un anticipo del fracaso que sufrirán los partidos nacionalistas gallegos en las primeras elecciones de la era democrática, porque Galicia al inicio de la transición no estaba preparada para promover, sostener y concretar en logros materiales un movimiento subversivo canalizado, entre otros medios, por la canción protesta, lenguaje que, por ende, disponía de un tiempo histórico limitado y de unas posibilidades expresivas no menos limitadas.

Por otra parte la transición aupó a Galicia a la tan deseada convergencia con el resto del Estado español en varios indicadores relevantes, siendo el correspondiente al campo de la cultura material uno de los más activos en este sentido. La efervescencia y actividad desplegadas fueron en ocasiones febriles; en un variado resumen de actividades culturales del año 1983 el escritor Xavier Seoane trazaba un panorama alentador y optimista de la realidad gallega para los siguientes años refiriéndose al «... inmenso trabajo de la cultura popular en todos los ámbitos»²⁰⁷⁵. En relación a esta concurrencia, fortuita sólo exteriormente, sería un error desestimar la coincidencia de fechas en la creación de un rock gallego de cierta entidad y el giro hacia las raíces de Emilio Cao, Amancio Prada o Fuxan os Ventos. Ambos

²⁰⁷⁵ SEOANE, Xavier: “Cultura. El colectivo gallego ...”, p. 127.

fenómenos suceden exactamente a la par, y son reflejo de la hiperactividad creativa que sobreviene en Galicia con el final de la dictadura y del momento histórico que entonces se experimenta.

Una conclusión muy importante es la que se refiere al carácter de continuidad de las pautas sociales y musicales entonces establecidas: dentro de la esfera de occidente, pero con derivaciones que atañen ya al mundo entero, los años 60 y 70 del siglo XX, y quizá muy especialmente la década que abarca el período aproximado de 1965-75, suponen un punto de inflexión de largo alcance y múltiples consecuencias para los espacios de realización, sobre todo en el ámbito de las formas de vida y expresión que suelen integrar la acepción más común del término “cultura”. El mundo cambió entonces con una intensidad y rapidez como nunca lo había hecho en toda su historia anterior. Desde ese momento, y especialmente en relación a la música que estudiamos -la popular-, las siguientes décadas han significado también notables avances: en lo tecnológico -sobre todo el de la revolución informática-, en lo artístico, en los modos de interpretación en directo, en la recepción y en otras categorías afines, pero pese a todo ubicándose este renovado conjunto en un peldaño subsidiario respecto de aquella revolución creativa que sirve de faro y norte orientador en todo momento y de la que se nutren hasta hoy. En efecto, de la transición a la democracia sólo nos separan unos pocos lustros, cuando no pocas situaciones y actitudes estudiadas poseen un claro parangón en el momento presente, no se han “resuelto” históricamente, constituyendo de este modo una dialéctica abierta por completo hacia el futuro; su ciclo histórico da la impresión de distar bastante de la conclusión, todo lo cual tiende un puente dialógico entre aquel tiempo y el nuestro que en última instancia puede facilitar la comprensión tanto de lo entonces sucedido como de la propia actualidad. En suma, desde aquel período no ha habido en términos sustantivos sino una progresión relativamente lineal en el nuevo contexto social, cultural y musical históricamente definido; en este sentido cabe afirmar que existe una notoria deuda contraída con la época de la transición: la Galicia y España del siglo XXI no se pueden comprender sin tener en cuenta estos dinámicos años y lo que en ellos aconteció²⁰⁷⁶.

²⁰⁷⁶ De la hiperrelación entre historia y devenir musical en esta etapa, Rodrigo Romaní sostenía rotundamente que sin la transición no hubiera sido posible el cambio musical que encabezó Milladoiro junto con otros conjuntos gallegos, que todo ello fue una consecuencia del giro sociocultural de esos años (De la entrevista personal a Rodrigo Romaní, el 15 de agosto de 2007). Si contemplamos tres décadas después los hechos y procesos señalados y su ulterior evolución, todo apunta a la evidencia de que muchos de tales procesos, eventos y tipos de comportamiento musical que se inician o consolidan en los años de la transición, más bien tienden a afianzarse y aumentar que a lo contrario en los siguientes años, lo que en principio prueba la fortaleza estructural generativa de la *nueva música*. En el plano político y social sucede algo relativamente equiparable, dado que en ningún momento se detecta en los principales indicadores estadísticos ni variables histórico-sociales de finales

La cultura de la transición es una cultura hija de la propia “transición”, y posee por tanto un carácter de *tránsito*, migración o éxodo de abandono del espacio que hasta entonces había sido su hogar para adentrarse sin retorno posible en otro universo de valores, con todos los parentescos añadidos de exploración, riesgo y descubrimiento. En ese sentido el ciclo de la transición fue un viaje de ida sin retorno, una singladura que condujo al gradual alejamiento del punto de origen –en el discurso social e ideológico del franquismo- a través de oleadas que derribaron los paradigmas precedentes y trataron de instalar la galleguidad en la arquitectura ideológica del marxismo –en primer lugar- y en el territorio de la propia tradición gallega finalmente, para concluir con el laicismo radical y excéntrico del movimiento punk.

En concreto la esfera de la tradición se vería sometida a una primera defenestración por parte de las vanguardias marxista-leninistas que proliferaron en reducidos círculos intelectuales gallegos desde los años 60, para emerger en caracteres triunfales a finales de los años 70 en la oleada neocéltica que domina esta etapa y para, ya en los años 80, desaparecer -si no ser objeto de la burla más impía- en los ismos urbanos derivados del rock anglosajón. El lenguaje semiológico diferencial gallego corrió un destino paralelo, pues elementos distintivos como el traje regional, la gaita, el propio idioma, el himno, la bandera o el carnaval dependerían directamente en cada fase de la correspondiente lectura intratextual. Por ello sucede que esta breve fase de la historia nacional y gallega reciente condensó en poco más que un solo lustro la multiculturalidad que otros países de occidente habían conocido y digerido en un margen temporal bastante más dilatado. Como afirmaba Stuart Hall, si bien no se refería a España sino al contexto sociológico de occidente tras la segunda guerra mundial:

«Los hippies son viajeros, exploradores, aventureros del alma subterránea, de las cavernas interiores, de la sub-vida inconsciente del momento revolucionario. Son hijos de la transición»²⁰⁷⁷.

En relación al problema de la búsqueda de las identidades, da la impresión de que a lo largo de la segunda fase de la transición –instante en que se superponen el celtismo musical y el movimiento punk-, una parte de Galicia está tratando de localizar sus señas de identidad en el exterior. Sin embargo hay una diferencia importante: la música celta se dirige a un ámbito

de los años 80 y década de los 90 riesgo alguno de involución en ningún nivel de relieve, excepto en aquellos que ya habían iniciado un retroceso en los años 70 y aún antes.

²⁰⁷⁷ HALL, Stuart: *Los hippies: una contra-cultura*. Barcelona, Anagrama, 1970, p. 72.

externo razonablemente acotado (las célebres “naciones celtas”) de las que trata de incorporar para Galicia los signos más aprovechables y obtener visibilidad, mientras que al movimiento punk le basta con una exogamia basal, renegando de toda patria.

Otra conclusión genérica acerca de estos años es que en prácticamente todos los ismos musicales/culturales que se han contemplado el respaldo tanto operativo como meramente empático de los poderes públicos ha jugado una baza concluyente: en el folklorismo franquista (desde el Estado central), en la música celta (como afirmación étnica o bien para promocionar un atlantismo que diluyera empujes periféricos) y en el punk vigués (debido al interés electoral), haciendo buena una sentencia consensuada por muchos autores y en diversos enunciados ²⁰⁷⁸. El único fracaso palmario de las tres ramas vistas fue el de la canción protesta que, al margen de sus debilidades intrínsecas, pereció ahogada también por carecer de apoyos sustantivos, si bien en la segunda mitad de los años 70 no cabe duda de que los antaño miembros de Voces Ceibes, con el apogeo de grabaciones gallegas que sobreviene a escala nacional, se desquitaron de la penuria discográfica y privaciones temáticas impuestas por la censura en la etapa de los discos de Edigsa -de repercusión mediática mucho más restringida. Habiendo alcanzado una cierta celebridad, disponiendo de más posibilidades de grabar, y con una censura completamente desdibujada, estos músicos seguramente llevaron a cabo en aquella segunda fase de su carrera cuanto no habían podido hacer antes. Ello no cambiaría el signo de su causa, prácticamente inamovible, pero dejó un patrimonio que de algún modo completa las grabaciones de los años 60.

En relación al legado “rojo y gualda” se puede argumentar que grupos como Os Alegres de Pontevedra y tantos otros similares son los herederos directos del período anterior, al que sobreviven con largueza y sin alteraciones esenciales en el repertorio ni en la ejecución. Su contexto más asiduo es la *fiesta gallega*, una celebración en la que se prorroga el folklorismo de signo franquista, porque la desacreditación del mandato del general Franco sobrevino en Galicia relativamente tarde y provino de la intelectualidad antes que de las clases medias y populares; en otras palabras, el folklore del estilo de la Sección Femenina y el uso con una orientación análoga de gaita, muñeira y alborada, entre otros contenidos del mismo orden, permanecieron en las celebraciones, preferencias y ritualidad de muchas localidades gallegas

²⁰⁷⁸ Por ejemplo: “music and politics are always inextricably linked” (HESSELINK, Nathan: “Music and Politics on the Korean Peninsula”. En: *The World of Music*, vol. 49, n. 3. Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 2007, p. 7).

hasta bien concluido el proceso de transición y perviven con fuerza en no pocas de ellas en pleno siglo XXI. En este sentido el mencionado folklore “rojo y gualda” –que a su vez no fue sino una reedición hispanófila de prácticas bien conocidas ya en la Galicia decimonónica a las que en realidad no aportó nada vital salvo el fundamental soporte para evitar su extinción y el tinte de los colores nacionales- en absoluto concluyó en el país gallego con la muerte de Franco ni con el advenimiento de la democracia.

El rock constituyó el tercer ingrediente de la música popular que estudia nuestra tesis, el que completa la transición cultural gallega en estos años, desde el re-despertar nacionalista, pasando por el re-descubrimiento de la tradición, hasta la re-creación particular del rock en el ismo punk, tan sinestésica como las anteriores. En este trayecto el punk fue el último estadio del ciclo transicional porque éste fue el ciclo de la secularización y en ésta el movimiento representó el más primario y agónico grito de una subcultura primordialmente laica e inesencialista. Sin embargo una vez superado el efímero fulgor de esta forma de reacción contracultural, el espacio de la música rock se apartó paulatinamente de la transgresión y pasó a ejercer una labor de gradual connivencia y empatía con el sistema establecido, siendo engullida por éste, pues se detecta cada vez más conformismo tanto en su discurso social como en el específicamente creativo. Hubo, efectivamente, un cambio de actitud crucial desde los rompedores 60 y 70 hacia posturas más acomodaticias y prácticas: la música ligera pasó a ser “multifuncional”:

«Pop music no longer has only one central value, it is multifunctional. (...). Youngsters are not dreamy romantics any more, but hard realists. They do not try to escape to Fairyland but to evaluate soberly and objectively the boundaries of freedom. If they retire from society, this retirement is temporary, a purification session, after which they return to reality, strengthened and ready to cope with tomorrow»²⁰⁷⁹.

Si la canción protesta se caracterizó por el mensaje de disidencia y dogmatismo, en el punk el sesgo de rebeldía más acusado lo constituyó la violación de las normas de convivencia, a partir de unos presupuestos distintos. El cantautor buscaba la concienciación ideológica mediante un programa eminentemente político, permaneciendo las consideraciones estéticas en un plano accesorio. Por el contrario, el mensaje inherente al rock y sus ramificaciones

²⁰⁷⁹ BARBER-KERSON, Alenka: “Tradition and acculturation ...”, p. 85.

carece en teoría de deudas; su credo es la libertad personal (no asociativa), y su ley fundamental la diversión. No es que la sonoridad del rock sea ontológicamente reactiva a formar parte de un programa reivindicativo o a la crítica social (ya hemos visto que en la conjunción entre folk y rock se produjeron muchos casos de este tipo, al tratarse de propuestas que desde los años 70 convergen decisivamente), pero su naturaleza proviene de y conduce a una categoría situacional distinta. La conflictividad social del rock deriva en todo caso de ser un medio idóneo para la expresión de las energías contraculturales, pero se trata de una *música* nacida como tal antes que la reificación sinestésica de un campo de tensiones independiente.

En Galicia el folk-rock no llegó a plasmarse en una producción amplia por la ausencia de un sustrato de cultura correlativa suficientemente consolidado. Las connotaciones identitarias alumbrarían más tarde una versión local del rock enfocado hacia las raíces denominada *bravú*, un proyecto más identificado con los parámetros formales del género y menos con los del folklore. En esta asunción y redefinición en clave galleguista de un estilo tan problemático para la identidad local se observa una ley general visible en estos años en prácticamente todos los estadios de la música popular gallega, y es que a cada ismo proveniente de una oleada globalizadora (pop, rock, punk o movimiento de raíces), Galicia respondió con una primera réplica en términos de *mainstream*, acompañada inmediatamente de otra codificada en clave de identidad local.

En un plano analítico es importante observar que la *música celta* coincide casi por completo con los principales conceptos y acciones que operan en el *revival*, y este a su vez guarda una estrecha paridad con los relativos al constructo presente en el *folklorismo*. En consecuencia la música celta tiene mucho de folklorismo, como es perfectamente demostrable. La diferencia principal consiste en que la música celta es, al menos en teoría, un estilo musical, no un fenómeno genérico bautizado posteriormente por el estudioso, pero las analogías entre estas tres expresiones son grandes, siendo la primera de ellas una reificación seductora y exitosa en el mercado de las dos siguientes. En Galicia la principal contribución de la música celta, como fórmula renovada de la vieja teoría céltica del galleguismo tradicionalista, sería la de instituir formalmente la sacralización del folklore gallego.

En relación al “desenlace” de las tres corrientes musicales estudiadas, siguiendo indicadores como la celebración de festivales, las listas de éxitos discográficos y las programaciones de giras, se observan unas líneas directrices bastante claras que tienden a confirmar la convergencia de Galicia con el resto de España en materia de gustos y difusión musicales; el *pop-rock* experimenta una subida imparable de los años 90 en adelante, mientras que los festivales de música folk conocieron su auge algo antes. En efecto, la era de estos últimos alcanzó su cénit a la estela del apogeo de Ortigueira, consiguiendo otro notable y aún mayor punto álgido en el cambio de centuria²⁰⁸⁰. A lo largo de la década de los 90 se multiplicarían los festivales de música, artesanía y “cultura” que hicieron de la Galicia del siglo XXI una perenne celebración veraniega, con la financiación pública como principal agente promotor. En resumen se puede plantear esquemáticamente que en Galicia el movimiento de raíces sucedió en los años 80 a la canción política de los años 60 y 70, y el rock se impuso a todos los restantes estilos en el fin de siglo, confirmando de algún modo la triunfal universalidad de su mensaje lúdico, sensorial e instalado de forma perdurable en el estamento social de moda: la juventud, y permaneciendo escasamente alterada en esas décadas una canción *española* de sesgo andalucista o castizo, entre otros estilos que sobrevivieron gracias a una audiencia estable y proclive al continuismo.

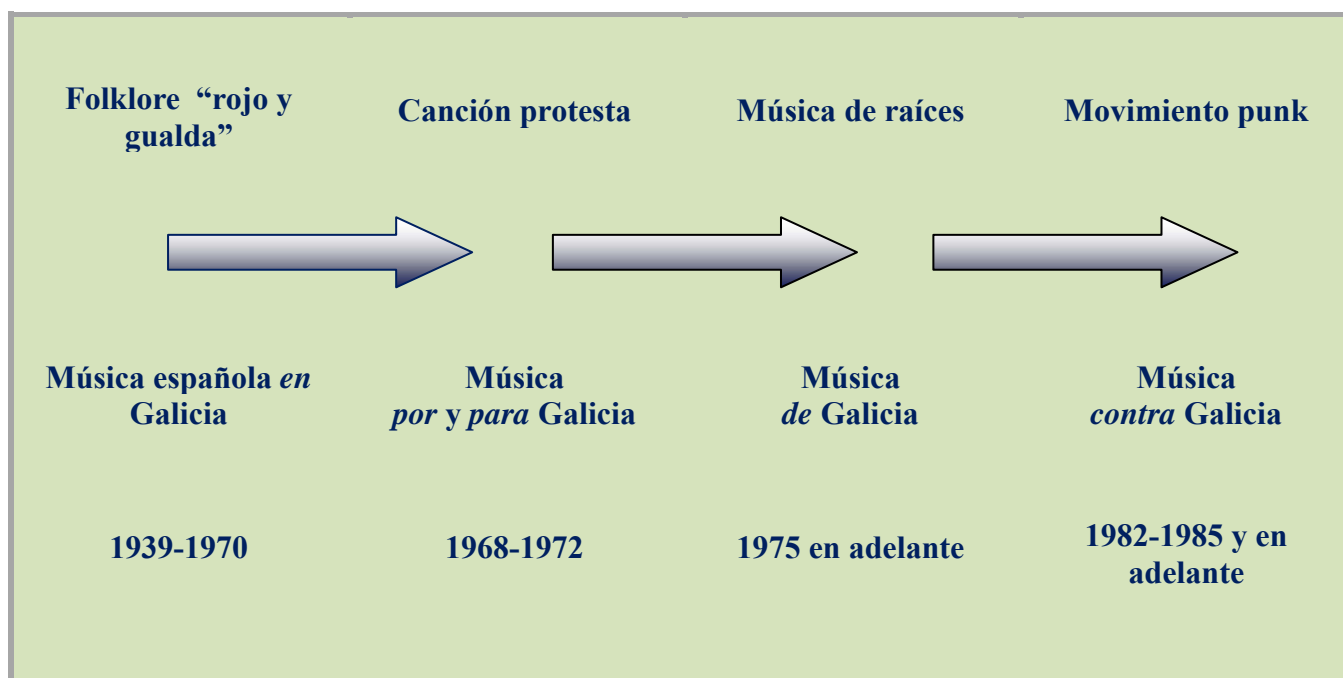
La paleta tímbrica devino un terreno providencial a la hora de homologar las pautas semiológicas de la galleguidad o internacionalidad y cosmopolitismo de cada género. Llama la atención la fidelidad y disciplina con que cada una de las tres ramas principales que se han examinado se atuvo a una formación instrumental prácticamente inamovible en lo fundamental, sucediendo algo similar en la modalidad y disposición del canto. La personalidad particular de cada instrumento y su misma imagen configuraron de esta forma un espacio material que instituía con carácter definitorio el enclave estético e ideológico antes de que se produjera sonido alguno. Con frecuencia iban unidos a otras referencias icónicas (portadas de discos, carteles anunciadores, material gráfico de diversas publicaciones), estructurando en consecuencia un respectivo relato iconográfico discreto. Las novedades se justificarían en el territorio de las raíces algo confusamente por la hermandad céltica que real o imaginariamente las inspiraba, como sucedió con la ocarina (inexistente por completo en la

²⁰⁸⁰ Algunos datos sobre el particular se pueden consultar en la colaboración “La música gallega tradicional experimenta un 'boom' nivel estatal batiendo récords en cifras de ventas”. En: *El Correo Gallego. Anuario 2000*. Santiago de Compostela, Editorial Compostela, 1999, p. 430.

historia de Galicia y escasamente presente en Europa antes del siglo XX), el arpa o el *bodhran*, tan queridos para Milladoiro y toda su legión de gregarios.

Respecto de la fertilidad e interés específicamente musicales, de las cuatro (tres más una) principales etapas de la música popular gallega que han aflorado en los capítulos precedentes, son la primera –correspondiente a la era franquista de la Sección Femenina y el folklore “rojo y gualda” (la menos estudiada aquí por ser anterior a la cronología central)- y la tercera –que concierne al redescubrimiento de la tradición local y la emergencia de la música celta- las que presentan unos índices más elevados de interés, calidad y variedad en los parámetros estrictamente sonoros y si se olvida por un momento el cúmulo de implicaciones ideológicas y políticas que las envuelve. La apropiación del patrimonio heredado por parte del régimen anterior a la democracia estuvo marcada por una determinante ideologización de sus contenidos y tratamiento, pero no es menos cierto que a lo largo de cada período contemplado sucedió un proceso similar, aun alterando los centros de atención y la orientación rectora. Esta primera larga fase unida a la del retorno a las raíces -su sucesora indirecta- existen en un terreno de notable presión identitaria, en efecto, pero el patrimonio musical gallego se reveló como un filón inagotable de recursos capaz de afrontar todos los retos estéticos, aparte de que en las consecutivas reelaboraciones se cuidaron bastante la preparación y el nivel técnico. Por el contrario, la canción protesta y el movimiento punk –que no el pop y el rock más genéricos- representan discursos prácticamente antagónicos entre sí pero singularmente hermanados por una fundamental pobreza de contenidos musicales que sepultó su devenir como movimiento artístico, dado que su fuerza se restringió casi en exclusiva al significado. Desde la misma perspectiva puede establecerse que si la trayectoria examinada se plantea en términos de oposición dialéctica generacional, en relación a su tiempo la canción protesta fue la réplica antagónica al folklore de la Sección Femenina; la música celta la respuesta igualmente adversaria de la canción protesta, y el punk-rock la negación de todos los anteriores en un ejercicio de contundente conclusión y cierre de todo un ciclo: el de la transición cultural gallega, teoría que constituye la hipótesis central de esta tesis. La Tabla C-1 sintetiza las reflexiones precedentes en forma de secuencia ilativa, siendo la fase temporal que aparece en la fila inferior la correspondiente al período estimado como de plenitud de cada estilo dominante:

TABLA C-1. SECUENCIA DIALÉCTICA Y LECTURA INTRATEXTUAL



Geográficamente se aprecia un significativo sesgo en la distribución de los epicentros de la música popular en Galicia: si la capital de la canción protesta había sido Santiago de Compostela -sede universitaria y máximo foro de la intelectualidad gallega- las del rock serían las más gentiles Vigo y Coruña, cuando de la música celta la capitalidad recae prácticamente en toda Galicia aunque más los núcleos urbanos de cierta entidad, sobre todo Santiago de Compostela nuevamente. Este desplazamiento tiende a confirmar que las raíces identitarias se instalan con más firmeza en un centro anclado en la historia y el saber académico como Santiago, mientras que las áreas industriales y los centros veraniegos de la costa parecen más propicios para el desarrollo de un fenómeno laico, desinhibido y global como el rock. Extendiendo la conclusión -y tal y como refleja la tabla anterior- se puede aventurar que, durante la transición a la democracia, Voces Ceibes constituyó el núcleo fundacional de la *música por y para Galicia*; Milladoiro reinterpretó y articuló el eje vertebral de la *música de Galicia*, mientras que Siniestro Total, Os Resentidos y Golpes Bajos –entre otros- habrían capitaneado la *música contra Galicia*, hecha por gallegos sólo a título anecdótico y erigiéndose de tal modo en una ruptura “apátrida” y autolesiva de la secuencia.

En un plano relacional llama la atención la notoria flexibilidad que existía entre los distintos músicos gallegos de esta generación, ajenos en su inmensa mayoría a todo género de purismo; en efecto, en aquellos años prevaleció la mutua aceptación y el compartir planteamientos y material musical. Por ejemplo, Dionisio Aboal tocó con Andrés do Barro y colaboró con Luis Emilio Batallán; a Milladoiro, el rock y casi cualquier otro estilo musical, Dionisio Aboal los consideraba diferentes pero mucho antes complementarios que excluyentes ²⁰⁸¹. De Milladoiro incluso los grupos tradicionales copiaban sus melodías e imitaban en lo posible sus arreglos, porque les sonaban bien; de ese modo se produjo un nuevo y muy interesante cruce en el intercambio de “la tradición” con sus sucesivos intérpretes, al regresar al espacio conceptuable como originario melodías y ritmos que un día partieron de su seno, para terminar en versiones “externas” que se adoptan ahora con toda naturalidad como preferibles. Es posible que esta ductilidad no haya quedado reflejada todo lo que debiera en muchas crónicas de la época, porque la intransigencia y las corrientes de apropiación cerrada llevadas a la práctica por parte de una determinada avanzada cultural procedieron generalmente de agentes sociales que respondían a presiones e intereses extra-artísticos.

La última etapa musical fue fugitiva en su discurso como paradigma popular. La causa principal de la exigua permanencia de la *movida* estribó en la falta de consistencia real de sus postulados como movimiento creativo, habiendo jugado en su momento una baza de desahogo histórico por la confluencia de varios factores circunstanciales. La *movida* fue una terapia espontánea para el franquismo, y -paradójicamente- también para el antifranquismo, una forma subcultural entreverada de connotaciones institucionales en España y condensada en un reducido número de representantes y seguidores. Con la generación punk se reificó a través de un discurso musical la apoteosis de la secularización definitiva de la sociedad, el paso a la globalidad y su isomorfismo cultural característico, y se abrió un importante ciclo alternativo de desgalleguización -como reacción dialéctica al idealismo constructivista de las músicas inmediatamente precursoras en la vanguardia del galleguismo ortodoxo. Galicia se incorporaba con el género al lenguaje transcultural del momento, cuyo triunfo parece

²⁰⁸¹ Entrevista personal a Dionisio Aboal, 8 de agosto de 2007.

incontestable en ciertos sectores urbanos. En síntesis, Galicia se convirtió definitivamente en una comunidad fracturada, políglota y multicultural, rompiendo una evolución unitaria de siglos.

En el futuro la nave de la cultura popular gallega se adentraría en otros mares y conocería – en ocasiones olvidando, en ocasiones adoptando y transformando- nuevos paradigmas estéticos en que reificar o desintegrar el *ethos* local, así como distintos espacios contextuales de los que depender y sobre los que influir, pero para Galicia, en la nueva singladura histórica, el tiempo de la transición ya había terminado.

TERCERA PARTE

APÉNDICES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apéndices

Como complemento de la tesis añadimos en esta Tercera Parte una serie de informaciones adicionales relativas tanto a la materia tratada en sí misma como a la propia tesis. En primer lugar se ofrecen diversas estadísticas y algunos textos que no tuvieron cabida en el texto anterior. Una sección está dedicada a la interesante faceta de la iconografía, mostrando algunas portadas de discos y carteles anunciadores de la época.

La cuestión de las fuentes empleadas ya fue tratada en el Planteamiento (Primera Parte), pero ahora detallamos en concreto la lista publicaciones periódicas editadas en Galicia –o en directa relación con Galicia- a cuyo vaciado se procedió para recopilar información de carácter local.

La tabla cronológica constituye una síntesis esquemática de los eventos acontecidos en Galicia y exterior (de Galicia) durante la transición y años colindantes. Aunque se comenta en su momento, supuso una dificultad de selección considerable, además de que tampoco fue sencillo establecer las categorías a considerar²⁰⁸². La Tabla AIII-1 también es importante por la extensa información que contiene.

En cuanto a la grabación que se añade en formato de CD, ha sido realizada en ordenador doméstico y su finalidad es recoger las piezas más representativas y relevantes de las muchas que se citan en el transcurso de la tesis, con el fin de favorecer una mejor apreciación de los análisis vertidos. Finalmente, los índices de tablas, gráficos, imágenes, letras y partituras pueden ser útiles para localizar una información en particular.

La bibliografía, dividida en bloques y someramente comentada, junto con otras referencias documentales, cierran el conjunto.

²⁰⁸² En concreto si introducir o no dos columnas más dedicadas a España (Historia General y Música), o bien mantener el binomio geográfico pero fraccionar más las categorías temáticas. En ambos casos la anchura de la tabla habría resultado incómoda y los datos quizá excesivamente separados, optando finalmente por una tabulación en que prevaleciera la claridad y rápida localización.

A) Textos, tablas y análisis complementarios a la Segunda Parte

En este bloque recogemos algunos indicadores, análisis y textos de interés adicional para la materia tratada. En principio se mantiene el orden argumental de cada capítulo, pero obviamente no se repiten ni las líneas directrices de la tesis ni los datos que ya hayan aparecido en su momento, por lo que cuanto sigue tiene un carácter exclusivamente complementario. Lógicamente la secuencia ilativa tampoco es idéntica, pues hay áreas temáticas sobre las que se realiza en estos apéndices una contribución notable y otras sobre las que apenas o nada.

A.1. Apéndice al capítulo I

En un estudio monográfico Tusell compara con frecuencia el paso a la democracia en España con los casos de Portugal, Turquía, Italia y Grecia:

«El caso español, en primer lugar, es el de un país que experimenta durante el período dictatorial una transformación decisiva. Esta transformación no tiene parangón con la producida en Portugal, en Grecia, en Turquía o en Italia y supuso la conversión de España en una sociedad industrial. No merece la pena hacer una mención detallada de indicadores socio-económicos que así lo demuestran. En cambio, es preciso recordar que esta transformación afectó también a la concepción política de la mayoría de los españoles. Las encuestas sociológicas prueban que la mayoría de ellos eran partidarios de la libertad de prensa, de la religiosa y de la sindical en la fase final del franquismo y que, incluso, se aproximaban a la mitad el número de los propugnadores de la libertad de creación de partidos. La transformación social española jugó por lo tanto un papel decisivo en la transición democrática: como decía Aristóteles, es mucho más posible una sociedad democrática cuando existe la igualdad social, que, en el caso español, alcanzó en estas fechas un nivel muy superior al de cualquier etapa de la Historia de España. Así se explica la etapa de “liberalización” previa. Es muy probable que sin esa liberalización las posibilidades de la democracia hubieran sido relativamente escasas: una convocatoria electoral habría sido un final demasiado abrupto para la dictadura. La etapa de “liberalización” no aumentó la libertad, aunque sí la tolerancia (...)»²⁰⁸³.

Destaca el alto porcentaje de participación de los españoles en el referéndum por la nueva Constitución: son significativos los índices de asistencia y votos en referéndum constitucionales de varias democracias europeas contemporáneas, tal y como se observa en la tabla AI-1:

²⁰⁸³ TUSELL, Javier: “La transición española a la democracia desde un punto comparativo”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 116.

TABLA AI-1. PORCENTAJES DE PARTICIPACIÓN Y VOTOS AFIRMATIVOS EN REFERÉNDUM CONSTITUCIONALES DE VARIAS DEMOCRACIAS EUROPEAS CONTEMPORÁNEAS. ORDEN CRONOLÓGICO²⁰⁸⁴

Referéndum	Participación	Votos afirmativos
Islandia , Constitución, 1937	68'3	56'5
Italia , Instauración de la República, 1946	89'1	54'3
Francia , Constitución, 1946	68'8	53'2
Dinamarca , Constitución, 1953	58'3	78'4
Francia , Constitución, 1958	84'9	79'2
Turquía , Constitución, 1961	78'5	61'2
Grecia , Abolición de la Monarquía, 1974	75'6	69'2
España , Constitución, 1978	67'7	87'8

A pesar de todo el sombrío panorama de variables económicas que hemos contemplado en los años de la transición, no se llegó a paralizar el consumo privado. Un dato importante es el de la evolución de ventas en grandes almacenes, concretamente entre 1970 y 1982, donde se aprecia nuevamente el salto cualitativo de los primeros años 70²⁰⁸⁵:

²⁰⁸⁴ Elaboración propia. Fuente: *Informe sociológico sobre el cambio político en España ...*, p. 623.

²⁰⁸⁵ El Corte Inglés de Vigo, con sus secciones fijas de instrumentos musicales y discos, se inaugura en esta ciudad en 1975. Pavlovic denominaba -adoptando el título del programa radiofónico de Bobby Deglané- "Operación felicidad: The twilight of ideology and the rise of the consumer society" al descubrimiento imprevisto de la cara más favorable de la sociedad de consumo en la España del desarrollismo [PAVLOVIC, Tatjana: "España cambia de piel (1954-1964): the mobile nation". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 5, n. 2. Abingdon, Routledge, julio de 2004, p. 218].

TABLA AI-2. VENTAS EN GRANDES ALMACENES. ESPAÑA, 1970-1982. EN MILLONES DE PESETAS CORRIENTES DE CADA AÑO Y VARIACIÓN PORCENTUAL²⁰⁸⁶

Año	Ventas	Variación
1970	366'0	-
1971	461'1	26'0
1972	641'9	39'2
1973	754'6	17'6
1974	978'6	29'7
1975	1.129'3	15'4
1976	1.357'8	20'2
1977	1.628'6	19'9
1978	1.863'5	14'4
1979	2.082'5	11'8
1980	2.589'4	24'3
1981	2.987'5	15'4
1982	3.350'7	12'2

Regresando a la situación de Galicia en el contexto nacional, observaremos que su posición era realmente desfavorable en conjunto. En la tabla de renta per cápita en 1975 (Tabla AI-3), por regiones y en % sobre la media nacional (100), el lugar que ocupa respecto de las demás regiones es elocuente por sí mismo: un gallego ingresaba por término medio tres cuartas partes de lo que se ganaba en otras áreas de España.

²⁰⁸⁶ Elaboración propia. Fuente: *Informe económico 1982 ...*, p. 256.

TABLA AI-3. RENTA PER CÁPITA ESPAÑOLA EN 1975 POR REGIONES. EN % SOBRE LA MEDIA NACIONAL. ORDEN DECRECIENTE ²⁰⁸⁷

Regiones	%
Madrid	136'3
Vascongadas y Navarra	132'0
Cataluña	127'5
Baleares	112'7
Valencia	100'0
Aragón	99'4
Asturias	98'7
Castilla-León	79'7
Canarias	79'7
Murcia	77'6
Galicia	76'3
Castilla-La Mancha	75'5
Andalucía	71'2
Extremadura	60'8
España	100'0

En un estudio comparativo entre 1981 y 1986 se pone en evidencia hasta qué punto el atraso gallego era una realidad palpable. Tanto los indicadores de nivel de vida como de desarrollo arrojan un balance inequívoco. Estos datos señalan las claras diferencias entre las dos parejas de provincias gallegas: Coruña y Pontevedra formarían la Galicia próspera –al menos no pobre, aunque siempre en índices nacionales comparativamente inferiores-, mientras que Lugo y Orense están en los lugares penúltimo y antepenúltimo de la lista española. Como sabemos por varios estudios, alrededor de 1975 la situación conjunta de Galicia era algo peor en el conjunto nacional que anteriormente, si bien las diferencias internas entre sus cuatro provincias eran menos acusadas; en efecto, en la relación elaborada por *Indicadores Sociales* de las provincias españolas ordenadas según su puntuación en la categoría de *Nivel Medio de Vida*,

²⁰⁸⁷ Elaboración propia; fuente: *Informe sociológico sobre el cambio social en España ...*, p. 34.

comparando la evolución entre los años de 1981 y 1986, la posición de las provincias gallegas es límite, siendo Lugo y Orense antepenúltima y penúltima respectivamente, mientras que las dos restantes no alcanzan siquiera la mitad de la tabla:

TABLA AI-4. PROVINCIAS ESPAÑOLAS ORDENADAS SEGÚN SU PUNTUACIÓN EN EL ÍNDICE DE *NIVEL MEDIO DE VIDA*. 1981 Y 1986. ORDEN DECRECIENTE ²⁰⁸⁸

1981		1986	
Provincia	Coficiente	Provincia	Coficiente
Madrid	2,251	Madrid	2,345
Vizcaya	1,704	Vizcaya	1,735
Navarra	1,671	Navarra	1,650
Barcelona	1,600	Barcelona	1,536
Guipúzcoa	1,551	Guipúzcoa	1,449
Alava	1,258	Alava	1,434
Zaragoza	1,208	Zaragoza	1,379
Baleares	1,124	Baleares	1,055
Huesca	1,090	Gerona	1,053
Valladolid	1,054	Valladolid	0,964
Gerona	0,964	Huesca	0,799
Valencia	0,864	Valencia	0,798
Cantabria	0,845	La Rioja	0,681
Alicante	0,738	Alicante	0,643
Segovia	0,663	Cantabria	0,614
Lérida	0,579	Burgos	0,561
Burgos	0,569	Lérida	0,510
La Rioja	0,357	Tarragona	0,507
Castellón	0,317	Segovia	0,469
Tarragona	0,236	Guadalajara	0,355
Palencia	0,199	Asturias	0,272

²⁰⁸⁸ Elaboración propia. Fuente: *Indicadores Sociales. 1991 ...*, p. 233.

Asturias	0,164	Murcia	0,217
Murcia	0,131	Castellón	0,158
S.C. Tenerife	0,105	Palencia	-0,131
Sevilla	-0,216	La Coruña	-0,163
Guadalajara	-0,225	S.C. Tenerife	-0,222
Soria	-0,249	Sevilla	-0,276
León	-0,380	Soria	-0,293
La Coruña	-0,405	Toledo	-0,404
Pontevedra	-0,432	Pontevedra	-0,406
Málaga	-0,478	León	-0,413
Córdoba	-0,663	Albacete	-0,525
Las Palmas	-0,681	Málaga	-0,575
Toledo	-0,706	Teruel	-0,604
Cuenca	-0,758	Avila	-0,653
Avila	-0,764	Las Palmas	-0,845
Salamanca	-0,784	Córdoba	-0,856
Cádiz	-0,801	Cádiz	-0,856
Albacete	-0,844	Salamanca	-0,864
Granada	-0,871	Granada	-0,867
Teruel	-0,975	Cuenca	-0,921
Jaén	-0,993	Jaén	-1,030
Huelva	-1,020	Almería	-1,126
Almería	-1,221	Ciudad Real	-1,140
Cáceres	-1,294	Huelva	-1,140
Ciudad Real	-1,348	Badajoz	-1,338
Badajoz	-1,414	Cáceres	-1,409
Lugo	-1,470	Lugo	-1,574
Orense	-1,535	Orense	-1,625
Zamora	-1,680	Zamora	-1,785

Las cifras hablan por sí solas; la misma tabla, pero organizada por comunidades autónomas, no podía arrojar otro balance más que el siguiente:

TABLA AI-5. COMUNIDADES AUTÓNOMAS ESPAÑOLAS ORDENADAS SEGÚN SU PUNTUACIÓN EN EL ÍNDICE DE “NIVEL MEDIO DE VIDA”. 1981 Y 1986. ORDEN DECRECIENTE ²⁰⁸⁹

1981		1986	
Comunidad autónoma	Coficiente	Comunidad autónoma	Coficiente
Madrid	2'251	Madrid	2'345
Navarra	1'671	Navarra	1'650
País Vasco	1'603	País Vasco	1'604
Cataluña	1'377	Cataluña	1'353
Baleares	1'124	Baleares	1'055
Aragón	0'925	Aragón	1'040
Cantabria	0'845	La Rioja	0'681
Valencia	0'759	Valencia	0'659
La Rioja	0'357	Cantabria	0'614
Asturias	0'164	Asturias	0'272
Murcia	0'131	Murcia	0'217
Castilla y León	-0'097	Castilla y León	-0'183
Canarias	-0'318	Canarias	-0'556
Andalucía	-0'668	Castilla La Mancha	-0'646
Galicia	-0'739	Galicia	-0'666
Castilla La Mancha	-0'892	Andalucía	-0'735
Extremadura	-1'360	Extremadura	-1'368

²⁰⁸⁹ Elaboración propia. Fuente: *Indicadores Sociales. 1991 ...*, p. 255.

Como se ha indicado, los coeficientes provinciales referidos al desarrollo son muy similares:

TABLA AI-6. PROVINCIAS ESPAÑOLAS ORDENADAS SEGÚN SU COEFICIENTE DE *NIVEL MEDIO DE DESARROLLO*. PRIMERA Y ÚLTIMA POSICIONES Y LAS CUATRO PROVINCIAS GALLEGAS ²⁰⁹⁰

1981			1986		
Provincia	Puesto	Coefficiente	Provincia	Puesto	Coefficiente
Madrid	1º	1,983	Madrid	1º	2,019
La Coruña	30º	-0,348	La Coruña	26º	-0,229
Pontevedra	31º	-0,379	Pontevedra	29º	-0,415
Lugo	48º	-1,456	Orense	48º	-1,433
Orense	49º	-1,480	Lugo	49º	-1,447
Badajoz	50º	-1,597	Badajoz	50º	-1,651

La ligera mejoría global gallega –especialmente concentrada en la provincia de La Coruña– experimentada a lo largo de esta primera etapa de plena autonomía no oculta las bajísimas posiciones de las dos provincias orientales, que tan sólo superan a Badajoz en coeficiente de desarrollo.

He aquí una tabla comparativa de algunos indicadores relevantes que reflejan pobreza y atraso (Tabla AI-7) ²⁰⁹¹. Sin embargo también se aprecia el progreso material de Galicia y España en la década de 1975-85, cuando los gallegos más que duplicaron el número de

²⁰⁹⁰ Elaboración propia. Fuente: *Indicadores Sociales. 1991 ...*, p. 243.

²⁰⁹¹ En una geografía como la gallega, sin olvidar las inclemencias del tiempo, los coches y vehículos motorizados a cubierto son muy importantes en general; y sin embargo la región estaba muy mal provista en ese sentido, siendo anacrónica la falta de tractores hasta bien entrado el siglo XX.

turismos por cada cien habitantes, aunque es cierto que partían de un índice realmente bajo:

TABLA AI-7. TASAS DE VEHÍCULOS Y LÍNEAS TELEFÓNICAS POR CADA CIENTO HABITANTES. ESPAÑA Y GALICIA, 1975-1988 ²⁰⁹²

	1975		1981		1983		1985		1988	
	G ²⁰⁹³	E	G	E	G	E	G	E	G	E
Turismos	8,92	13,15	16,14	21,08	17,94	22,83	21,24	24,02	24,80	27,60
Vehículos	13,03	19,49	21,23	28,31	23,37	30,46	25,98	30,35	30,20	35,40
Líneas telefónicas	--	--	12,56	20,31	14,46	22,15	16,37	24,00	19,90	28,10

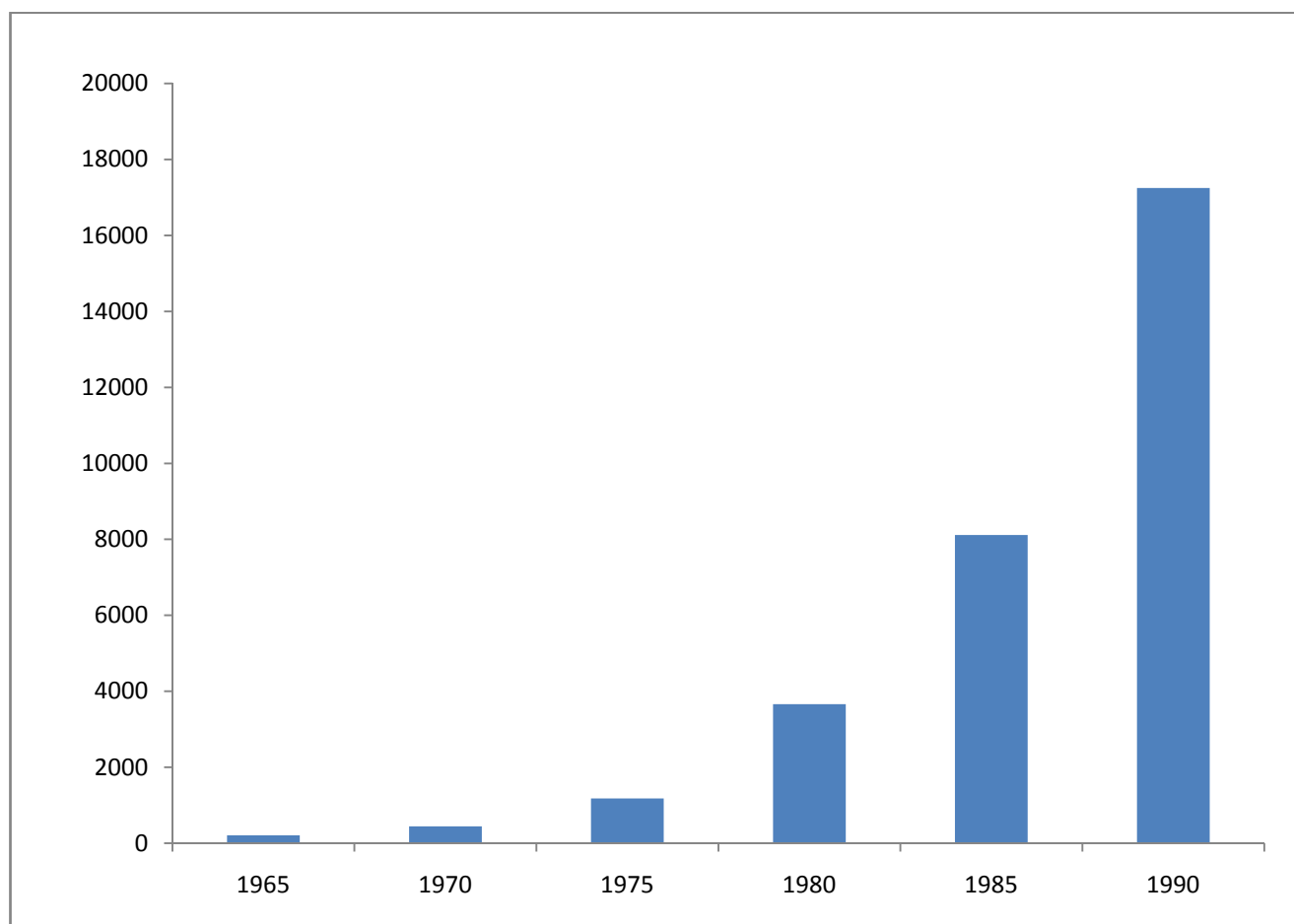
Una consecuencia de la crisis fue que la inflación alcanzó cotas elevadísimas en los años del cambio, provocando un crecimiento imparable del desempleo y una agresiva presión fiscal. Especialmente espectacular es el incremento de esta última en el lustro de 1975-80, superior a un 300 %:

²⁰⁹² Elaboración propia. Fuente: *Galicia en Cifras. 1989 ...*, p. 171.

²⁰⁹³ (G: Galicia; E: España).

TABLA Y GRÁFICO AI-8. RECAUDACIÓN TRIBUTARIA BRUTA EN ESPAÑA, 1965-1990. EN BILLONES DE PESETAS²⁰⁹⁴

Año	1965	1970	1975	1980	1985	1990
Recaudación	206,04	443,58	1.179,64	3.660,76	8.115,19	17.248,08



A pesar de la menor inclemencia en Galicia del problema del paro, lo cierto es que la productividad por empleo era allí entonces muy baja, la que más de toda España:

²⁰⁹⁴ Elaboración propia. Fuente: *Revenue Statistics. 1965-1996*. París, OECD, 1997, p. 151.

TABLA AI-9. PRODUCTIVIDAD APARENTE POR EMPLEO. GALICIA Y ESPAÑA, 1973 Y 1981 ²⁰⁹⁵

	Producto por empleo ²⁰⁹⁶		Índice regional ²⁰⁹⁷	
	1973	1981	1973	1981
Galicia	171.947	267.181	59'5	69'3
España	289.098	385.815	100'0	100'0

En efecto, aunque existe una mejora porcentual en la etapa, Galicia seguía siendo la comunidad autónoma con el índice más bajo de la productividad en ambos años, seguida por Extremadura (índices 67'2 y 73'3 respectivamente) y lejos de la mayor parte de las restantes comunidades. Esta grave falta de competitividad tiene también su explicación, y es que del más de un millón de trabajadores en activo que tenía Galicia en 1981, no alcanzaban siquiera la mitad quienes tenían un salario por su trabajo (1.042.500 y 503.200 personas respectivamente ²⁰⁹⁸), faceta en la que la comunidad autónoma gallega era la peor posicionada de todo el conjunto nacional, en buena medida debido a la abundancia de explotaciones nucleares rurales que ocupaban a toda la familia sin salarios fijos. De modo que los gallegos padecieron relativamente menos el problema del paro, pero en cambio seguían anclados en los sempiternos problemas del atraso, el minifundismo y la emigración derivada, que les arrastraban a una deficiente capacidad generativa y calidad de vida correspondiente.

El anuario *Galicia en Cifras* posee una mayor amplitud cronológica que otras fuentes citadas, lo que permite detectar con más claridad una evolución gallega con ligeras diferencias sobre el total nacional, con tendencia a la baja de la población activa gallega –que lleva a la virtual paridad en los índices de 1986 (cerca del 47 %), y repercutiendo en ambas la crisis de los años 70 y 80. El alto índice de población activa en Galicia en 1960 se debe a la gran

²⁰⁹⁵ Elaboración propia. Fuente: *Renta Nacional de España y su distribución provincial. 1981 ...*, p. 45.

²⁰⁹⁶ En pesetas constantes de 1973.

²⁰⁹⁷ Media nacional = 100.

²⁰⁹⁸ Fuente: *Contabilidad Regional de España. Serie 1980-1987, Base 1980*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1990, p. 56.

cantidad de población registrada como activa en el medio rural (casi un 10 % por encima de la media nacional), generalmente en concepto de explotación familiar en hábitat disperso. Esto se debe en parte a la emigración y pese a que los coeficientes de productividad por persona y año eran realmente muy bajos ²⁰⁹⁹:

TABLA AI-10. CENSO DE POBLACIÓN. POBLACIÓN ACTIVA Y TASAS DE ACTIVIDAD. ESPAÑA Y GALICIA, 1960-1986²¹⁰⁰

	1960	1970	1975	1981	1986
Población activa de Galicia	1.204.279	1.097.655	1.113.485	1.039.812	1.032.267
Población activa de España	11.816.569	11.098.064	12.596.359	12.797.025	13.591.199
Tasa de actividad en Galicia	61,57	53,20	52,01	49,29	46,70
Tasa de actividad en España	52,08	47,72	46,94	46,82	46,60

El resumen del informe citado atiende sobre todo a dos factores:

«El cambio político a partir de 1975 ha tenido dos aspectos fundamentales, la instauración de la democracia y la transformación de un estado unitario en un “estado de las autonomías”. (...) ²¹⁰¹.

²⁰⁹⁹ *Galicia en Cifras. 1989 ...*, p. 54. El índice de paro en la agricultura es casi nulo en Galicia en 1982.

²¹⁰⁰ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 47. En 1960, 1970 y 1975 las tasas son sobre la población de 14 y más años; en 1981 y 1986 lo son sobre la población de 16 y más años.

²¹⁰¹ *Informe sociológico sobre el cambio político en España 1975/1981* [IV Informe FOESSA, vol. I]. Madrid, Euramérica - Fundación FOESSA, 1981, p. 511.

El consumo de papel resultaba muy bajo en comparación con otros países de la UE, dado que en España apenas se editaba/leía en términos comparativos.

TABLA AI-11. CONSUMO DE PAPEL PERIÓDICO EN LA UE EN 1980. KG./ HABITANTE, ORDEN DESCENDENTE ²¹⁰²

País	Consumo de papel
Holanda	32'4
Dinamarca	29'8
Reino Unido	24'5
Alemania occidental	22'6
Irlanda	17'8
Bélgica	20'0
Francia	11'7
Italia	5'8
España	4'3
Grecia	4'3
Portugal	4'2

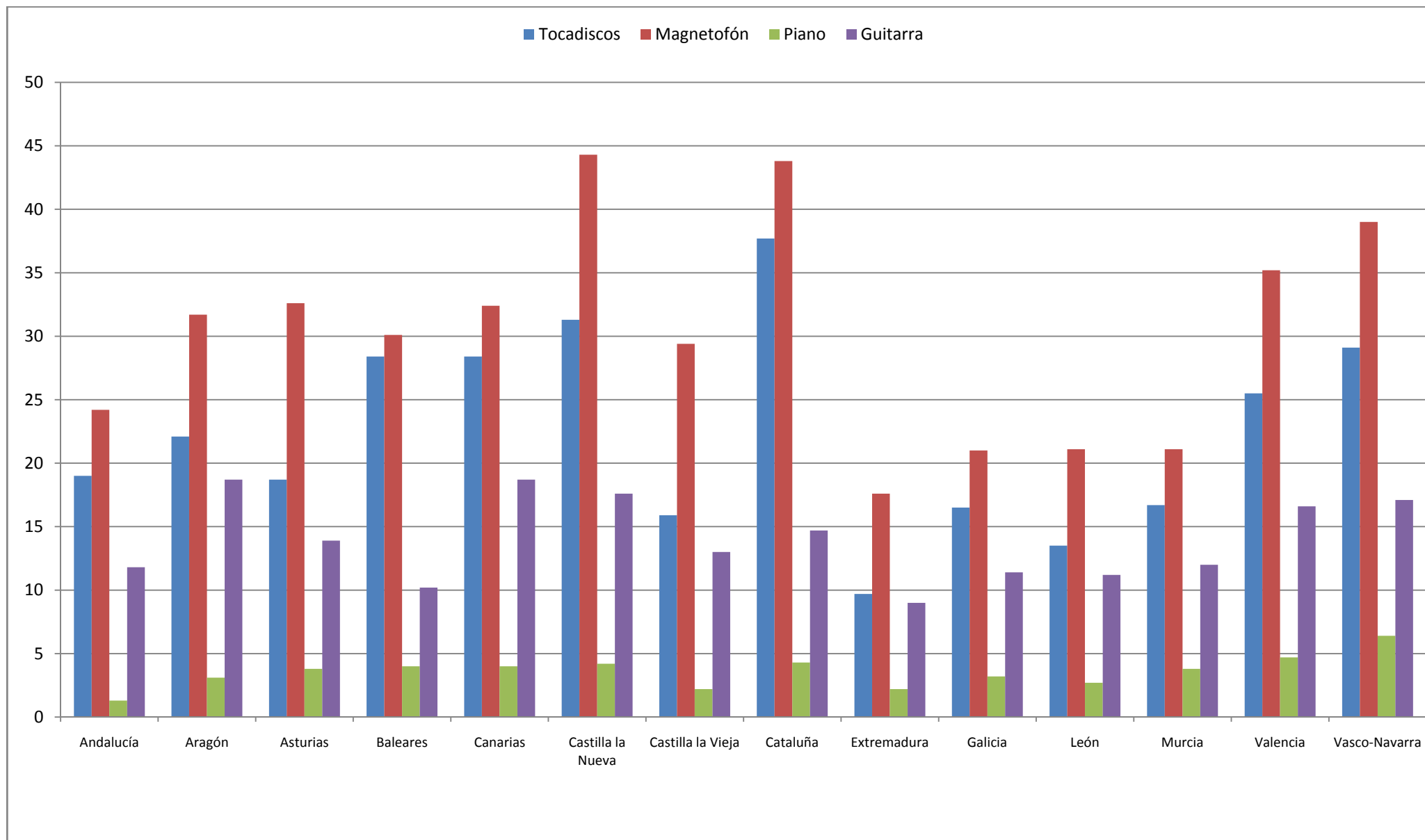
Por el interés de los datos que aparecen, añadimos la Tabla y gráfico AI-12, en la que se comparan Galicia y resto de regiones españolas para las variables de posesión de tocadiscos, magnetofón, piano y guitarra:

²¹⁰² Elaboración propia. Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 734.

TABLA Y GRÁFICO AI-12. FAMILIAS QUE DISPONEN DE DIFERENTES BIENES MUSICALES. GALICIA Y RESTO DE REGIONES ESPAÑOLAS. 1978. CIFRAS PORCENTUALES SALVO LOS TOTALES ²¹⁰³

	Total (miles de familias)	Tocadiscos	Magnetofón	Piano	Guitarra
Andalucía	1.426	19,0	24,2	1,3	11,8
Aragón	322	22,1	31,7	3,1	18,7
Asturias	267	18,7	32,6	3,8	13,9
Baleares	176	28,4	30,1	4,0	10,2
Canarias	327	28,4	32,4	4,0	18,7
Castilla la Nueva	1.596	31,3	44,3	4,2	17,6
Castilla la Vieja	586	15,9	29,4	2,2	13,0
Cataluña	1.600	37,7	43,8	4,3	14,7
Extremadura	279	9,7	17,6	2,2	9,0
Galicia	728	16,5	21,0	3,2	11,4
León	304	13,5	21,1	2,7	11,2
Murcia	318	16,7	21,1	3,8	12,0
Valencia	944	25,5	35,2	4,7	16,6
Vasco-Navarra	661	29,1	39,0	6,4	17,1
TOTAL	9.555	25,1	33,4	3,6	14,4

²¹⁰³ Elaboración propia. Fuente: *Demanda cultural en España ...*, p. 651.

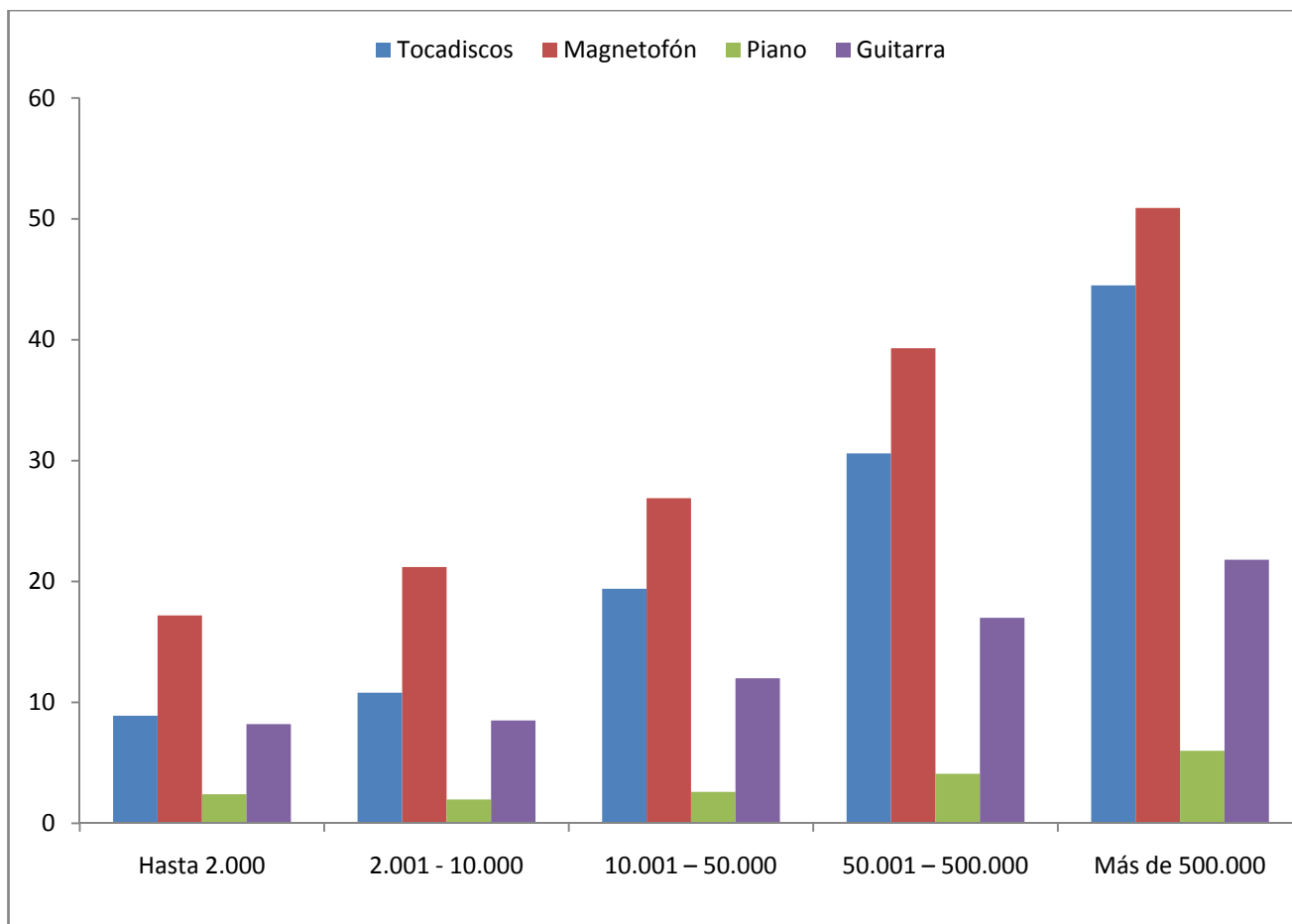


Las altas cifras de Castilla la Nueva obedecen a que esta antigua demarcación incluía la ciudad y provincia de Madrid, mientras que las de Canarias sin duda están influidas por su condición de puerto franco. Un hecho parece claro: la mayor o menor disponibilidad de renta parece anteponerse a cualquier otra consideración, de modo que Andalucía –tierra generalmente vinculada a la guitarra- es una de las regiones menos depositaria del instrumento. Galicia destaca por la penuria tanto de aparatos de reproducción del sonido como de los dos instrumentos reseñados. Las mismas variables pero baremadas según el tamaño de población nos ofrecen un resultado igualmente a considerar:

TABLA Y GRÁFICO AI-13. FAMILIAS QUE DISPONEN DE DIFERENTES BIENES EN FUNCIÓN DEL TAMAÑO DEL MUNICIPIO DE RESIDENCIA. ESPAÑA, 1978. CIFRAS PORCENTUALES SALVO LOS TOTALES ²¹⁰⁴

Número de habitantes	Total (miles de familias)	Tocadiscos	Magnetofón	Piano	Guitarra
Hasta 2.000	868	8,9	17,2	2,4	8,2
2.001 - 10.000	1.983	10,8	21,2	1,97	8,5
10.001 – 50.000	1.920	19,4	26,9	2,6	12,0
50.001 – 500.000	2.806	30,6	39,3	4,1	17,0
Más de 500.000	1.978	44,5	50,9	6,0	21,8
TOTAL	9.555	25,1	33,4	3,6	14,4

²¹⁰⁴ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 652.



Las diferencias son muy profundas; por ejemplo en las ciudades grandes había una proporción de aproximadamente cinco veces más tocadiscos que en los pueblos más pequeños. Dado que las desigualdades de renta no eran en modo alguno tan exageradas entonces, es necesario inferir razones adicionales, entre las cuales se podrían aducir la proximidad al punto de venta y la mayor cantidad de “ciudadanos” con estudios medios y superiores; pero quizá sobresale especialmente el factor de la distinta mentalidad urbana, con sus exigencias de evasión y búsqueda constante de novedades propicias para ello. Por último, la ciudad exige a muchos de sus habitantes un ritmo de vida social en ocasiones muy presionante, de modo que poseer o no el correspondiente tocadiscos podía llegar a ser hasta un problema ineludible de estatus. En relación al área de nuestro estudio, si recordamos, una vez más, la abrumadora mayoría rural gallega, caracterizada por el hábitat disperso, el envejecimiento de la población y los bajos índices de renta y nivel académico, el análisis conjunto de las últimas tablas nos conduce a un balance incuestionable: en la Galicia profunda de 1978 apenas habría un solo equipo de sonido, ni instrumentos como los citados, ni nada parecido en este orden de equipamientos, como de hecho sucedía.

Efectivamente, la secularización trajo consigo una serie de fenómenos sociológicos de traza progresista y otros puramente materiales, tales como la libertad sexual, los emparejamientos libres, el retraso de la salida del hogar paterno por dificultad para encontrar trabajo y casa, la desacralización de la vida pública y privada, la instauración de modos de vida y pensamiento antes impensables y otros factores de este orden de los que un reflejo fue, por ejemplo, el índice de la tasa bruta de matrimonios, que en España pasó por estas etapas:

TABLA AI-14. TASA BRUTA DE MATRIMONIOS POR CADA MIL HABITANTES. ESPAÑA, 1970-1985 ²¹⁰⁵

Año	1970	1975	1980	1985
Tasa de matrimonios	7'36	7'64	5'88	5'19

La edad media de ambos contrayentes también se retrasó algo, pero en la década 1975-1985 de modo inapreciable (los varones pasaron de 26'9 a 27'4 y las mujeres de 24'2 a 24'8 años de edad promedio en el momento de casarse). Así que cada vez se casaban menos parejas, y cada vez lo hacían un poco más tarde ²¹⁰⁶. Y en contraste con el descenso de los matrimonios convencionales, destaca el aumento de matrimonios civiles, cuyo porcentaje sobre el total pasó de apenas un 0'3 % del total en 1975, un 9'7 % en 1982 y un 15'0 % en 1985 ²¹⁰⁷.

Un indicador asimismo muy relevante del cambio de cultura sexual es el del número de hijos nacidos fuera del matrimonio. Aquí se aprecia una clara evolución de la generación de los años 60 –cuando el que una mujer soltera tuviera un hijo estaba moralmente mal visto- a la de la siguiente década –con predominio de una superior formación sexual y más posibilidades de emplear anticonceptivos en condiciones aceptables- y a la de los años 80 - cuando tener un hijo fuera del matrimonio dejó de ser un oprobio para convertirse en un modo de procreación natural en muchas parejas “de hecho”. Comparativamente se aprecia aún mayor libertad en este aspecto en las poblaciones de los países integrantes de la UE, como se observa en la siguiente tabla:

²¹⁰⁵ Elaboración propia. Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 120.

²¹⁰⁶ *Ibidem*.

²¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 123.

TABLA AI-15. NACIDOS FUERA DEL MATRIMONIO POR 100 NACIDOS VIVOS. UE Y ESPAÑA, 1960-1985 ²¹⁰⁸

Año	1960	1965	1970	1975	1980	1985
UE	4'9	4'6	5'2	6'0	8'8	14'0
España	2'3	1'7	1'4	2'0	3'9	8'0

En otro orden de referencias, teniendo en cuenta que los de la transición son años de muy altas tasas de inflación se comprueba la decadencia del ramo discográfico, aunque ya hemos comprobado anteriormente su pujanza en términos comparativos. A partir de 1985 la entrada en el mercado del CD reactiva las ventas por dos décadas más, hasta el siglo XXI, cuando en sólo cinco años éstas se estancan primero, reducen su volumen después y finalmente caen en picado, debido a las copias ilegales y al intercambio de archivos a través de la red. En *Panorámica Social de España* también está más detallado el período 1980-1985:

TABLA AI-16. VENTAS DE DISCOS EN MILES DE UNIDADES. ESPAÑA, 1980-1985 ²¹⁰⁹

Año	1980	1981	1982	1983	1984	1985
Total	50.527	42.937	46.318	34.104	28.068	29.114
Musicaetes	27.074	20.979	23.109	14.389	12.363	13.429
Long Play (vinilo)	16.425	15.019	16.711	13.815	11.543	11.712
Single	7.028	6.939	6.498	5.900	4.162	2.365
Otros	-	-	-	-	-	1.608
Total unidades/100 habitantes	134'6	113'7	122,0	89'4	73,2	75'7

²¹⁰⁸ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 126.

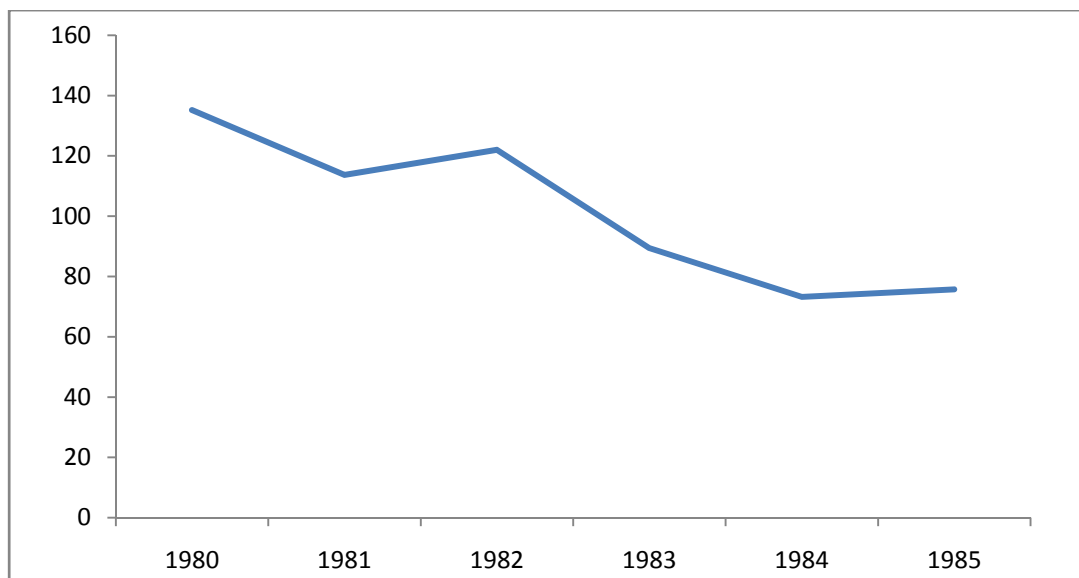
²¹⁰⁹ Elaboración propia. Fuente: *ibíd.*, p. 742.

Algunas variables saltan a la vista, como la disminución prolongada de las ventas totales, debida sin duda a la expansión de la casete virgen que permitía copias de una calidad razonable (este tipo de soporte no está incluido en la tabla). Y en 1985 hacía una tímida aparición el *compact disc* (“Otros”), un formato que en poco tiempo desbancaría por completo a los formatos tradicionales, posibilitando una momentánea recuperación del sector. El vinilo iba a extinguirse virtualmente a favor del sonido digital. A destacar el mercado considerable de venta de aparatos lectores de CD que se abrió de golpe. En conjunto el mercado del disco retrocedió bastante a inicios de la década de los 80, como se comprueba igualmente en las cifras de ventas por cada 100 habitantes:

TABLA Y GRÁFICO AI-17. MERCADO DISCOGRÁFICO. ESPAÑA, 1980-89. ÍNDICES POR CADA 100 HABITANTES ²¹¹⁰

Año	Unidades vendidas
1980	135,2
1981	113,7
1982	122,0
1983	89,4
1984	73,2
1985	75,7

²¹¹⁰ Elaboración propia. Fuente: *Indicadores Sociales. 1991 ...*, p. 178. La relación comprende discos de vinilo en microsurco, casetes y CD.

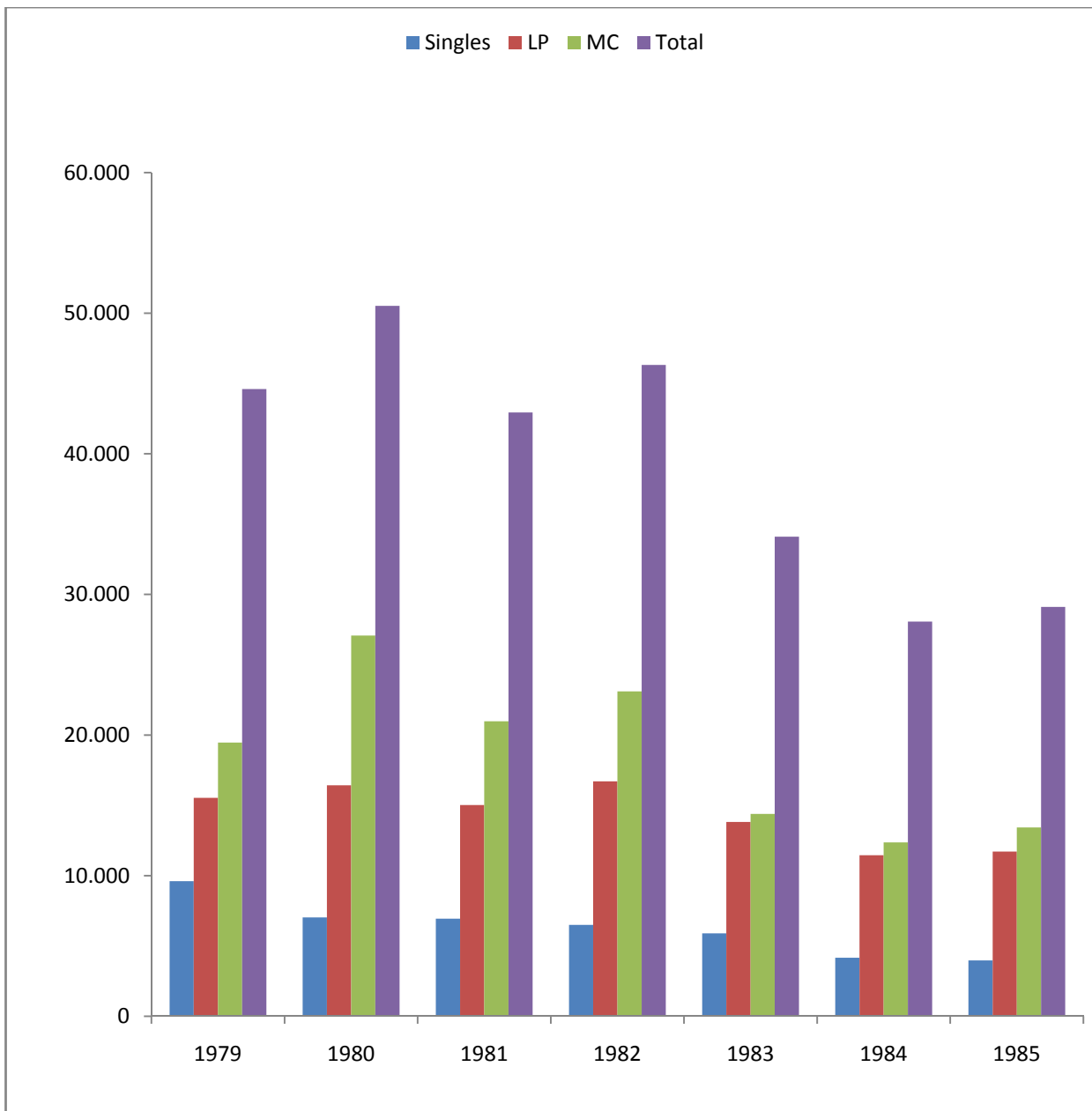


En el *Anuario El País* del año 2006 las fuentes empleadas son las mismas:

TABLA Y GRÁFICO AI-18. ESPAÑA, VENTAS DE MÚSICA GRABADA. 1979-1985. MILES DE UNIDADES Y GASTO TOTAL²¹¹¹

Años	Singles	LP	MC	Total	Euros
1979	9.607	15.531	19.467	44.605	87.687
1980	7.028	16.425	27.074	50.527	100.537
1981	6.939	15.019	20.979	42.937	109.865
1982	6.498	16.711	23.109	46.318	109.137
1983	5.900	13.815	14.389	34.104	94.761
1984	4.162	11.453	12.363	28.068	91.696
1985	3.973	11.712	13.429	29.114	99.323

²¹¹¹ Elaboración propia. Fuente: *Anuario El País*. 2006. Madrid, PRISA, 2006, p. 219. Empleando asimismo idénticas fuentes (AFYVE), Arizzi y Thaly ofrecen la misma secuencia (ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque ...*, p. 216).



Veamos algunas fuentes más en torno a estos indicadores de equipamiento musical en los hogares españoles. En la siguiente tabla observamos la decisiva presencia de la casete en los años 80, debida a la irrupción en el mercado de las cintas vírgenes, manteniéndose la proporción modesta de los medios estudiados en España en comparación con otros países de la OCDE, exceptuando la radio, que seguía siendo el medio más barato y sencillo cuando

económicamente ni España ni Galicia podían permitirse grandes dispendios en equipamiento musical sofisticado:

TABLA AI-19. EQUIPAMIENTO FAMILIAR DE APARATOS DE REPRODUCCIÓN DEL SONIDO. UNIDADES POR CADA CIENTO DE HOGARES. ESPAÑA, VARIOS PERÍODOS ENTRE 1967 Y 1991 ²¹¹²

	1967-68	1973-74	1980-81	1990-91
Radio	76'0	76'1	67'0	59'0 ²¹¹³
Magnetófono o casete	-	16'3	38'7 ²¹¹⁴	30'4
Tocadiscos	8	19'1	20'1	7'8 ²¹¹⁵
Equipo de sonido	-	-	-	30'9

Hay otros datos relevantes sobre este particular mundo en torno a las fechas en que España iniciaba el proceso de la transición. He aquí la tabla comparativa de ventas de discos en 1976 en los principales países consumidores de música grabada:

²¹¹² Elaboración propia. Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 713.

²¹¹³ Debe entenderse que las radios estaban integradas en la cadena de sonido, en ningún caso disminuye el número total de receptores en estos años.

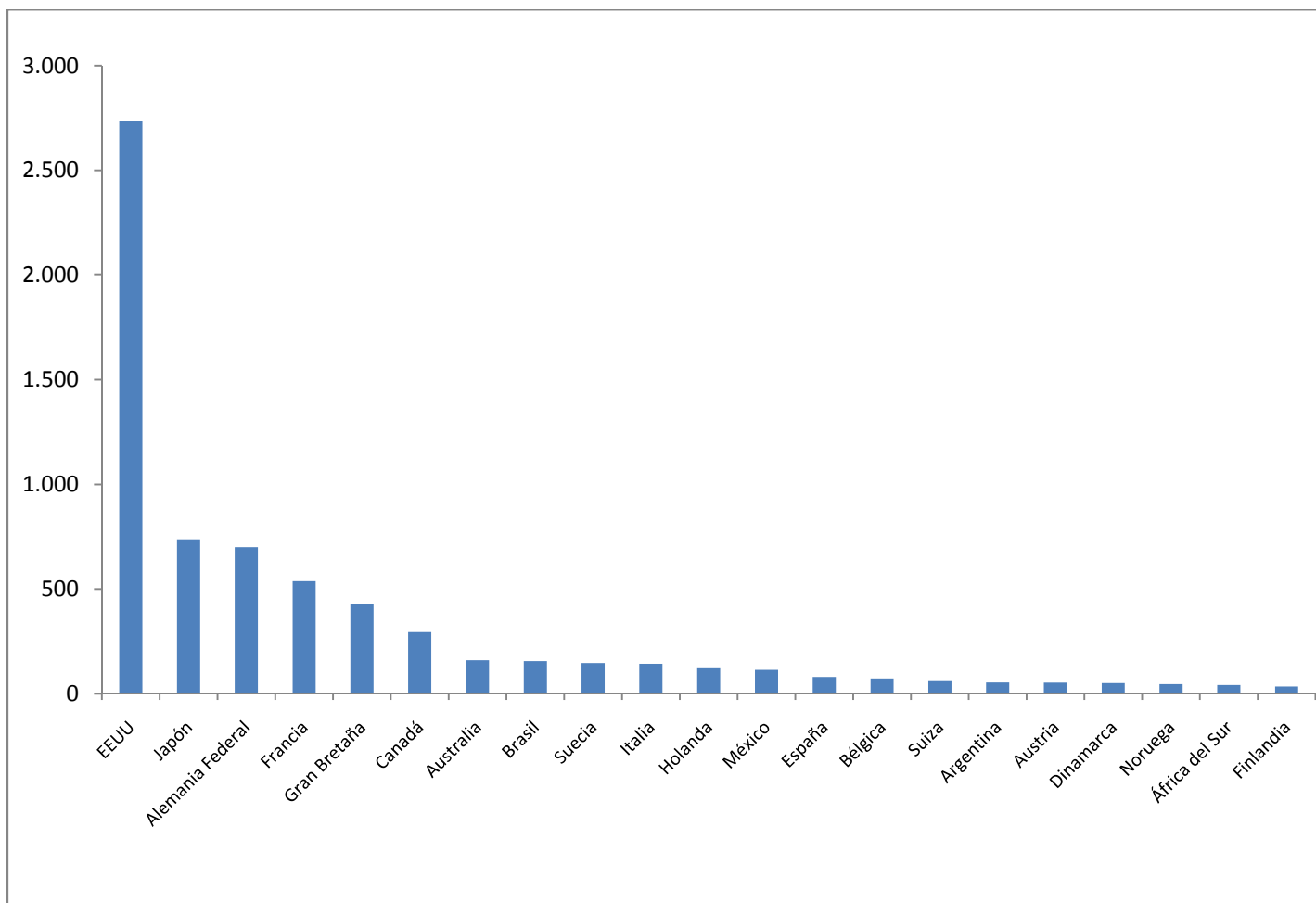
²¹¹⁴ Se excluyen las radiocasetes.

²¹¹⁵ El tocadiscos retrocede rápidamente ante la irrupción del CD y su lector específico. Se nota también la crisis: entre 1973 y 1981 apenas crece el número de tocadiscos, que por aquellos años era el mejor reproductor de música del mercado.

TABLA Y GRÁFICO AI-20. VENTAS DE DISCOS EN EL MUNDO EN MILLONES DE DÓLARES EEUU EN 1976²¹¹⁶

País	Ventas
EEUU	2.737
Japón	738
Alemania Federal	700
Francia	538
Gran Bretaña	430
Canadá	295
Australia	160
Brasil	156
Suecia	147
Italia	143
Holanda	126
México	114
España	80
Bélgica	73
Suiza	60
Argentina	54
Austria	53
Dinamarca	51
Noruega	46
África del Sur	42
Finlandia	35

²¹¹⁶ Elaboración propia. Fuente: NYÉKI-KÖRÖSY, Maria: *Les Documents sonores ...*, p. 231. Es interesante confrontar estas cifras con las ofrecidas por DAY, Timothy: *Un siglo de música grabada ...*, op. cit. De la elevada difusión del disco en España ya a finales de los años 60 trata el número 3-4 de la revista *Guía Musical*, con colaboraciones coincidentes a este respecto de firmas tan conocidas como las de Valls Gorina, Montsalvatge y Mestres Quadreny (*Guía Musical*, n. 3-4. Barcelona, gráf. Marina, 1968-69).

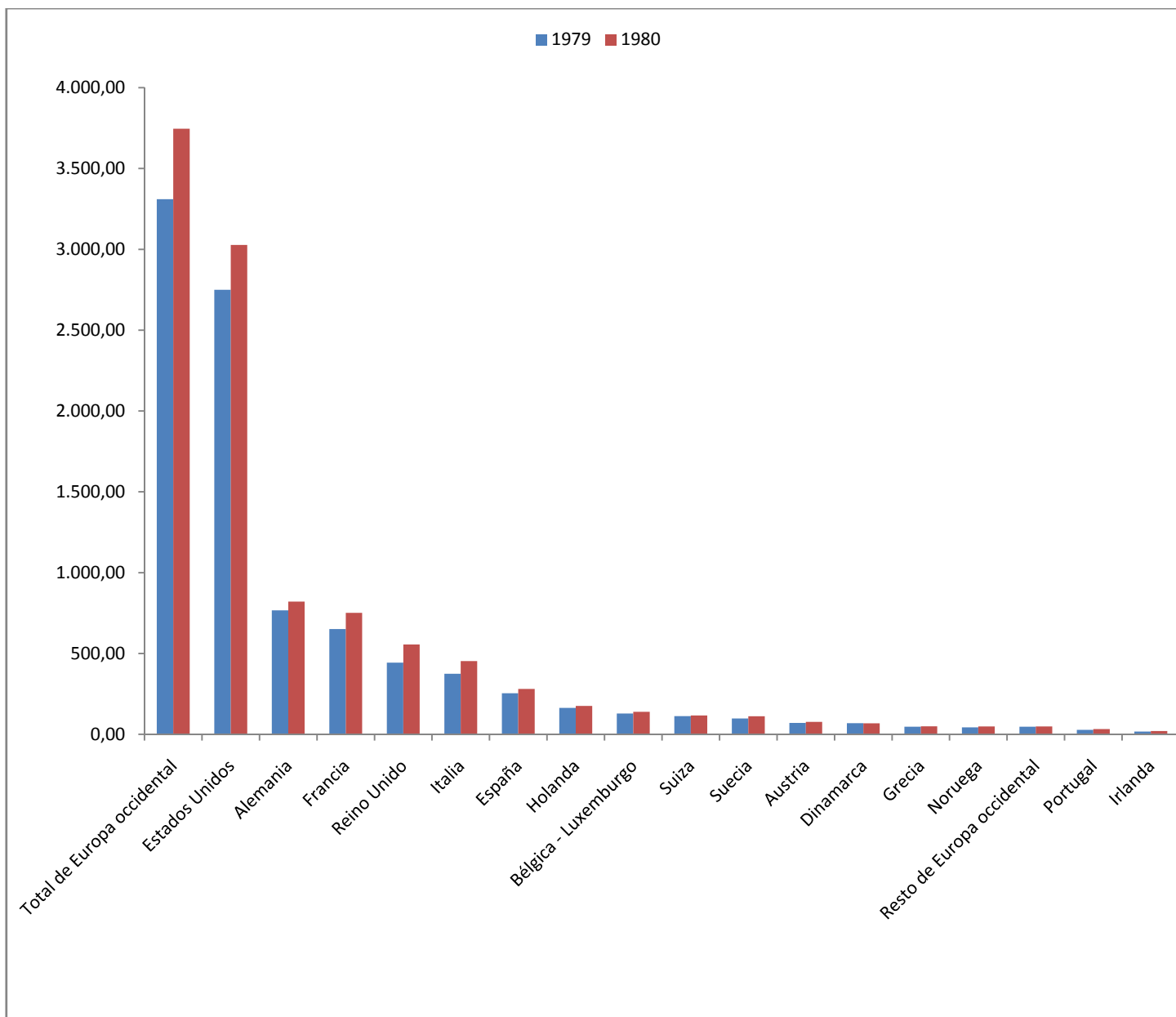


España, como se puede apreciar, ocupaba un lugar rezagado en comparación con los principales países editores y consumidores, pero no obstante su posición es superior al que la economía española en conjunto mostraba en el concierto internacional. También se detecta bastante actividad en la industria discográfica española en el mercado mundial a finales de la década de los 70, como se comprueba en la tabla del producto de discos vendidos en 1979 y 1980 en Europa occidental y Estados Unidos (Tabla y gráfico AI-21). Esta posición destacada, incluso ascendente en este intervalo temporal, confirma que el mercado del disco era muy pujante en el Estado español, claramente por encima de otros indicadores de ocio y ciertamente muy superior al que los índices de renta per cápita o producto interior bruto hubieran determinado proporcionalmente.

TABLA Y GRÁFICO AI-21. PRODUCTO DE DISCOS VENDIDOS EN 1979 Y 1980 EN EUROPA OCCIDENTAL Y ESTADOS UNIDOS EN MILLONES DE MARCOS ALEMANES. ORDEN DECRECIENTE EN 1980²¹¹⁷

País	1979	1980
Total de Europa occidental	3.310,4	3.746
Estados Unidos	2.749,8	3.027
Alemania	766,3	820,9
Francia	650,7	751,6
Reino Unido	443,1	555,4
Italia	374,4	452,9
España	253,7	281,0
Holanda	163,3	175,1
Bélgica - Luxemburgo	128,7	138,7
Suiza	112,6	116,1
Suecia	97,7	111,3
Austria	70,0	76,9
Dinamarca	69,0	67,7
Grecia	46,6	49,1
Noruega	43,0	48,7
Resto de Europa occidental	47,0	48,7
Portugal	27,5	32,1
Irlanda	17,1	20,0

²¹¹⁷ Elaboración propia. Fuente: NYÉKI-KÖRÖSY, Maria: *Les Documents sonores ...*, p. 232.



Desde mediados de los años 80 el disco compacto revolucionó el mercado y los hábitos musicales de los compradores de música grabada de todo el mundo, en parte gracias a la presión comercial de las casas fabricantes y los sellos discográficos. Con la era digital y sus infinitas posibilidades de crear, transformar e intercambiar el sonido la música ha entrado de forma irreversible en una nueva etapa que posee códigos sonoros y connotaciones morales diferentes.

Según las estadísticas de la International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), a finales de los años 80 se confirman dos tendencias bien asentadas: el irresistible empuje del

compact disc y la caída en picado del vinilo, especialmente el LP. De hecho 1990 fue el décimo año consecutivo de descenso acusado en las ventas de este formato, que había alcanzado su techo de 1.140 millones de unidades en 1981. Otros dos factores, además de la entrada arrolladora en escena del CD en 1986-87, incidieron en la erosión comercial del LP: la deliberada decisión de algunas compañías multinacionales del disco de desfasarlo -sobre todo en los géneros del jazz y clásica (cuyos compradores se supone son más adinerados y, por tanto, proclives a cambiar de equipo musical, con la incalculable cifra de ventas que esta política reportará a escala mundial), y las limitaciones del área geográfica que abarca el vinilo, que nunca dejó de ser un lujo de las clases euroamericanas privilegiadas.

Dado que el tiempo de este soporte se sale de los límites de nuestro trabajo, solamente apuntamos algunos datos e ideas. Por ejemplo, ante el éxito y futuro de las ventajas que ofrecía el CD, cabe destacar los reflejos comerciales de algunos intérpretes del mercado de la música clásica, como el propio Karajan:

«Pour l’anecdote, signalons qu’Herbert von Karajan, sous contrat chez Polygram, a été rapidement séduit par la qualité de son du compact. Il a soutenu efficacement le projet et convaincu les critiques lors du festival de Salzbourg en 1981 où était présenté le prototype du disque laser»²¹¹⁸.

La importancia de la irrupción en el mercado del CD es así valorada por Laing:

«... the 1980s belonged to the CD, at least in the most affluent parts of the world. From a starting-point of 5.5 million units sold in 1983, CD reached 400 million in 1988 and was predicted to notch up sales of more than 600 million in 1989»²¹¹⁹.

Los españoles se incorporaron con lentitud a este nuevo ciclo comercial, como se puede comprobar en las cifras de ventas de lectores de CD nada más iniciarse su mercado:

²¹¹⁸ ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque ...*, p. 9.

²¹¹⁹ LAING, Dave: "Record sales in the 1980s". En: *Popular Music*, vol. 9, n. 2. Cambridge, Cambridge University Press, abril de 1990, p. 236.

TABLA AI-22. VENTA DE APARATOS LECTORES DE CD EN EUROPA ENTRE 1982 Y 1986, EN MILES DE UNIDADES ²¹²⁰

País	1982	1986
Alemania (RFA)	260	650
Reino Unido	125	635
Francia	100	300
Italia	50	90
Bélgica y Luxemburgo	-	80
Holanda	60	80
Suecia	-	70
Suiza	-	70
Dinamarca	25	60
Austria	-	25
España	7	15
Finlandia	-	15

La tendencia se ve confirmada en un amplio estudio por países para 1987, donde se muestra que, en ese año, en España se facturaron 2'2 millones de singles y maxi-singles, 14'9 millones de LPs, 20'8 millones de musicassetes y tan sólo 1'1 millones de CDs, mientras que en otros países –los más avanzados- las ventas de CDs rondaban un tercio de la facturación total de música grabada ²¹²¹.

Respecto de equipamientos y ediciones de música grabada, he aquí algunas tablas y análisis complementarios: los siguientes datos demuestran con total claridad la posición atrasada de

²¹²⁰ Elaboración propia. Fuente: ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque ...*, p. 33.

²¹²¹ *Ibid.*, p. 200.

Galicia –que figura con el impreciso encabezamiento de región “noroeste”- en el conjunto nacional:

TABLA AI-23. GRADO DE POSESIÓN DE TOCADISCOS POR CADA 100 HOGARES SEGÚN REGIONES. ORDEN DECRECIENTE. ESPAÑA, 1968 ²¹²²

Regiones	Grado de posesión
Canarias	28,3
Noreste	24,0
Madrid (capital)	24,0
Levante	16,3
Bética	13,4
Norte-Cantábrica	12,0
Centro-Norte	5,9
Noroeste	4,8
Centro-Sur	4,3
MEDIA	14,9

Diez años más tarde encontramos unas cifras que han aumentado espectacularmente –el tocadiscos multiplica casi por cuatro su presencia en los hogares gallegos- pero sin alcanzar aún más que a una sexta parte del universo abarcado:

²¹²² Elaboración propia; datos procedentes de CORES TRASMONTE, Baldomero: “Sociología de la 'Nova Canción Galega' (I)” ..., p. 19-21.

TABLA AI-24. FAMILIAS QUE DISPONEN DE DIFERENTES BIENES. GALICIA Y ESPAÑA, 1978. CIFRAS EN MILES Y PORCENTUALES ²¹²³

		TOTAL	Radio	Televisor	Tocadiscos	Magnetofón	Piano	Guitarra	Flauta ²¹²⁴
Galicia	Familias (miles)	728	583	565	120	153	23	83	48
	%	100'0	80'1	77'6	16'5	21'0	3'2	11'4	6'6
España	Familias (miles)	9555	8067	8598	2399	3194	342	1380	933
	%	100'0	84'4	90'0	25'1	33'4	3'6	14'4	9'8

Es evidente que en Galicia muy pocas familias disfrutaban de un equipo de sonido doméstico, que en 1978 aún es un artículo de lujo, por sí mismo y por el precio de los discos (aún no se había generalizado la práctica de la copia en casetes vírgenes). Además, buena parte de la sociedad campesina veía estos productos con desconfianza, símbolos del despilfarro de un dinero que tanto costaba ganar. Los gallegos quedan por debajo de la media española en el coeficiente de posesión de todos estos equipamientos, lo que coincide en líneas generales con su posición igualmente desventajosa en lo tocante a rentas personales y otros indicadores de desarrollo y bienestar económico, como hemos comprobado más arriba.

El dato de la posesión de música grabada merece atención. En este caso los hogares gallegos volvían a encontrarse por debajo de la media nacional en todos los conceptos evaluados, lo que puede explicar en parte el carácter elitista que iban a adquirir algunos estilos

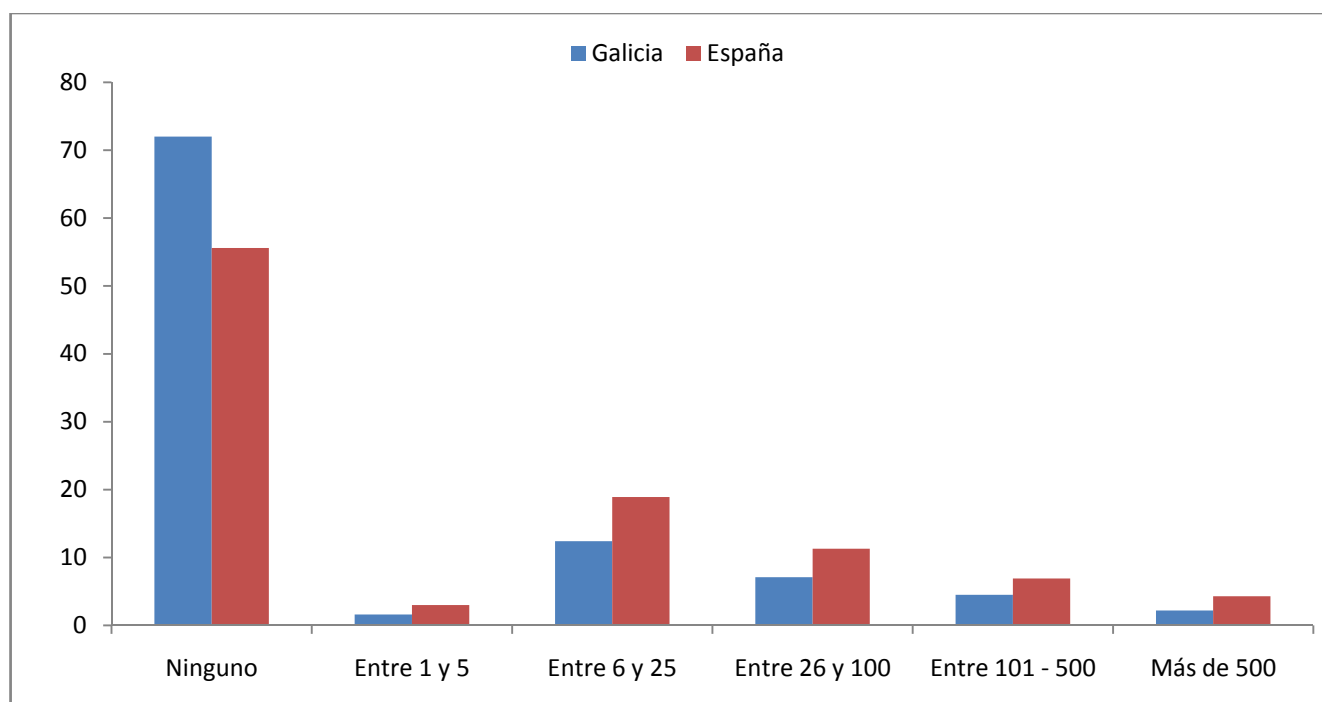
²¹²³ Elaboración propia. Fuente: *Demanda cultural en España ...*, p. 651.

²¹²⁴ La inclusión de la flauta como instrumento extendido se debe a que en 1978 ya existía –desde la reforma del antiguo bachillerato–, la asignatura de Historia de la Música en 1º de BUP, en donde ocasionalmente se empleaba este instrumento. Sin embargo su uso generalizado pertenecía a otro nivel de enseñanza: la EGB, donde se empleaba con regularidad.

de música popular, que en Galicia no cuajaron nunca del todo por simple y directa falta de medios para conocerlos, aunque la incidencia de otros factores causales es también alta:

TABLA Y GRÁFICO AI-25. DISTRIBUCIÓN DE FAMILIAS (EN MILES) SEGÚN LA CANTIDAD DE DISCOS Y CINTAS MAGNETOFÓNICAS QUE POSEEN. ESPAÑA Y GALICIA, 1978. CIFRAS EN MILES Y PORCENTUALES ²¹²⁵

	Discos y cintas magnetofónicas	Ninguno	1 - 6	6 - 25	26 - 100	101 - 500	Más de 500
Galicia	Familias (miles)	524	12	90	52	33	16
	%	72,0	1,6	12,4	7,1	4,5	2,2
España	Familias (miles)	5.315	285	1.802	1.081	659	414
	%	55,6	3,0	18,9	11,3	6,9	4,3



Aquí se observa un curioso y abrupto salto entre el cuantioso grupo de quienes afirman no tener grabación alguna, y el de quienes poseen más de seis, lo que no sucedía en la misma

²¹²⁵ Elaboración propia. Fuente: *Demanda cultural en España ...*, p. 657. En el Gráfico las cifras en la columna vertical son únicamente porcentuales.

estadística referida a libros ²¹²⁶, en principio debido a que al tratarse de artículos bastante caros –tanto la cadena de sonido como los propios discos-, solían pertenecer a familias pudientes, que lógicamente disponían de rentas suficientes para adquirir una cantidad determinada de ejemplares de su música favorita. En cuanto al comprador “vocacional” de discos, es una figura que crece imparable en los siguientes años, siendo la paralela del “lector” mucho más estable aunque también aumenta algo su presencia en la población española, al menos en lo que atañe a ventas materiales de libros. Volviendo a la tabla anterior, la posición de Galicia es netamente inferior al promedio estatal en todos los tramos de la tabla, excepto – lógicamente- en el de no disponer de grabación alguna. La cadena de alta fidelidad comenzó a ser asequible para las clases medias españolas en los años 70, y en torno a 1990 ya había 3.500.000 hogares que disponían de ella ²¹²⁷, siendo sustantivo el incremento también en Galicia y arrastrando al alza las ventas de discos y cassetes.

Puede ser útil comparar estos testimonios sobre ocio en España con algunas cifras de los años siguientes. En el margen de 1990-91 el gasto anual de los gallegos en cultura y ocio fue el siguiente:

TABLA AI-26. GASTO ANUAL DE LOS HOGARES EN CULTURA Y OCIO. GALICIA Y MEDIA NACIONAL, 1990-91, EN TANTO POR MIL ²¹²⁸

	Aparatos y accesorios	Esparcimiento, espectáculos y cultura	Libros, diarios y revistas	Restaurantes, cafés y hoteles	Viajes turísticos
Galicia	17'9	12'0	10'5	81'8	4'5
España	22'3	13'9	9'1	93'5	5'7

²¹²⁶ Tabla I-7 de la *Distribución de familias (en miles) según la cantidad de libros que poseen*.

²¹²⁷ *Panorámica Social de España, op. cit.*, p. 713.

²¹²⁸ Elaboración propia. Fuente: *Panorámica Social de España, op. cit.*, p. 730.

Se observa una convergencia con los coeficientes nacionales, pero Galicia gastaba menos en total en estos conceptos: un 126'7 por mil, mientras que en España la media era de un total de 144'5 por mil.

Profundizando en el espacio del ocio, cine y teatro acusaron un fuerte descenso de la cuota de asistencia en los años 80. En España, entre 1980 y 1992 las asistencias descendieron un 53 % (de 176 millones a 83), provocando el cierre de 2.300 salas de proyección y la disminución en un 56 % del número de títulos exhibidos. Seguían dominando en aquel momento las películas norteamericanas ²¹²⁹. Aunque el declive es indudable en el dato del cierre de salas debe influir que éstas se hallaban a menudo en zonas céntricas de las grandes ciudades, un espacio muy cotizado, y se trataba de locales bastante amplios, por lo que su venta se traducían en muy altas cifras. Por otra parte el video y los videoclubs cambiaron la sociología del espectador de cine. También contó mucho el aumento de las cadenas televisivas, tanto las abiertas como las sujetas a un pago. Otro factor influyente fue el derivado del incremento de la inseguridad callejera, que retraía a la clientela potencial, así como el aumento de la calidad de las viviendas y surgimiento de alternativas de ocio domésticas. Estos elementos combinados comenzaron a promover una cultura de lo individual frente a lo grupal, rasgo que la subsiguiente era de la informática iba a acentuar en grado sumo.

En un orden contiguo de indicadores, las relaciones discográficas ofrecen un marco analítico idóneo para examinar el espectro sociomusical de la España de estos años. Partiendo del extenso volumen de Salaverri, he aquí unas tablas por títulos individualizados indicativas de lo que debieron ser los verdaderos gustos musicales de los españoles entre 1959 y 1989, al menos los de quienes disponían de un adecuado equipo de reproducción de sonido y recursos suficientes para adquirir discos ²¹³⁰.

²¹²⁹ Fuente: *Panorámica Social de España ...*, p. 711.

²¹³⁰ Esta advertencia es necesaria, porque las siguientes tablas podrían dar una impresión sesgada de anglofilia predominante, siendo así que la música de la radio –el medio universal- apuntaba a una tendencia generalizada más primordial y flamenquista. Son las tablas AI-27 hasta la AI-31.

TABLA AI-27. ÉXITOS EN ESPAÑA POR DÉCADAS. SINGLES Y EPS. 1959-1969²¹³¹

	Título	Intérprete
1	Delilah	Tom Jones
2	Quisiera Ser / Mari Carmen	Dúo Dinámico
3	Get On Your Knees (Ponte De Rodillas)	Los Canarios
4	María Isabel / Compasión	Los Payos
5	Tous Les Garçons Et Les Filles (Todos Los Chicos Y Chicas)	Françoise Hardy
6	Perdóname / Bailando Twist / ¿Dime Por Qué?	Dúo Dinámico
7	Bring A Little Lovin'	Los Bravos
8	Nuestra Novela (Notre Roman) / Inch'allah	Adamo
9	Adam And Eve (Adán Y Eva) / My Home Town (Mi Pueblecito)	Paul Anka
10	El Mundo	Jimmy Fontana

TABLA AI-28. ÉXITOS EN ESPAÑA POR DÉCADAS. SINGLES. 1970-1979²¹³²

	Título	Intérprete
1	Bella Sin Alma	Richard Cocciante
2	Love's Theme	The Love Unlimited Orchestra (Barry White)
3	Todo El Tiempo Del Mundo (Soleado)	Manolo Otero
4	TSOP (The Sound Of Philadelphia)	MSFB
5	Algo De Mí	Camilo Sesto
6	La Estrella De David	Juan Bau

²¹³¹ Elaboración propia; fuente: SALAVERRI, Fernando: *Sólo éxitos ...*, p. 887. En esta década sólo aparece la lista de estos dos soportes, faltando la de los LPs.

²¹³² Elaboración propia; fuente: *ibíd.*, p. 890.

7	Help (Get Me Some Help)	Tony Ronald
8	La Distancia	Roberto Carlos
9	Melina	Camilo Sesto
10	El Jardín Prohibido	Sandro Giacobbe

TABLA AI-29. ÉXITOS EN ESPAÑA POR DÉCADAS. ÁLBUMES. 1969-1979²¹³³

	Título	Intérprete
1	Jesus Christ Superstar (B.S.O.)	Ted Neely / Yvonne Elliman / Carl Anderson y otros
2	Wish You Were Here	Pink Floyd
3	Wild Life	Paul McCartney & Wings
4	Amores	Mari Trini
5	Ram	Paul McCartney
6	Even in the Quietest Moments	Supertramp
7	Fuente y Caudal	Paco de Lucía
8	Mediterráneo	Joan Manuel Serrat
9	Desire	Bob Dylan
10	Breakfast in América	Supertramp

TABLA AI-30. ÉXITOS EN ESPAÑA POR DÉCADAS. SINGLES Y MAXIS. 1980-1989²¹³⁴

	Título	Intérprete
1	Ma Quale Idea	Pino D'angio

²¹³³ Elaboración propia; fuente: *ibíd.*, p. 892.

²¹³⁴ Elaboración propia; fuente: *ibíd.*, p. 895.

2	Hey!	Julio Iglesias
3	Live is Life	Opus
4	We Are The World	USA for África
5	Another Brick In The Wall - Part II	(Varios Intérpretes)
6	Tarzan Boy	Pink Floyd
7	Part Time Lover	Baltimore
8	Funky Town	Stevie Wonder
9	Woman in Love	Lipps Inc.
10	¿Cómo Pudiste Hacerme Esto a Mí?	Barbra Streisand

TABLA AI-31. ÉXITOS EN ESPAÑA POR DÉCADAS. ÁLBUMES. 1980-1989²¹³⁵

	Título	Intérprete
1	Descanso Dominical	Mecano
2	Brothers In Arms	Dire Straits
3	Thriller	Michael Jackson
4	Entre el Cielo y el Suelo	Mecano
5	Deseo Carnal	Alaska Y Dinarama
6	Hey!	Julio Iglesias
7	The Joshua Tree	U2
8	True Blue	Madonna
9	Para La Ternura Siempre	Víctor Manuel
10	Hay Tiempo	Ana Belén

²¹³⁵ Elaboración propia; fuente: *ibíd.*, p. 897.

De las listas publicadas por la librería gallega Couceiro, en base a sus propios índices de ventas y exclusivamente para grabaciones de música gallega, se entresacan algunas otras referencias que complementan a los ya expuestos procedentes de esta fuente. Veamos la relación de discos nuevos registrados por *Bendado* en distintos cortes cronológicos:

TABLA AI-32. DISCOS GALLEGOS NUEVOS REGISTRADOS POR LA LIBRERÍA COUCEIRO, 1979-1982²¹³⁶

Otoño de 1979	Enero de 1980	Junio de 1980	Octubre de 1980	Marzo de 1981	Mayo de 1982
<i>Lenda da Pedra do Destino</i> , Emilio Cao	<i>O Son da Estrela Escura</i> , Doa	<i>Galecia</i> , Natalia Lamas (piano)	<i>Brilo de Anxos</i> , O Carro	<i>Leliadoura</i> , Amancio Prada	<i>Bailaches</i> , <i>Bailaches</i> , Campana de Pau
<i>Goma 2</i> , Goma 2	<i>Cantigas pra Nenos e Neneiros</i> , Maria Manoela	<i>A Espesura do Camiño</i> , Cumbre	<i>Ollos de Marzal</i> , Outeiro	<i>Para os Amigos</i> , A Roda	<i>Banda de Lugo</i> , Banda Municipal de Lugo
<i>Limiar</i> , Suso Vaamonde	<i>Soio un Sono</i> , Xocaloma	<i>Mareira</i> , Mareira	<i>Ith-Gael</i> , Taranis	<i>Banda Municipal de Celanova</i> , Banda Municipal de Celanova	<i>Cantigas e Frores</i> , Agrupacion Folklórico Cultural de Lugo
<i>Petapouco</i> , Petapouco	<i>Os Nossos Exitos</i> , Varios intérpretes	<i>A Galicia de Maeloc</i> , Milladoiro	<i>Bailando con</i> , Os Breogans	<i>Na Palleira</i> , Charanga do Cuco de Velle	<i>Carnaval en Galicia</i> , Rondalla Marín/Murga “Os Bragianos”
<i>Falemos Galego</i> , A Roda	<i>7 Anos de Cancion Galega</i> , Varios	<i>Alo Cando os Animais Falaban</i> , (contos do pastor conteiro)	<i>Galicia Terra Nosa</i> , Os Tamara	<i>Unha Noite na Eira do Trigo</i> , Cromlech	<i>La Musica en el Camino de Santiago</i> , Grupo de Cámara Universitario de Compostela
<i>Treboada</i> , Miro Casabella		<i>Antoloxia da Gaita</i> , Toxos e Xestas	<i>Cantade Galego</i> , Os Trovadores	<i>Mestres De Capela Compostelans</i> , Coro de Cámara “Ars Musicae”	<i>Tan Ta Ran Tan</i> , Xil Rios

²¹³⁶ Elaboración propia. Fuente: las ediciones de *Bendado*, n. 1, 2, 4, 5 y 6. Santiago de Compostela, librería Couceiro [1979-1982, s.p.]. Como se puede comprobar hay varias erratas, pero mantenemos la redacción original. Esta relación es complementaria de la Tabla I-31 del capítulo I.

<i>In Memoriam,</i> Faiscas do Xiabre			<i>Unha Terra un Pobo unha Fala,</i> Saraibas	<i>Escola de Gaita,</i> Tercer Festival Internacional do Mundo Celta.	<i>Recolleita Vol. 1,</i> Eva Castiñeira – Florencio
<i>Sementeira,</i> Fuxan os Ventos			<i>Dia de Festa,</i> Petapouco	<i>Quen a Soubera Cantar,</i> Fuxan os Ventos	<i>Cruñesas,</i> Banda-Orquesta Municipal de A Coruña
<i>Os Nomes das Cousas,</i> Benedicto			<i>Cantigas Sta. Maria,</i> Grupo de Camara de Santiago	<i>Chegaremos,</i> Fuxan os Ventos	<i>Banda Municipal de Celanova,</i> Banda Celanova
<i>Pilocha,</i> Pilocha			<i>Miña Galicia. Vol. I,</i> Carballeira. Coral Folklorica de Camara	<i>Mirlitantouille,</i> Mirlitantouille	<i>Castaña,</i> Castaña
			<i>Contos que Van pra a Feira,</i> O Xestal	<i>Exitos Galegos Vol. I,</i> Ruada	
			<i>Contos E Poemas,</i> Xan das Canicas	<i>Trullada,</i> Orfeón Unión Orensana	
			<i>Os Estrobos,</i> Os Estrobos de Ferrol	<i>Nadal,</i> Xoan Rubia	
			<i>Habaneras y Danzas Ferrolanas,</i> Agrupacion Artistica y Cultural Armonia	<i>Xirarei,</i> Xil Rios	
			<i>Grupo Infantil de Gaiteros,</i> Os da Veira do Monte con Canducho	<i>Foliada do Gaitero,</i> Semente Nova	
			<i>Soños e Lembranzas,</i> Coral de Bergantiños de Carballo		

González Lucini elaboró en 1984 una relación de canciones gallegas ordenadas según distintos criterios. Partiendo de una lista de más de 4.000 canciones grabadas en España entre 1963 y 1983, este autor establece la siguiente serie de canciones gallegas “alusivas a la dictadura”:

TABLA AI-33. CANCIONES GALLEGAS ALUSIVAS A LA DICTADURA ²¹³⁷

“O CAN” (El perro), Bibiano, <i>Estamos chegando o mar</i> (CFE, 1976).
“VOA, VOA” (Vuela, vuela), Jei Noguerol, <i>Denantes dos vinte anos</i> (Edigsa-Xistral, 1976).
“A GRAN MURALLA”, Miro Casabella (Ramón Cabanillas, José Mario Branco, Luis Pedro Faro), <i>Ti, Galiza</i> (Ariola, 1976).
“A PAZ” (La paz), Xerardo Moscoso, <i>Galicia</i> (Voices Ceibes, 1976).

Seguindo con Lucini, ésta sería el cuadro de canciones gallegas representativas de los “años de la transición”:

TABLA AI-34. CANCIONES GALLEGAS REPRESENTATIVAS DE LOS AÑOS DE LA TRANSICIÓN ²¹³⁸

AGORA ENTRAMOS NOS (Ahora entramos nosotros), Bibiano, <i>Estamos chegando o mar</i> (CFE ES, 1976).
ESTAMOS CHEGANDO O MAR (Estamos llegando al mar), Bibiano, <i>Estamos chegando o mar</i> (CFE ES, 1976).
O NOSO DIA SECRETO (Nuestro día secreto), Bibiano, <i>Alcabre</i> (CFE ES, 1977).
NOSA É A RUA (Nuestra es la calle), Bibiano, <i>Alcabre</i> (CFE ES, 1977).

²¹³⁷ Elaboración propia. Fuente: GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción en España ...*, p. 399. Lucini cita en primer lugar el título de la canción, seguido del autor, el nombre del álbum en que aparece y los datos de la edición. Cuando procede Lucini inserta entre paréntesis el nombre del poeta o poetas autores de las letras. Tampoco faltan algunos errores en esta información.

²¹³⁸ Elaboración propia. Fuente: p. 402-403.

FUXAN OS VENTOS (Huyan los vientos), Fuxan os ventos (J. Cabodevilla) (Philips, 1976).
CANTAR DE CEGO II (Cantar de ciego II), Fuxan os ventos (O Tío Marcos de Portela, Teresa Novo), <i>Sementeira</i> (Fonogram 1978).
CANTIGA PRA UNHA ANTROIDADA (Canción para una carnalada), Fuxan os ventos (X. Luis Rivas), <i>Sementeira</i> (Fonogram 1978).
PANDEIRETADA, Fuxan os ventos (Olga Ceide Vizcaíno), <i>Sementeira</i> (Fonogram 1978).
CARA A LIBERTADE (Hacia la libertad), Fuxan os ventos (X. Luis Rivas Cruz), <i>Sementeira</i> (Fonogram 1978).
MENCER (Amanecer), Fuxan os ventos (M., del Pilar Campo, Xesus Mato), <i>Quen a soubera cantar</i> (Ruada, 1981).
CANCION PRA ADORMINAR A LEMBRANZA (Canción para adormecer el recuerdo), Fuxan os ventos (M., del Pilar Campo Domínguez, Xose Luis Freire R.), <i>Quen a soubera cantar</i> (Ruada, 1981).
CORO DAS MAZANDEIRAS (Coro de las majaderas), María Manoela (G.A.C.), <i>Idioma meu</i> (Nóvola-Zafiro, 1977).
REGRESO, María Manoela (Luis Cilia), <i>Idioma meu</i> (Nóvola-Zafiro, 1977).

Y el siguiente, siempre en la misma obra, es el esquema de canciones gallegas representativas de “lo gallego”:

TABLA AI-35. CANCIONES GALLEGAS REPRESENTATIVAS DE LO GALLEGO²¹³⁹

POLA UNION (Por la unión), Benedicto (M. Curros Enríquez), <i>Pola unión</i> (CFE ES, 1977).
CANTIGA DE BERCE (Canción de cuna), Fuxan os ventos (Félix Otero), <i>O tequeletequele</i> (Philips, 1977).
BRAZO PRA SEITURA (Brazos para segar), Fuxan os ventos, <i>O tequeletequele</i> (Philips, 1977).
CANTAR DE CEGO II (Cantar de ciego II), Fuxan os ventos (O tío Marcos de Portela, Teresa Novo), <i>Sementeira</i> (Fonogram 1978).

²¹³⁹ *Ibid.*, p. 410-412.

CANTIGA PRA UNHA ANTROIDADA (Canción para una carnalada), Fuxan os ventos (X. Luis Rivas Cruz), <i>Sementeira</i> (Fonogram 1978).
CARA A LIBERTADE (Hacia la libertad), Fuxan os ventos (X. Luis Rivas Cruz), <i>Sementeira</i> (Fonogram 1978).
MENCER (Amanecer), Fuxan o, ventos (M.- Pilar Campo, Xesus Mato), <i>Quen a subera cantar</i> (Ruada, 1981).
ALBORADA PRA MAÑAN (Alborada para mañana), Jei Noguerol, <i>Cantigas de Fradería</i> (Movieplay, 1978).
CANTIGAS PRA REMATAR (Canciones para rematar), Jei Noguerol, <i>Cantigas de Fradería</i> (Movieplay, 1978).
AHI VEN O MAIO (Ahí viene el mayo), Luis Emilio Batallán (Curros Enríquez), <i>Ahí ven o maio</i> (Movieplay, 1975)
IDIOMA MEU (Idioma mío), María Manoela, Idioma meu (Nóvola-Zafiro, 1977).
FALADE GALEGO (Hablad gallego), María Manoela, Idioma meu (Nóvola-Zafiro, 1977).
ANACOS (Fragmentos), Miro Casabella, Ti, Galiza (Ariola, 1976).
O MEU PAIS (Mi país), Miro Casabella (Xoan Manuel Casado), Ti, Galiza (Ariola, 1976).
TI GALIZA (Tú, Galicia), Miro Casabella (Xavier Costa, Luis Pedro Faro, José Mario Branco), Ti, Galiza (Ariola, 1976).
MARISCAL, Miro Casabella (Ramón Cabanillas), Ti, Galiza (Ariola, 1976).
COMENZO DE CANTO (Comienzo de canto), Miro Casabella (Uxio Novoneira), Ti, Galiza (Ariola, 1976).
A BANDEIRA (La bandera), Miro Casabella, Ti, Galiza (Ariola, 1976).
ALO NO ALTO DE ALBA (Allá en el alto de Alba), Miro Casabella (Salvador García Bodaño), Treboada (Ariola, 1978).
MEU CARRIÑO (Mi cariño), Miro Casabella (Ramón Cabanillas), Treboada (Ariola, 1978).

OS IRMANDIÑOS (Los irmandiños), Miro Casabella (Popular adaptada), <i>Treboada</i> (Ariola, 1978).
HINO (Himno), Miro Casabella (Ramón Cabanillas, José Mario Blanco), <i>Treboada</i> (Ariola, 1978).
TERRA (Tierra), Suso Vaamonde (V. Lamas Carvajal, Xose Luis Rivas), ... <i>Nin rosmar un laído</i> (Movieplay, 1977).
VESTIDA DE ALDRAXE (Vestida de ultraje), Suso Vaamonde (Manoel Rodríguez López), ... <i>Nin rosmar un laído</i> (Movieplay, 1977).
GAITA IRREAL, Suso Vaamonde (Celso E. Ferreiro), ... <i>Nin rosmar un laído</i> (Movieplay, 1977).
GALICIA, Suso Vaamonde (Manoel María), <i>Os soños na gaiola</i> (Dial-Nevada, 1978).
NINGUEN (Nadie), Suso Vaamonde (Xose Luis M. Ferrin, Suso Paz), <i>Limiar</i> (Dial, 1979).
LETANIA DE GALICIA, Suso Vaamonde (Uxio Novoncira), <i>Limiar</i> (Dial, 1979).
LIMIAR (Preliminar), Suso Vaamonde (Celso Emilio Ferreiro), <i>Limiar</i> (Dial, 1979).
BANDE, Suso Vaamonde (Celso Emilio Ferreiro), <i>Celso Emilio Ferreiro</i> (Dial-Diapasón, 1980).
DEITADO FRENTE OA MAR (Echado frente al mar), Xerardo Moscoso (Celso Emilio Ferreiro), <i>Galicia, Voces Ceibes</i> (Francia XM-1976).
ACCION GALEGA (Acción gallega), Xerardo Moscoso (Ramón Cabanillas), <i>Galicia</i> (Voces Ceibes, Francia XM, 1976).
GALICIA, Xerardo Moscoso (Salvador García Bodaño, Airichu-Moscoso), <i>Galicia, Voces Ceibes</i> (Francia XM, 1976).
POBO, TERRA E LINGOA (Pueblo, tierra y lengua), Xerardo Moscoso (Guillermo Rojo), <i>Galicia, Voces Ceibes</i> (Francia XM, 1976).
ESTE VAISE ... (Este se va ...), Xerardo Moscoso (Rosalía de Castro), <i>Galicia, Voces Ceibes</i> (Francia XM, 1976).
AS AUGAS DAS FONTES E OS RIOS (Las aguas de las fuentes y los ríos), Xerardo Moscoso, <i>7 anos de canción galega</i> (Ruada, 1979).

TERRA (Tierra), Xocaloma (Xose Luis Silva), <i>Terra</i> (Nóvola-Zafiro, 1978).
ISTE E MEU POBO (Este es mi pueblo), (Xose Luis Silva), <i>Terra</i> (Nóvola-Zafiro, 1978).
A LINGUA TIVERAN (La lengua tuvieron), Xocaloma (Eduardo Pondal, Xose Luis Rivas), <i>Terra</i> (Nóvola-Zafiro, 1978).
A VILAGARCIA, Xocaloma (Popular, X.L. Silva Romani), <i>Vou o mar</i> (Zafiro, 1981).
O VELLO LIBRO (El viejo libro), Xocaloma (X.L. Silva Romani), <i>Vou o mar</i> (Zafiro, 1981).
MINA GALICIA (Mi Galicia), Xocaloma (X.L. Silva Romani), <i>Vou o mar</i> (Zafiro, 1981).
CANTIGA PRA DANIEL (Canción para Daniel), Xocaloma (X.L. Silva Romani, X.C. Diaz del Valle), <i>Vou o mar</i> (Zafiro, 1981).

A.2. Apéndice al capítulo II

Sobre el célebre recital de Voces Ceibes el 26 de abril de 1968 en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela, Vicente Araguas, también protagonista en el escenario, nos ha dejado su crónica personal, estimando en dos mil personas el público asistente (otras fuentes hablan de alrededor de mil):

«Atacou Benedicto “Eu son a voz do pobo”, de Lois Diéguez, no medio dunha ovación cerrada que daba a pauta do que sería o recital. Logo “Un home”, do propio Benedicto García Villar, a súa primeira composición dos tempos de estudante de enxeñería en Madrid, antes de volver a Santiago a facer Económicas, “Loitemos”, tamén de Lois Diéguez e, sobre todo, “Carta a Fuco Buxán”, de Celso Emilio Ferreiro. (...) o galénico recinto viña abaixo a forza de aplausos. Gracias a Celso e á súa palabra irada, naturalmente. Pero tamén porque a guitarra e a voz de Benedicto eran belixerantes. E belixerante era o son popular chantado, nese momento, entre a xentiña do 68 na Facultade de Medicina. (...). O repertorio de Xavier xiraba, case todo, en torno a Celso». También intervino Guillermo Rojo. En cuanto a Xerardo Moscoso, «Para aquel recital soamente tiña dúas cancións preparadas: “Deuda comprida” e “Requiem Nº 11” (o número 1 que nunca cheguei a escoitar estaba, polo visto, dedicado a Ernesto *Che* Guevara). A segunda canción era unha sentida homenaxe a Luther King, líder negro da igualdade de dereitos, asasinado ese mesmo ano en Memphis. Pois ben, quer porque alí todos eramos negros, quer porque a voz(ou o talante) do Moscoso tiñan carisma, a súa canción chegou á xente coa mesma forza cós poemas de Celso. Para o galego-mexicano (o Xerardo nacera en Torreón-Cohauila e, por mimetismo, tiña certos rasgos aztecas) foi unha das ovacións máis sonoras da velada. E logo estaba eu con cancións propias, “Comunión”, “A cea” (á que apliquei unha introducción tan anticlerical como confusa, pero alí valía todo) e “Eles non sabían cantar”, texto meu e música (unha auténtica xoia que precisamente por culpa do texto prohibido pola censura non chegou a ser gravada) de Antón Seoane.

Estaba eu nervioso, emocionado e orgulloso. Sentíame agora vingado da malleira que nos fora propinada no mesmo lugar por aqueles que na noite agardaban, caladiños e despregados no exterior, a nosa saída, con música e pola porta

grande»²¹⁴⁰.

El informe de la brigada policial encargada de controlar el grupo ofrece esta versión:

«... la fecha memorable para el nacimiento y bautismo de la “Nova canción galega” fue el 26 de Abril de 1968 en que todos los intérpretes de esta modalidad de la canción protesta o testimonio, coinciden en un extenso recital celebrado en la Facultad de Medicina de Santiago. El público esencialmente estudiantil, coreó varias canciones y obligó a su repetición»²¹⁴¹.

El mismo informe detallaba el manifiesto del grupo.

«El grupo “Voces ceibes” formuló en cuatro puntos una especie de programa o manifiesto; dice así:

“¿Qué pretende ser la “Nova canción galega”?

1º. Una nueva aportación a la cultura musical gallega, alimentada hasta el momento exclusivamente por el folklore.

2º. Un vehículo más para revalorizar el idioma gallego.

3º. Una canción para el pueblo y por el pueblo, en la que se tenga presente su problemática. Es decir, el texto está por encima de la melodía, exigiéndosele un mínimo de contenido social y humano.

4º. Un movimiento semejante al que se ha producido ya en otros países e, incluso, en alguna parte del nuestro; un movimiento en el que resulte ineludible el ‘compromiso’ con la realidad social”»²¹⁴².

Acerca del MPCGy el Festival das Rexións del 24 de julio de 1976 en la plaza de la Quintana de Santiago, ésta es la crónica de la delegación de LVG en la ciudad:

«Máis de dúas horas durou o “Festival Folklórico das Rexións” que se celebró onte a partir das oito e cuarto do serán na Quintana. O festival, organizado pola “Sociedade Compostelán de Festejos” e patrocinado polo concesionario de “Coca-

²¹⁴⁰ ARAGUAS, Vicente: *Voces Ceibes ...*, p. 90.

²¹⁴¹ [Brigada Regular de Investigación Social, n. 190]: “La 'Nova Canción Galega' ...”, p. 86.

²¹⁴² *Ibidem*. Este manifiesto sería posteriormente esgrimido como acto fundacional de la ideología musical galleguista.

Cola” pechaba a celebración das “VIII Xornadas de Folklore Gallego” que se desenrolaron en Santiago dende o pasado día 20.

O festival, que xuntou a perto de cinco mil persoas de diferentes lugares de España, que visitan Santiago, amosou a variedade folklórica de Andalucía, Aragón, Asturias e Cataluña, gracias a intervención dos Grupos da Sección Femenina de Almería Zaragoza, Oviedo e Malgrat (Cataluña).

Representando a Galicia actuou o grupo ganador da presente edición das Xornadas, “Aturuxo”, da Coruña. Como coral invitada pechou o acto a coral polifónica “Casablanca” de Vigo, que ao final cantou o Himno Galego, que foi coreado por varios centos de persoas; neste momento tiraron se octavillas alusivas a celebración de hoxe, firmadas polo Movemento Comunista de Galicia (“MCG”) namentras un grupo de unha ducia de persoas axitaban bandeiras galegas.

Rematado o Himno, cerca de medio centenar de persoas profiriron berros de “Galicia ceibe”.

Finalizado o acto apareceron tamen octavillas nas plazas e rúas próximas a Quintana, firmadas polo “MCG” e pola Unión do Pobo Galego (“UPG”)²¹⁴³.

Tan solo unos meses después de este recital tuvo lugar un relevante debate en torno de la edición de un disco de Juan Pardo. A propósito de la “oportunista” presentación de *Galicia Miña Nai dos Dous Mares* (Ariola) en Santiago de Compostela, el 13 de noviembre de 1976, y la viva polémica que inmediatamente provocó, añadimos varias referencias. En la citada fecha la casa discográfica Ariola organizó un acto de presentación en el hostel de los Reyes Católicos, en Santiago, de este disco. El acto fue interrumpido por seis asociaciones de vecinos de Vigo que se manifestaron tachando de oportunista la trayectoria de Pardo y en contra de Pío Cabanillas y Augusto Assía, padrinos del cantante:

«Entre los asistentes, todos muy encorbatados, figuraban Pío Cabanillas, el gobernador civil de Pontevedra, Augusto Assía, el pintor Tino Grandío, Olano, delegados de Información y Turismo y, más ajeno a la fiesta, José María Suárez,

²¹⁴³ En: LVG, 25 de julio de 1976, p. 15. Obsérvese la dispersión ideológica de un festival que congregó a tantas personas, pues se aprecia una heterogénea mezcla de tutela institucional, patrocinio de la firma Coca-Cola, actuación de grupos de la Sección Femenina y octavillas del MCG y la UPG, aunque probablemente la intervención de los grupos de la Sección Femenina fuera sobre todo contributiva y el peso de la faceta identitaria recayese en la interferencia de los partidos políticos citados. En todo caso no deja de llamar la atención el amplio eco popular que alcanzaban estas convocatorias al menos en la ciudad de Santiago, que en estos años era la capital cultural de Galicia.

hermano del presidente [Adolfo Suárez], aunque cumpliendo funciones profesionales por No-Do²¹⁴⁴.

Pío llegó a emocionarse al oír musicados los poemas de su tío don Ramón. También lo haría en su aparición ante las cámaras de RTVE con tal motivo. Pero su estado de ánimo y el de otros de los presentes en el “show” no debió de ser muy apreciado por seis asociaciones de vecinos de Vigo, que, días más tarde, sacaban un comunicado en los siguientes términos: “Ponemos sobre aviso de que fuerzas políticas, como las que pueden representar Pío Cabanillas y Augusto Assía, mantenedores de la presentación del disco en Santiago, tradicionalmente ajenos a los auténticos intereses gallegos y enemigos de las clases populares y obreras (...) tratan de aprovecharse y capitalizar para sus intereses, (...) los trabajos que partidos políticos, frentes sindicales democráticos, amén de todo tipo de asociaciones llevan hecho para conquistar la libertad de nuestra tierra”.

El show del hostel era denunciado como “una maniobra que, bajo la tapadera de una empresa cultural, mejor dicho culturalista, es en el fondo una clara maniobra de propaganda política que, en el más descarado de los oportunismos, trata de dar gato por liebre una vez más a la opinión pública gallega (...)”.

Y la nota tenía razón porque, años atrás, fue el propio Pío Cabanillas quien prohibió a “Voces Ceibes”, grupo gallego más comprometido con la realidad del país el musicar poemas de su tío, y, más recientemente “Fuxan os Ventos”, otro grupo concienzado con la problemática de Galicia, tuvieron los mismos problemas cuando intentaron dar a conocer la obra del mismo autor. Xerardo Moscoso, uno de los fundadores de “Voces Ceibes”, que tuvo que exiliarse de España y al que ahora no se le concede la residencia pese a ser hijo de padres gallegos -él nació en México durante la emigración- manifestaba antes de partir para el extranjero: “Recuerdo a Juan Pardo cantando a nuestras muchachas, al sol y a los prados y diciendo que el ‘otro tipo de música gallega’, era obra de resentidos. Y no me olvido tampoco de Pío Cabanillas persiguiéndonos y prohibiéndonos temas”.

Más de treinta cantantes y músicos gallegos coincidían en la misma denuncia de Moscoso en un escrito a la opinión pública que, con posterioridad, fue complementado por otro de noventa y cuatro vecinos de Cambados -tierra natural de Ramón Cabanillas- que hacían pública su indignación “por el oportunismo de un cantante gallego de ocasión que desde hace algunos años está aprovechándose del

²¹⁴⁴ Todo este apreciable elenco oficial parece confirmar la teoría de que había un interés claro por potenciar una canción “gallega” inocua para el galleguismo -véase, de signo integracionista- desde la cúpula del Estado español, y en detrimento de la canción protesta que, empezando en Cataluña, también se había reificado en Galicia con Voces Ceibes en su momento y otras manifestaciones musicales.

resurgir de nuestra habla y de nuestra cultura para su medro personal, criticando los firmantes de paso los “favores privilegiados” de que gozó Juan Pardo por parte del Ayuntamiento de Cambados (...).

“Falso profeta”, era otro de los adjetivos dedicados desde diversos lugares a Juan Pardo, que, en verdad, ha logrado poner a la opinión pública gallega “en pé”, aunque por circunstancias diferentes de las seguramente por él previstas»²¹⁴⁵.

“En Pé!” - “Canto á Bandeira Galega”²¹⁴⁶

Irmáns! En pé, sereos,
a limpa frente erguida,
envoltos na brancura
da luz que cai de riba,
o corazón aberto
a toda verba amiga,
e nunha man a fouce
e noutra man a oliva,
arredor da bandeira azul e branca,
arredor da bandeira de Galicia,
cantémo-lo dereito a libre nova vida!

Validos de treidores
a noite da Frouseira
á patria escravizaron
uns reises de Castela.
Comestas polo tempo,
xa afloxan as cadeas...
Irmáns asoballados
de xentes extranxeiras,
ergámo-la bandeira azul e branca!
e ó pé da enseña da nazón galega
cantémo-lo dereito a libertar a Terra!

Irmáns no amor á Suevia
de lexendaria historia,
en pé! en pé dispostos
a non morrer sin loita!
O día do Medulio
con sangue quente e roxa
mercámo-lo dereito
á libre honrada chouza!

Xa está ó vento a bandeira azul e branca!
A oliva nunha man, a fouce noutra,
berremos alto e forte:
“A nosa terra é nosa!”

²¹⁴⁵ “El oportunismo de Juan Pardo”. En: *Mundo*, 4 de diciembre de 1976. Hoja suelta hallada en la biblioteca Penzol de Vigo con la documentación de la revista *Teima*. No hemos podido averiguar más datos sobre la edición.

²¹⁴⁶ Himno de Ramón Cabanillas; música de Juan Pardo en su disco *Galicia Miña Nai dos Dous Mares* (Ariola, 1976). En el CD *Guía de obras relevantes descritas* figura esta pieza (pista nº 6).

La principal acusación contra Pardo –un cantante alejado durante la dictadura del compromiso de la lucha política- se refería a que presentara en el citado disco un himno gallego alternativo con letra de Ramón Cabanillas cuando este poeta, venerado por el galleguismo, seguía estando prohibido por la censura vigente. En *Teima* la reprobación alcanzó cotas verbales muy elevadas al describir la espinosa fecha del 13 de noviembre de 1976 ²¹⁴⁷. El himno en cuestión tenía música de Juan Pardo y fue rebautizado en el disco como “Canto á Bandeira Galega”, sobre el poema original de Ramón Cabanillas “En Pé!” ²¹⁴⁸. No sólo era un himno a la bandera gallega sino a todo lo que ésta representa. La letra es la que acabamos de ver, centrada sobre todo en la simbología identitaria que constituye la bandera bicolor gallega, pero también contiene una inequívoca llamada a la lucha. Dice el anónimo cronista de *Teima*:

«Pardo fixo a súa primeira incursión no galego cando o “boom” comercial -que coincidía co intre de meirande represión sobor dos “voces ceibes”- e de Manolo Escobar ó flamenco. Compuso “A charanga” que é á canción galega coma “Mi carro”.

Agora (...) di “yo no he cambiado nunca”. E certo, sigue a face-las mesmas horteras. O grave é que as fai utilizando textos que pró pobo galego teñen un significado e de dor e loita. Esa mesma canción de “En pé!” que mister Pardo presentou no Hostal, en presenza do gobernador civil de Pontevedra, do rector da Universidade e outras II. persoalidades con pasado franquista, téñena prohibido cantar [a] eses mesmos cantantes galegos que Joan alcuma coas súas parvadas» ²¹⁴⁹.

El mismo medio informaba poco después de la prolongación del conflicto, esta vez en el pueblo natal de Cabanillas:

«Un grupo de cantantes galegos (...) tentaron de organizar en Cambados un recital homenaxe a Ramón Cabanillas. Organizaba o acto a Sociedade Cultural de Cambados e en certo senso (...) viña ser tamén unha resposta o que poucas semás

²¹⁴⁷ Sin embargo apoyaron la propuesta de Pardo personalidades como el poeta Celso Emilio Ferreiro (a quien parecía débil el texto de Pondal) y Raimundo García Domínguez (“Borobó”, el director de *Chan*).

²¹⁴⁸ CABANILLAS, Ramón: “En Pé!”. En: *Da terra asoballada* [De la tierra avasallada]. Villagarcía de Arosa, Imp. de Galicia Nueva, 1917.

²¹⁴⁹ En: *Teima*, n. 1. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 16 al 23 de diciembre de 1976, p. 32.

antes Antonio D. Olano, Juan Pardo e outros celebraron tamén nesta vila, logo da presentación do disco deste: “Galicia, miña náí dos dous mares”.

O gobernador civil da provincia prohibiu o acto por “defecto de forma”. Non poidemos saber casi eran os defectos de forma. Agora ben, sí soubemos das reaccións da familia (ou dun sector da familia de Cabanillas) ante a iniciativa dos cantantes galegos. Os familiares queixanse e retiran o seu apoio a homenaxe porque non foron consultados pra levalo adiante, porque non saben qué se vai facer ou onde van i-los dereitos de autor e, en último termo, porque “Cabanillas non pode estar na boca dos comunistas”. (...).

Respecto da referencia os comunistas decíanos o Bibiano: “os comunistas non poden cantar a Cabanillas, nacionalista galego, pro Juan Pardo sí. Así están as cousas da democracia”. Iban cantar en Cambados Xosé Manuel Conde, Suso Baamonde, Riqui e Miqui, Xoan Silva, Benedicto e Bibiano. Antre uns e os outros, a “Obra Completa” de Cabanillas sigue aínda sin editar entre nós»²¹⁵⁰.

Fuxan os Ventos representó un cruce de caminos de las músicas populares de Galicia durante la transición. Añadimos ahora algunos materiales y análisis que completan la semblanza ya realizada de los contenidos y significado social de este conjunto. La “Cantiga pra unha antroidada”, pieza integrante del álbum *Sementeira*, evidencia una contradictoria percepción del cambio autonómico, ya que por un lado es exigido como signo imperativo de progreso y modernidad, y por otro detestado por no solucionar los problemas materiales de la población al quedarse corto (o llegar demasiado lejos) en la batalla de las identidades, y quizá sobre todo por alterar el orden de lo *ya conocido*, algo que en medios sensiblemente arcaicos tiene siempre mala acogida. Esta discordante visión del proceso democratizador pudo ser extensiva a una gran parte de la población gallega y estar en la base de los altísimos índices de abstención electoral que asombraron a toda España durante la transición. Un detalle de interés es que en esta cantiga el estribillo es el mismo de un *arrollo* (nana) recopilado en Bembibre, Val do Dubra (Coruña), en 1985²¹⁵¹. La versión “tradicional” está un tono más alto (en La) que la de Fuxan (en Sol), aparte de que el resto del tratamiento y toda la letra son por completo diferentes, lo que constituye un rasgo característico de la apropiación del saber popular que en estos años se va a llevar a cabo en Galicia en el marco del renacimiento de raíces que recorre occidente coetáneamente. Por lo demás es curioso el efecto de expedición

²¹⁵⁰ En: *Teima*, n. 3. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 30 de diciembre de 1976 al 6 de enero de 1977, p. 4.

²¹⁵¹ *Derradeira Polavila* (Tecnosaga, 2000; ed. original en Saga, 1986).

pasajera que se produce con el progresivo acercamiento sonoro inicial y alejamiento final a cargo de flauta, zanfona y tambor, un acierto de la adaptación. También es digna de mención la utilización alternativa de la tercera menor y mayor sobre la fundamental del modo de Sol, además de emplear la séptima menor a lo largo de toda la obra, lo que confiere a la textura un sabor modal apreciable desde los primeros instantes. Asimismo el compás ternario ligero y los instrumentos elegidos dan un adecuado aire carnavalesco a la pieza ²¹⁵². En estos detalles Fuxan os Ventos demostró una capacidad de elaboración de los materiales literarios y musicales superior a otros grupos coetáneos, cualidad que elevaría a su máxima expresión en cuanto a la forma y las calidades instrumentales el grupo Milladoiro.

<p style="text-align: center;">“Cantiga pra unha antroidada” ²¹⁵³</p> <p style="text-align: center;">Andan con peles de ovella cantando falsas gabanzas os lobos de anos pasados baixan na noite calada. Mala morte non me mate! veñen con Autonomía, comerciada por caciques, maldita falla facía.</p> <p style="text-align: center;"><i>se non tedes sachos traguémolos nós arados de ferro e carros con bois (bis).</i></p> <p>E, algunhes deles andaban trasquiando galeguistas pra non perderen a manda fixéronse autonomistas.</p>	<p style="text-align: center;">E, ás veces, falan galego, e presumen de labradores a perdición de Galicia está en maus deses señores!</p> <p style="text-align: center;"><i>se non tedes sachos traguémolos nos.</i></p> <p style="text-align: center;">(...)</p> <p>Máis, todos nós ben sabemos aínda nos sobra memoria; corenta anos de silencio non enterraron a hestoria! Mozos da Terra emigrante da Galicia xenerosa, non deixemos que nos rouben a Patria do pobo, a nosa.</p>
---	---

Siguiendo con *Sementeira*, la misma desconfianza sistemática hacia el estamento político aparece en toda claridad en “Pandeiretada” ²¹⁵⁴, una pieza que, por otra parte, constituye un

²¹⁵² En gallego se denomina “antroido” o “entroido” al carnaval significando la “entrada” en esa etapa del calendario.

²¹⁵³ En *Sementeira* (Fonogram 1978). Música y texto son de origen popular. Adaptación de Rivas Cruz. La cursiva, que resalta el estribillo, es nuestra. La pieza se incluye en el CD *Guía de obras relevantes descritas* (pista nº 9).

²¹⁵⁴ Por ejemplo: “Agora coa democracia / ven e dereito a votare / o dereito é pra homes libres / nosa libertá emigrare”. Y también: “Os deputados nas Cortes / falan de moito sandiose / falan, e falan e falan, / e o traballo é para nose”. Pero es al final cuando se descarga la desconfianza absoluta y burlona hacia la acción parlamentaria,

homenaje a la larga tradición de la pandereta, seguramente el instrumento musical popular más extendido en toda Galicia. Aquí se escucha con los rasgos más estereotipados de la *pandeiretada*: interpretación colectiva, pulso ternario, velocidad vertiginosa y canto superpuesto en estilo responsorial. Nuevamente hay que descartar la faceta polifónica como componente primigenio de la obra y pese a que letra y música son citadas como de origen popular, en adaptación de Olga Ceide Vizcaíno.

<p>“Pandeiretada”²¹⁵⁵</p> <p>O muiño treina treina o grau fáino treinare hei de deci-lo que penso agora que vou cantare.</p> <p>Canta gordo, canta gordo, meu irmau, Manoeliño, canta gordo, canta gordo, que eu cantarei delgadiño. ai lo la lo la lo la.</p> <p>Agora coa democracia ven e dereito a votare o dereito é pra homes libres nosa libertá emigrare.</p>	<p>A chumbeira da xusticia non vin cousa somellante! colle os peixes pequeniños e deixa fuxi-los grandes! ai lo la lo la lo la.</p> <p>Os diputados nas Cortes falan de moito sandiose falan, e falan e falan, e o traballo é para nose.</p> <p>Seica a vaca xa non daba pra tanto lambón chupare; agora coa autonomía novos tetos van armare!</p>
--	--

Sementeira concluye con un canto a la libertad -“Cara á liberdade”- uno de los más expresivos políticamente y que adquiere, por ello, rango de manifiesto del grupo. Letra y música son de Rivas Cruz, quien insiste en el motivo del “aldraxe” (ultraje), omnipresente en la literatura nacionalista gallega desde mediados del siglo XIX. Al principio y al final del texto se define la galleguidad en cuatro oficios: *labrego*, *obreiro*, *gandeiro* y *mariñeiro*²¹⁵⁶, que formarían el “nosotros”: “Somos nós, e soio nós, os donos do noso siño” (somos nosotros y solo nosotros los dueños de nuestro destino). En esta canción destaca el contraste entre por una parte la tonalidad de Fa# mayor y el compás vivo en 6/8, y por otra el tono lóbrego y

al cantar que, gracias a la Autonomía, a la vaca (símbolo máximo del *haber* gallego), ya exprimida por demasiados aprovechados, la iban a crecer nuevas ubres (“Seica a vaca xa non daba / pra tanto lambón chupare; / agora coa autonomía / novos tetos van armare!”).

²¹⁵⁵ En *Sementeira* (Fonogram 1978). Letra y música de origen popular. Adaptación de Olga Ceide Vizcaíno.

²¹⁵⁶ Obsérvese que en estas canciones rara vez o nunca aparece el “estudiante” ni apenas el “joven”, figuras que en un medio realmente rural no inspiran confianza. El obligado encuentro entre los sindicatos obreros, los retazos de juventud contracultural y el nacionalismo tendría lugar en la Galicia urbana, y apenas fuera de ella.

solemne del texto combinado con el fondo constante y en eco del tambor, elementos que proporcionan un aire casi marcial. Como en todo el disco prevalece la invariabilidad armónica y estructural, en este caso de tres acordes, siendo el de la tónica (Fa#) prácticamente único.

<p style="text-align: center;">“Cara á liberdade”²¹⁵⁷</p> <p>Reclamamos, por galegos ós nados na lameira, ós que na dorna lixeira, arrincan peixe do mar. Os que no andamio e no xunque teñen ó progreso escravo, ós que tronzan co arado, a terra pra facer pan. Sonos nós, xente que leva, un facho na noite escura, xente que vai á procura da súa hestoria virar.</p> <p>Séculos de fame xorda na noite pecha perdidos, afogando a pena en viño sin lume pra nos quentar! O lusco co sacho ó lombo, pra xantar pan e touciño, co corpo morto, doído, sempre do carro a tirar.</p>	<p style="text-align: center;">Aldraxados, ñorantes, pobo sin lei, divididos do sangue roxo, vencido, os caciques a zugar!</p> <p style="text-align: center;">Do fondo da nosa noite, da moura noite dos tempos, zoan, oxe, novos ventos, os ventos da libertá! Homes de tempos perdidos, ti, labrego, ti, obreiro, ti gandeiro, mariñeiro, poñéivos a camiñar! Somos nós, e soio nós, os donos do noso siño, abrindo un novo camiño na busca da libertá!</p>
--	---

Ampliando otras áreas del capítulo II, el siguiente constituye un documento de interés acerca de la oportunidad de la baza coyuntural del asociacionismo se leía en ANT en 1982, momento en que el movimiento comenzaba a flaquear:

«A falta de liberdades políticas formais fixo, como sabemos, que nos derradeiros anos do franquismo a militancia política, no seu camaleonismo cotidiano, tivese que refuxiarse en moi diversos ámbitos. Un dos máis utilizados foi o das agrupacións culturais que froleceron como pantalla legal da actividade política»²¹⁵⁸.

El problema del terrorismo se abordó en el capítulo I, pero las implicaciones nacionalistas

²¹⁵⁷ En *Sementeira* (Fonogram 1978). Letra y música de Rivas Cruz.

²¹⁵⁸ VEIGA TABOADA, Manuel: “A instrumentalización das agrupacións culturais” ..., p. 14.

revierten regularmente al capítulo II. Lo cierto es que hubo presencia de y colaboración con ETA en Galicia, especialmente en el entorno de de la Unión do Pobo Galego, si nos atenemos a datos policiales y fuentes divulgadas inequívocas²¹⁵⁹. Del Manifiesto de 1988 del Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive extractamos algunos pasajes; obsérvese el acusado afán diferencialista del propio idioma empleado, en la línea del gallego-portugués que autores como Castelao y otros defendieron y que difiere bastante del gallego-castellano más frecuente:

«O cinco de Fevereiro de 1987 saiu à luz pública o EXÉRCITO GUERRILHEIRO DO POVO GALEGO CEIVE. O mesmo dia foram julgados na Audiência de A Corunha três irmãos, acusados e posteriormente condenados por diversas ações levadas a cabo a começos de 1986.

(...).

Galiza é uma nação. Tem um idioma próprio, um território, um colectivo humano que se comporta dum jeito determinado dando lugar a uma psicologia diferenciada, uma economia singular e uma Vontade de Ser demonstrada ao longo da história.

A nação galega está submetida ao domínio do Estado Espanhol. A ocupação militar, o control político, a dependência, o colonialismo económico e o assovalhamento cultural impedem o livre exercício e direito inalienável de autodeterminação do povo.

Por que foi, é e será precisa a violência revolucionária?

(...)

Galiza é um povo espoliado das suas riquezas naturais (matérias primas, forestal, pesca...) vítima duma estrutura económica imperialista. (...) Um povo desmantelado das suas industrias tradicionais: estaleiros, conserveiras, textís ... (...) Um povo sem centros próprios de decisão, sem poder político. (...) Um povo alienado: com a sua história manipulada, ocultada e negada; com auto-ódio, complexo de inferioridade, resignação, fatalismo, diglossia ... (...) Um povo que resiste e sobrevive; com Vontade de Ser depois de quinhentos anos de doma, surdo às campanhas propagandísticas dos poderes fácticos, rejeitador quantitativo de tantas farsas eleitorais espanholas. (...) Um povo rebelde diante da Constituição Espanhola.

(...)

²¹⁵⁹ Por ejemplo, LVG, 13 de agosto de 1975, portada y p. 12-14.

Por todos estes argumentos, nom exhaustivos, o EG diz: O povo galego nom pode aguardar dos colonizadores espanhóis a democracia que lhe cumpre para conquistar a Independência. A Independência e o Socialismo nom se choram, conquirem-se.

(...)

O EGPGC é a organizaçom para conquistar a Independência e o Socialismo na nossa Pátria.

Aspira a ser o instrumento armado do povo oprimido, dos homens e mulheres que trabalham ou están no paro à força, da mocidade que luta contra a sua marginaçom, do sector agrário, dos marinheiros e de todos os sectores populares antimonopolistas e antiimperialistas que combatem pola Revoluçom na Galiza.

É a organizaçom armada galega, ainda em germe, criada polos sectores mais conscienciados do povo, para respostar à violência OPRESSORA do Estado Espanhol, engrenagem e apêndice controlado e dirigido polo Imperialismo.

(...)

A luta de LNeS actual arranca de grupos reduzidos nos começos dos anos sesenta, sem apenas conexons com os Pinheiros e adláteres (estes trataram de justificar o seu posicionamento político essencialmente no eido cultural, a través da Editorial Galáxia, e outros trabalhos individuais na cultura e na ciência, tendentes a descobrir parcelas concretas: Otero Pedrayo, López Cuevilhas, Carvalho Calero, etc).

(...)

O sendeiro foi, é e será, longo e duro. Mas um povo temperado no sufrimento da resistênciasecular à escravitude, ao feudalismo, à emigraçom, ao capitalismo e ao imperialismo de toda caste, nom se conforma com farangulhas. Singelamente quer e luta por ser livre, por desenvolver as suas forças humanas e materiais e por viver em paz e harmonia com todos os povos do mundo, especialmente com os vizinhos, aos que está unido por vínculos históricos e culturais.

A LIBERDADE HÁ QUE CONQUERI-LA!

I N D E P E N D Ê N C I A ! ! !

VIVA GALIZA CEIVE E SOCIALISTA!!!

ANTES MORTOS QUE ESCRAVOS!!!

Galiza. Julho de 1988»²¹⁶⁰.

²¹⁶⁰ “Nova Poesía Galega. 1ª Declaraçom do EGPGC”. En: <http://www.geocities.com/egpgc/>. Consulta el 14 de marzo de 2008. (EGPGC: Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive).

En los años de la transición los festivales Galeuzca y el propio concepto de la triple entente unida por oposición a la españolidad fueron una baza intelectual más que *popular* en Galicia en concreto, pero dejaron para la crónica algunos recuerdos que añadir a lo ya tratado más arriba. En la antesala de la transición se efectuaron tres ediciones del tripartito. En 1974 se celebró la primera edición moderna de Galeusca, con intervención de la canción gallega (Xurxo Mares entre otros), vasca y catalana; fue en el campus de la Universidad de Bellaterra (Cerdanyola del Vallés, Barcelona). En 1976 tuvo lugar la segunda Galeusca en Pasajes de San Juan (Guipúzcoa). Finalmente, en 1977 se celebró la tercera Galeusca en La Coruña el 23 de julio y recital en Santiago de Compostela en el día de la Patria Galega, el 25 de julio ²¹⁶¹.

De todos modos no han quedado demasiados testimonios de estos encuentros; se localizan varias reediciones a partir del año 2001, pues la idea fue relanzada en 1999, y en concreto hubo una serie de conciertos en Pontevedra los días 24 al 26 de noviembre de 2001, aunque la historia de Galeuzca arranca en los años 20 del siglo XX:

«El nombre de Galeuzca fue utilizado por primera vez por el líder catalanista Josep Conangla i Fontanilles el 31 de agosto de 1924 durante una conferencia pronunciada en el Centre Catalá de la Habana bajo el título: “Catalunya. Passat, present y futur”. Volvió a reaparecer el 13 de mayo de 1933 en el diario nacionalista vasco EUZKADI y tomó carta de naturaleza, adquiriendo difusión masiva y dimensión simbólica a raíz del viaje triangular y la firma del Pacto de Compostela el 25 de julio de 1933.

La historia de las relaciones trinacionales galaico-vasco-catalanas comienza el 11 de septiembre de 1923 con el sello de la TRIPLE ALIANZA en Barcelona. Con anterioridad las relaciones habían sido bilaterales, efímeras, puntuales y escasamente relevantes.

(...).

En 1961 el PNV intentaría poner de nuevo en circulación el viejo proyecto galeuzca, pero su llamamiento cayó en terreno estéril. La hora del Galeuzca había pasado.

En suma, la historia del galeuzca es la memoria de una entente solidaria trinacional oscilante, que pretendía configurar el Estado español desde una perspectiva

²¹⁶¹ Datos de *Teima*, n. 32. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 21 al 28 de julio de 1977, p. 34.

pluricultural, plurilingüística y plurinacional para solucionar definitivamente el litigio periférico»²¹⁶².

En cuanto a la apropiación desde el discurso ya institucional de ciertos medios influyentes, en 1991 Álvarez Pousa era muy crítico con el ente televisivo gallego. Reconociendo que la TVGA era “a iniciativa institucional de maior transcendencia para a cultura galega e para o país”, sin embargo:

«Os legisladores, que na súa maioría están baixo o paraugas dos partidos de obediencia estatal, descafeinaron os regulamentos polos que se creou, facendo que o control dos medios de comunicación públicos (Radiotelevisión Galicia e Televisión de Galicia) fose exercido por eles mesmos, sen que participen outros sectores representativos da sociedade. Privatizaron así eses medios, aínda que sexan costeados pola sociedade á que deberan servir coma motor de avanzada e coma afianzadores da cultura sobre a que asenta o autogoberno e a propia estrutura sociopolítica de Galicia. Os seus directivos están sometidos a un Consello de Administración onde se refugiaron aqueles militantes dos partidos maioritarios ós que no seu momento non se lles dera compensación algunha polo seu servilismo. Así, na estrutura jerárquica dos medios, a profesionalidade é prácticamente nula. A televisión, que é a arma máis decisiva para o reforzamento interno da cultura galega, vén sendo un xoguete nas mans de catro indocumentados, que á súa vez controlan ós que para conténtalos non dubidan en trivializa-la programación ata cotas de irresponsabilidade con tal de ofrecer cifras de “consumidores” e unha xestión eficaz»²¹⁶³.

Por último, es importante advertir que con demasiada frecuencia se restringe la vitalidad de los nacionalismos durante la transición a las tensiones provenientes en exclusiva de Cataluña, País Vasco y Galicia, porque la batalla de las identidades tuvo eco en toda España. En una extensa tesis doctoral González Clavero estudia el fenómeno en Castilla-León, comunidad donde se erigió como símbolo a la localidad de Villalar de los Comuneros por razones históricas. Allí se firmó el 6 de abril de 1978 un manifiesto convocando a celebrar el “Día de

²¹⁶² ESTÉVEZ, Xosé: “El Galeuzca: Una solidaridad trinacional inacabada”. En <http://www.euskonews.com/0134zbnk/gaia13403es.html>. Consulta el 8 de septiembre de 2007.

²¹⁶³ ÁLVAREZ POUSA, Luis: “Reflexión para unha década. Da cultura do cemento a cultura da comunicación”. En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda* ..., p. 35.

la Región” el 23 de abril. En 1977 los grupos proclives a la segregación habían sido muy activos:

«El verano de 1977 fue prolífico en actos de eminente carácter regionalista en las provincias castellanoleonesas. Las fiestas patronales de los pueblos se convirtieron en actos de afirmación regional. Grupos musicales como Nuevo Mester de Juglaría contribuyeron con sus conciertos a la formación de una conciencia regional. Su canción “Los Comuneros” pasó a ser un himno regionalista y de exaltación de lo castellanoleonés. El público asistía a estos conciertos enarbolando pendones castellanos y con pancartas a favor de la autonomía de Castilla. Estos conciertos de afirmación regional terminaron por politizarse e incluso se produjeron altercados entre jóvenes de extrema derecha y de extrema izquierda como en Colmenar Viejo (Madrid), cuando se estaba celebrando la “Muestra de Cultura Castellano-Leonesa”.

Las asociaciones regionalistas también contribuyeron a animar la fiebre regionalista que recorrió las provincias castellanoleonesas durante el verano de 1977. Comunidad Castellana organizó un recorrido por el camino del Cid hacia el destierro. Durante veintidós días los miembros de dicha asociación recorrieron el camino que iba desde Vivar del Cid (Burgos) a Medinaceli (Soria), aprovechando cada parada para realizar proselitismo de las ideas defendidas por la asociación. Por su parte Alianza Regional preparó a finales del verano un festival folklórico popular en la ciudad de Burgos en donde participaron diversos grupos folklóricos incluidos “Los jotos de la Rioja”»²¹⁶⁴.

²¹⁶⁴ GONZÁLEZ CLAVERO, Mariano: *Fuerzas políticas en el proceso autonómico de Castilla y León ...*, p. 278-279.

A.3. Apéndice al capítulo III

El estudio de la relación entre los movimientos de raíces y la fenomenología del nacionalismo se enriquece también con el examen de algunas casuísticas convergentes en cierta medida con la gallega. Es interesante la tensión identitaria en torno a un elemento del folklore -la gaita- que se produce en un país en principio no necesitado de una especial vitalidad en esta faceta al poseer soberanía propia. Boström describe una virtual nivelación entre el aserto identitario y la alteridad de la gaita sueca:

«... the Swedishness of the bagpipe has a contrastive meaning. The Swedishness becomes important because it is not Scottish. He tells that the Swedish model is probably older to make clear that the Swedish bagpipe cannot be an offspring of the Scottish bagpipe»²¹⁶⁵.

Hermansson prosigue:

«Players of the Swedish pipes are also asked by audiences to play tunes typically associated with the Highland bagpipe, such as the 'Amazing Grace'. The Swedish pipers have nothing against Highland piping as such, but are opposed to its strong position in the minds of people, or as Boström expresses it: “The struggle against the hegemonic position of the Scottish bagpipe in the minds of Swedes is evident”»²¹⁶⁶,²¹⁶⁷.

Un dato muy revelador es que ambas corrientes en pro de una u otra tradición gaitera en Suecia coinciden en el tiempo, de donde se pueden sacar la importante conclusión de que no es tan determinante la cuestión de la lealtad o no a la tradición del propio país como el hecho de la fuerza arrolladora del resurgir del folklore en esos años:

²¹⁶⁵ BOSTRÖM, Mathias: *Sökare med säckpipa*. Upsala, Universidad de Upsala, 1997 [trabajo de examen, inédito], p. 28. Citado por HERMANSSON, Mats D.: *From icon to identity ...*, p. 170. Este pasaje es exacto y perfectamente aplicable a Galicia y su gaita.

²¹⁶⁶ BOSTRÖM, Mathias: *Sökare med säckpipa ...*, p. 47.

²¹⁶⁷ HERMANSSON, Mats D.: *From icon to identity ...*, p. 170.

«The revival of the Swedish bagpipe and the expansion of the Scottish bagpipe band culture in Scandinavia occurred at about the same time, in the late 1970s and early 1980s»²¹⁶⁸.

En efecto, si se lanza la mirada más allá de las fronteras de Galicia se podrá observar que el revival de la gaita ocupó un gran espacio geográfico en occidente tras la segunda guerra mundial, no en vano se trataba de un instrumento casi universal como símbolo de la ruralidad, la tradición, la madre tierra, la autenticidad y otros conceptos afines. Partiendo de la comparación con un país europeo bien lejano –Suecia- comprobaremos que la convergencia de claves causales y explicativas es notable respecto de Galicia; el investigador local Owe Ronström ha estudiado con detalle la resurrección de la gaita en la región de Dalecarlia, la “Galicia sueca” se podría decir, por su aislamiento y pervivencia de usos y objetos arcaicos en el conjunto del país nórdico²¹⁶⁹. Son muchas las coincidencias entre la situación que describe este conocido investigador y la que tenía lugar en Galicia coetáneamente, como por ejemplo la de la conversión del instrumento en un fetiche tribal:

«I suggest that in modern Swedish society the bagpipe is an important symbol which stands for the old peasant society as a whole. The bagpipe is generally associated with a long-gone way of life, uncivilized, uncultivated and raw. The bag, believed to be a natural stomach, smelling and evoking strong feelings of disgust; the blowpipe, connecting the animal-bag directly with the mouth (also this strongly disgusting”); the first humorous sounds from the pipes while the bag is being filled, reminiscent of other “natural sounds”; the suggestive constant humming of the drone; all this effectively connects the bagpipe with the natural. The natural is ambivalent: it is the primitive as opposed to the refined but also the simple as opposed to the artificial. This ambivalence is fundamental to the most important opposition connected to the revival of the bagpipe in Sweden ...»²¹⁷⁰.

La contribución de Ronström confirma el carácter global de la recuperación de las tradiciones que sobreviene en estos años y de la que han quedado amplios testimonios en la mayor parte

²¹⁶⁸ *Ibidem*.

²¹⁶⁹ RONSTRÖM, Owe: “Making Use of History: The Revival of the Bagpipe in Sweden in the 1980s”. En: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21. Canberra, Australian National University, International Council for Traditional Music, 1989, p. 95-108.

²¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 104.

de los países occidentales ²¹⁷¹.

Dentro del marco peninsular nuevamente el caso de la gaita en Galicia dista mucho de ser una creación exclusiva, ya que el renacimiento de la tradición se produce simultáneamente en varias comunidades españolas a la vez ²¹⁷². Por ejemplo, Susana Moreno ha estudiado la reincorporación del rabel a la práctica popular en Cantabria en un marco ideológico lleno de atribuciones simbólicas extramusicales:

«... la práctica rabelística ha sufrido en los últimos años un interesante proceso de resemantización que encierra cierta paradoja: sin dejar de ser un instrumento considerado de segundo orden y con escasa relevancia social, el rabel se ha convertido en un emblema de la tradición, la cultura y la identidad cántabra» ²¹⁷³.

Regresando a Galicia, una faceta muy interesante de la evolución del sentimiento galleguista en la música de estos años es la gradual proyección hacia el exterior de los grupos más boyantes del momento, que se van a adscribir a la mancomunidad céltica en un giro revelador de la necesidad de romper el marco endogámico de la alteridad interpretada como espacio único. Con ello, como apuntábamos en su momento, se da paso a un nacionalismo excéntrico, distanciado aunque sólo fuera nominalmente del concéntrico más común. En teoría las lealtades se mantienen en todo lo alto pero probablemente subyace un firme afán, seguramente inconsciente, de integrar la identidad individual en una esfera cultural más amplia. En el camino hacia la integración en mancomunidades exógenas, de salir al exterior para construir la identidad colectiva fuera del “yo gallego”, rompiendo así el estrecho y endogámico círculo local, Milladoiro es seguramente el mejor ejemplo en esta generación, por su decidida apuesta céltico-atlantista que le iba a conducir al hermanamiento cultural, a través de un proyecto compartido, con diversos conjuntos bretones, escoceses, galeses e irlandeses.

²¹⁷¹ La relación de casos y bibliografía relativa sería excesiva, pero la gaita y el folklore gallego en general muestran una especial afinidad caracterológica con los países de la ribera atlántica, de Escandinavia y de la Europa del Este, como se puede comprobar en la lectura de VAZANOVA-HORÁKOVÁ, Jadranka: “Transformation of Folk Music Traditions in the Villages Around Bratislava, Slovakia”. En: *The World of Music*, vol. 38, n. 3 ..., p. 37-50.

²¹⁷² La resurrección de la gaita en diversos países y regiones de occidente fue abordada con cierta extensión en nuestro libro sobre el instrumento (FIC, p. 217-224).

²¹⁷³ MORENO FERNÁNDEZ, Susana: *Aproximación al estudio de un cambio musical. Procesos registrados en las prácticas tradicionales del rabel en Cantabria* [tesis doctoral]. Valladolid, Universidad de Valladolid - Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 247. En un trabajo de Suso Biais se ve con igual claridad lo equiparable de los procesos de apropiación y reinención de la *txalaparta* vasca y la gaita gallega (SUSO BIAIS, Maigua: “La 'txalaparta' y su cambio de contexto en la sociedad vasca”. En: *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* ..., p. 253-264).

Se trata de una tendencia relacional que posee complejas raíces e impulsa la adopción de la *música celta*, entre otras consecuencias. Es interesante la visión del antropólogo gallego Marcial Gondar, especialista en la materia, en su *Crítica da razón galega*:

«Así como para mirar a nosa propia cara necesitamos dun espello, para configurar a nosa identidade o espello son os outros. (...) esta dialéctica *dentro/fóra* ou, si se prefire, *nós/os outros*, é susceptible de múltiples concrecións en función das distintas situación que poden darse tanto no grupo ou grupos externos como no propio»²¹⁷⁴.

Dentro de esta explicación la clave es un intento por equipararse al “otro”, por “ser como él”, lo que explicaría el deseo de formar una nueva patria con los países *celtas*. La seductora Circe -en el símil mitológico de Gondar en esta obra²¹⁷⁵- acabaría por embelesar al engreído Narciso hasta el extremo de conseguir desplazar su egolatría en dirección a ella. Gondar concluye que:

«En síntese, a afirmación das identidades étnicas tende a estar relacionada coa percepción do *Outro* como antagonista, sobre todo cando o *Nós* se vivencia como estando en inferioridade de condicións ou, polo menos, en perigo»²¹⁷⁶.

Es importante el matiz: si se vive un nacionalismo marginal, sin Estado propio, como una empresa en peligro, se sobreactivan sus recursos y demandas. Pero en relación a la *exogeneidad*, el cambio crucial estaría en el momento en que el temor a perder la identidad por la acción del “otro” es vencido por el deseo de hallarla en ese mismo “otro”, en el caso de que se trate de una comunidad exterior más atrayente que la propia, bien que tan ficticia como se quiera:

«O ollar de Circe -para ser preciso, dos seus cativos- corre o perigo de converterse en maioritario entre os galegos. Esquecidos da súa terra, están de tal forma engaiolados pola nova patria, que ata renunciaron á súa identidade»²¹⁷⁷.

²¹⁷⁴ GONDAR PORTASANY, Marcial: *Crítica da razón galega* ..., p. 34.

²¹⁷⁵ Circe, la diosa hechicera hija de Helios y Perseis, simboliza aquí a quienes internalizan plenamente el discurso foráneo, seducidos por su fachada. Narciso, el embelesado ante su propia imagen en el estanque, sería el caso contrario, el del nacionalismo más común.

²¹⁷⁶ GONDAR PORTASANY, Marcial: *Crítica da razón galega* ..., p. 35.

²¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 39. Hay que tener en cuenta que Gondar escribe en 1993, en pleno reinado electoral del PP de Fraga Iribarne en Galicia.

Por tanto el “Otro” formaría parte de un “Yo” escindido. Si aplicamos el significado de la metáfora a la música popular de la época, nos encontraríamos con que Circe -la atracción por lo exterior- conduce al rock, mientras que Narciso (el éxtasis autocomplaciente, el Estado-Narciso) lleva tanto a la canción política contestataria como al renacer folk, al interés por recuperar la música tradicional gallega. Y en el cruce de caminos de ambas tendencias estarían Milladoiro y la *música celta*.

Siguiendo con el análisis de Gondar, habría gallegos para quienes constituiría un signo de modernidad y mejora el “ser como os de fora”. Se trata de un grupo sociológico importante, bastante olvidado por los estudios de nacionalismo en regiones apartadas. El interés hacia esta curiosa respuesta es grande, porque además contradice el principio de la reactividad automática en este tipo de comunidades hacia el intrusismo cultural foráneo. Abundando en estos análisis podemos arriesgar que el proceso transcultural encerrado en la metáfora mitológica de Gondar conduce, en última instancia, a la delimitación de la principal causa sociológica de la globalidad, cuando comprobamos que, gracias a la magia de Circe:

«... ese *Nós*, que sempre se constrúe por oposición a un *Outro*, vai disolvéndose pouco a pouco ata que, esquecidos del, pasamos a identificarnos, simplemente, co *Outro*»²¹⁷⁸.

Para completar la secuencia, Gondar establece el modelo de Narciso como una patología de *autismo étnico*. La comparación va dirigida sin disimulo al principio del nacionalismo en tres venerados patriarcas de la galleguidad:

«Ante este entreguismo, que simbolicei na figura dos seducidos por Circe, está a mirada de Narciso, isto é, a daqueles que asumen unha posición totalmente reactiva ás mensaxes do exterior. Cando olla Narciso, os *outros* só son quen de servir de espello en que, de mil maneiras, só se reflecte el. (...). Mesmo cando entra en contacto coa Natureza, trata por todos os medios de de domesticala, de urbanizala, de facer desaparecer as fronteiras, nunha palabra, de converter os *Outros en Nós*. (...). ¿Qué hai na cultura galega deste Narciso? Unha vez máis, a resposta é distinta segundo consideremos o sector cultivado ou o popular. O celtismo de Murguía, o

²¹⁷⁸ GONDAR PORTASANY, Marcial: *Crítica da razón galega ...*, p. 40.

atlantismo de Risco ou o particularismo idílico de Otero Pedraio comparten varios elementos do autismo étnico que caracteriza o paradigma de Narciso»²¹⁷⁹.

En última instancia, Gondar supedita la tradición gallega al proceso transcultural a que se somete a lo largo del siglo XX.

«... os cambios que a sociedade galega está a sufrir teñen unha fonte esóxena: os procesos de expansión e asimilación que o capitalismo necesita inducir para continuar a se reproducir. Galiza pasa, nun período relativamente curto, dunha economía básicamente de autosubsistencia a ter unha economía dual e, nos últimos tempos, a estar plenamente integrada no capitalismo, mais sometida a un proceso de periferización crecente. (...).

Desde o punto de vista dos efectos do cambio, isto ten particular importancia por canto xa non cabe decer que coexistan hoxe no país unha cultura tradicional autóctona e unha cultura moderna importada, con relacións conflictivas entre elas - esta puido ser a situación hai algúns anos-, senón que se dá unha única formación económico-social complexa que se caracteriza, por o decer en termos económicos, por ter que realizar o capitalismo con tecnoloxía artesanal. E non se entenda isto tanto, aínda que tamén, a nivel de materialidade, senón, e sobre todo, referido ao mundo da tecnoloxía ideacional»²¹⁸⁰.

Ya en terreno musical, a continuación ampliamos la importante cuestión de los festivales de carácter folk que se desarrollaron en el país durante la etapa a considerar, incluyendo una extensa tabla de los entonces celebrados (Tabla AIII-1). Para empezar, los festivales gallegos fueron deudores en un grado variable de la propia tradición local de celebrar las fiestas patronales y otros eventos del ciclo anual en el marco de una sociedad fundamentalmente agraria y arcaica, así como de los festivales periódicos de Benidorm –a imagen y semejanza del de Sanremo en Italia y con pleno respaldo del régimen en tanto que promotor turístico-, de Canet, y de los lejanos ecos que llegaban de la Marcha sobre Washington, Monterey, Woodstock, Altamont y Wight, que también ejercieron una cierta influencia. Sin embargo y dentro del período de la transición muchos seguirían la estela del celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid en 1976, siendo éste a su vez deudor de eventos como el festival de pueblos ibéricos de París y los antes citados. En el territorio español el juego de las

²¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

identidades cobraría un relieve especial al congregar los festivales que se sucedieron desde mediados los años 70 la reunión de las diferentes comunidades que habrían sido postergadas en la etapa anterior.

He aquí la relación de los festivales, celebraciones y certámenes de música y danza que se sucedieron en Galicia en el contexto más genérico posible del movimiento de raíces, desde la posguerra hasta 1985 y constatando especialmente los que se inscriben en los años de la transición. La lista no pretende ser exhaustiva –lo que sería imposible dada la abundancia de eventos a veces limitados a un simple acto festivo local sin repercusión alguna fuera de su reducido ámbito- pero sí que recoge los principales y un buen número de los restantes. Se incluyen algunos conciertos aislados, pero sobre todo las iniciativas con carácter de continuidad. Por el contrario y salvo que incorporasen un evento singular del orden que se trata, se excluyen las festividades patronales, algunas de las cuales muy antiguas y comportando generalmente actuaciones variadas ²¹⁸¹. El mismo principio se aplica a la jornada de Demostración Sindical (cada 1 de mayo), al Día das Letras Galegas (cada 17 de mayo) y al Día da Patria Galega (cada 25 de julio). Cuando se indica la fecha de primera creación, debe entenderse que prosigue en los siguientes años (la mayoría tenía periodicidad anual); cuando se indica la de existencia es porque no se ha podido establecer con claridad la de inicio o porque no se observa continuidad. También hay que indicar que en absoluto se pueden equiparar la *fiesta* de la posguerra con el *festival celta* de los años 80, ni por las intervenciones materiales ni por el contenido catéctico; si aquí se ofrecen en una misma relación es para facilitar la perspectiva de conjunto ²¹⁸².

²¹⁸¹ Caso de las muy populares fiestas de San Froilán (Lugo), virgen de La Peregrina (Pontevedra) o María Pita (Coruña).

²¹⁸² Un estudio de las sucesivas tipologías festivas españolas puede hallarse en FLORES MERCADO, Bertha Georgina: “*La festa de Gràcia sóc jo i jo sóc la festa*”. *La construcción psicocultural de la participación ciudadana en una fiesta popular* [Tesis doctoral]. Barcelona, Universidad de Barcelona, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Social, marzo de 2004 [http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-1220105-113114//TESIS_BGFILORES_MERCADO.pdf]. Consulta el 6 de junio de 2007].

TABLA AIII-1. FESTIVALES Y CONCURSOS DE MÚSICA Y DANZA. GALICIA, 1948-1985²¹⁸³

Nombre	Localidad	Fundado en	Existe / tiene lugar
Concurso Rexional de Coros Galegos	Vigo		1948
Certame Rexional de Coros Galegos	Lugo		1949
Festival Folclórico	La Coruña		1949
Romería vikinga	Catoira (Coruña)	1963	
Festival de folclore hispano-portugués	Lugo		1964
V Festival de la Canción Gallega ²¹⁸⁴	Pontevedra		1964
Día da gaita galega	Vivero (Lugo)	1965	
Festival celta ²¹⁸⁵	Vigo		1965
Concurso Regional de Gaita ²¹⁸⁶		1967	
Jornadas de Folclore Galego	Santiago de Compostela	1968	

²¹⁸³ Elaboración propia a partir de múltiples fuentes, destacando las revistas locales gallegas.

²¹⁸⁴ Contó con un jurado insigne: Otero Pedrayo, Filgueira Valverde, Álvarez Blázquez y Fernández-Cid. A tener en cuenta que lo patrocinaba el ministerio de Información y Turismo y la variedad de estilos y materiales musicales con que contó (Datos del folleto promocional *V Festival de la Canción Gallega* [Pontevedra, 11 al 31 de agosto de 1964]. Pontevedra, Ayuntamiento de Pontevedra - Ministerio de Información y Turismo, 1964).

²¹⁸⁵ Carlos Núñez, en referencia a festivales “celtas” previos a Ortigueira, señala la existencia de un “Festival Celta de Vigo, inaugurado en pleno franquismo”, aportando el dato de que existe una curiosa foto en la que se ve desfilar a gaiteros por las calles de Vigo con las banderas de los países celtas y entre ellas la de Falange (Carlos Núñez, en LOBATO, Xurxo; BARRO BELLO, Ramón: *Festival Ortigueira ...*, p. 78). Villalón lo sitúa concretamente en 1965 (VILLALÓN, Suso Anxo: “O Festival Celta de Vigo”. En: *Neboeira, Publicación de Cultura Galega*, n. 3. Colectivo Neboeira, Xuventudes do Círculo Ourensán Vigués, invierno de 1983, p. 18).

²¹⁸⁶ La sede de cada sucesiva celebración fue itinerante. Por ejemplo, la IX edición tuvo lugar en Vigo, en 1976, y la XIV en Pontearreas (Pontevedra), en 1981.

Nombre	Localidad	Fundado en	Existe / tiene lugar
VII Festival del Miño. Canción del Mundo Celta ²¹⁸⁷	Orense		1971
III Festival de San Lucas	Mondoñedo (Lugo)		1972
III Festival Ría de Ares ²¹⁸⁸	Pontedeume (Coruña)		1973
VII domingos folklóricos ²¹⁸⁹	Portomarín (Lugo)		1974
Concurso de coros y danzas	Lugo		1975
I Festival Folk Galego ²¹⁹⁰	Santiago de Compostela		1975
Festival de la canción gallega	Mugar dos (Coruña)		1976
Festival folklórico	Vigo		1976
V Festival de la canción	Marín (Pontevedra)		1976
Festival das Rexións ²¹⁹¹	Santiago de Compostela		1976

²¹⁸⁷ Pese a la denominación, la única música “gallega” que se interpretó entonces habría sido un “Airiños de Galicia” (Dato de CIORDIA, Camino: “7º Festival de la Canción Celta”. En: *Mundo Joven*, n. 144. Madrid, Hauser y Menet, julio de 1971, p. 16-17). Sin embargo la crónica de *Chan* constata que en esta edición se instituyó un nuevo galardón que llevaba el nombre de Premio Ciudad de Orense, destinado “a la canción que con mayor fidelidad exalte los valores culturales de Galicia”. Estaba dotado con 125.000 pesetas y rueda de afilar de oro, el símbolo de los afiladores orensanos (Dato de ÁLVAREZ POUSA, Luis: “Orense: Festival del Miño”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 36. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, abril de 1971, p. 47-48). Este concurso debió nacer en 1963 ó 1964.

²¹⁸⁸ Hay una crónica de este evento en LVG, 10 de agosto de 1975, p. 60.

²¹⁸⁹ En la edición de 1980 se añadiría un certamen de gaitas.

²¹⁹⁰ Se trata del conocido recital del 2 de marzo que sirvió de consagración al *Movemento popular da canción galega* (MPCG, se ha analizado en el capítulo II).

²¹⁹¹ Este festival tuvo lugar el 24 de julio, víspera del día de la patria gallega, y con toda probabilidad se inspiró en el recién celebrado Festival de los Pueblos Ibéricos (Universidad Autónoma de Madrid, el 9 de mayo de 1976), al igual que otros de similar carácter que abundarían en los primeros años 80.

Nombre	Localidad	Fundado en	Existe / tiene lugar
I Festival folk de la isla de Arosa ²¹⁹²	Arosa (Pontevedra)		1976
Semana Musical	Noia (Coruña)	1976	
Festival de canción gallega	San Pedro de Nós (Coruña)		1976
Festival de Música Celta ²¹⁹³	Santa Marta de Ortigueira (Coruña)	1978	
I Gran Festival Popular Galego	Lugo		1979
Festival de música gallega	Arosa (Pontevedra)		1979
I Mostra da Canción Galega ²¹⁹⁴	Carballo (Coruña)		1979
Festival de música celta ²¹⁹⁵	Vivero (Coruña)		1979
I Festival de la canción Ciudad de Betanzos	Betanzos (Coruña)		1979
Concurso de Baile Tradicional	La Coruña	1979	
I Mostra de Instrumentos Artesanais Galegos	Santiago de Compostela		1980
Festival dos Pobos Ibéricos ²¹⁹⁶	La Coruña		1980
Romería Internacional de Culleredo ²¹⁹⁷	Culleredo (Coruña)	1980	

²¹⁹² Se celebró en septiembre de 1976; fracasó rotundamente y terminó en actos violentos (Dato de LVG, 26 de septiembre de 1976, p. 53). Se llevaría a cabo una nueva tentativa para dar publicidad al puente que unía la isla con tierra firme, el 29 de julio de 1979, consistente en un Festival de Música Gallega.

²¹⁹³ El más importante y translocal de los festivales gallegos. Se estudia más abajo.

²¹⁹⁴ Tuvo lugar el 17 de marzo de 1979, e intervinieron Fuxan os Ventos, Suso Vaamonde, Quintas Canella, Verbas Xeitosas, Keltia, Xocaloma, entre otros participantes (Datos de LVG, 16 de marzo de 1979, p. 27).

²¹⁹⁵ Fue el 28 de julio de 1979. La proliferación a partir de este año de eventos con denominación específica de “celta” o al menos en idioma gallego atestiguan que el ejemplo de Ortigueira cundía.

²¹⁹⁶ Se celebró el 16 de agosto de 1980, dentro de las fiestas de María Pita de aquel año.

²¹⁹⁷ Por unos años fue el principal rival del festival de Ortigueira.

Nombre	Localidad	Fundado en	Existe / tiene lugar
Concurso de Baile y Música	Anceis (Coruña)	1980	
Festival de Pardiñas ²¹⁹⁸	Guitiriz (Lugo)	1980	
Festival Irmandiño ²¹⁹⁹	Moeche (Coruña)	1980	
III festival de Música Galega	Guisamo (Coruña)		1981
III Festa ceibe da cultura ²²⁰⁰	Finca de San Roque (Vigo)		1981
Música Xoven pra Rosalía ²²⁰¹			1981
XI Noite Meiga	Sarria (Lugo)		1981
Festival Intercéltico	Vigo	1981	
Festival Folclórico Internacional “Cidade de Ferrol”	Ferrol (Coruña)	1981	
Xornada Folclórica Internacional	Melide (Coruña)		1981
I Festival Celta ²²⁰²	La Coruña	1981	

²¹⁹⁸ El festival de Pardiñas sería uno de los más importantes y duraderos de toda Galicia desde su fundación. Promovido por la asociación Xérmolos, desde muy pronto incorporó diversas actividades paralelas tales como la muestra de fabricantes de instrumentos de música tradicional y otras exposiciones de artesanía. En la primera edición –el 3 de agosto do 1980- actuaron Saraibas, Xoán Rubia, María Manuela, Xosé Ramón Eiriz y el grupo de gaitas y danzas Agarimo de Ferrol. El segundo año -2 de agosto de 1981- el festival contó con la participación de Amancio Prada, Pablo Quintana, Taranis y el grupo de gaita y danza de As Pontes (Coruña). En la tercera edición –el 8 de agosto de 1982- pasaron por Pardiñas Milladoiro, A Roda, Xorima, Danzas Gremiales de Betanzos, Río Anllóns de Ponteceso y Os Molladiños de Teixeira [Datos procedentes de BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda ...*, *op. cit.*].

²¹⁹⁹ Destinado a conmemorar la primera revuelta irmandiña de 1431, en la que los vecinos de Ferrol, liderados por Roi Xordo, se alzaron contra Nuño Freire de Andrade, el señor feudal de la comarca.

²²⁰⁰ Dato de *GT y C*, n. 17. Vigo, 20 de septiembre de 1981.

²²⁰¹ Este año venció Gracia Tenreiro con música de A. Seoane. No se localiza el lugar de celebración.

²²⁰² Tuvo lugar en julio de 1981, tras dos o tres tentativas fallidas en años anteriores. Se utilizó para su desarrollo el inevitable Pabellón de Deportes y los resultados no fueron excesivamente satisfactorios.

Nombre	Localidad	Fundado en	Existe / tiene lugar
Día da Muiñeira	La Coruña	1981	
Romaría Santiaguíño do Monte	Padrón (Coruña)		1982
Romería Gallega de Santa Margarita	La Coruña		1982
Día das Letras Galegas	Mugardos		1982
Feria de Artesanía	Santiago de Compostela		1982
Homenaje a Alfredo Brañas	Bergantiños, Carballo (Coruña)		1982
Festival de Sementes do Arte	Órdenes (Coruña)		1982
135 Aniversario del Círculo de Artesanos de A Coruña	La Coruña		1982
Festival Galicia Bretaña	La Coruña	1982	
I Encontro da Nova Música Galega	Santiago de Compostela		1982
Festival “Así es Galicia”	La Coruña		1982
Festival Folclórico	Vilagarcía de Arosa (Pontevedra)		1982,1983
I Festival Celta ²²⁰³	Vigo	1983	
Festival Internacional de Xove	Xove (Lugo)		1983

²²⁰³ Instituído con a intención de emular e superar definitivamente al de Ortigueira: «Neste vran o axuntamento de Vigo encheuno-la testa de ilusións, ca posibilidade de facer un festival tipo Lorient (si chegan os cartos) na nosa cidade. (...) Vigo non é novato neste tipo de festivales; tendo en corta que no ano 65 fíxose o primeiro festival do mundo celta eiquí. Neste certame non entraba precisamente a música folc coma a entendemos actualmente, senón unha recopilación do folclore dos países chamados celtas (Irlanda, País de Gales, Galicia, Bretaña), causando un grande impacto. Máis tarde, no ano 70, balbuceaba nos séus comenzos o festival da vila irmá de Vigo-Lorient, cun presuposto moi extenso e unha importante repercusión debida ó movemento hippy daquela época» (VILLALÓN, Suso Anxo: “O Festival Celta de Vigo” ..., p. 18).

Nombre	Localidad	Fundado en	Existe / tiene lugar
Festa de Carballeira de Zas	Carballeira de Zas (Coruña)	1984	
Festival Intercéltico do Morrazo	Moaña (Pontevedra)	1984	
Festival Internacional dos Pobos de Europa	Lugo		1984
Festival Folclórico de los Pueblos de España	Pontevedra		1985
Festival de las Comunidades	Pontevedra		1985
II Festival de Música	Cedeira (Coruña)		1985
I Festival Folk	Candeán (Vigo)	1985	

Un dato a añadir es que el 26 de enero de 1985 se celebró en Santiago de Compostela el I Congreso de Folclore de las Comunidades y Nacionalidades Históricas, patrocinado por la Consellería de Cultura de la Xunta autonómica. Examinando fuentes diversas también sobresalen hechos como la proliferación de los conciertos de las “comunidades” gallegas, lusas, ibéricas o europeas en el mismo 1985 y en adelante.

La trayectoria del grupo coruñés Xacarandaina es bastante ilustrativa de la actividad en pro del folclore renacida a finales de los años 70 en Galicia. Este conjunto reúne algunas de las características típicas de las asociaciones que entonces se dedicaron a revalorizar esta clase de música y danza. En primer lugar su localización urbana, en la capital coruñesa en este caso concreto, contradiciendo una vez más el tópico de la adscripción rural de estas agrupaciones; en segundo lugar la organización reglamentada y plena de tipismo, en principio algo contrario a la supuesta espontaneidad y libertad innata del músico de la aldea; en tercer lugar el carácter masivo –cuando menos grupal- de sus ejecutantes, tanto músicos como bailarines. Aquí Xacarandaina retoma una tradición que arranca con Aires da Terra y grupos similares de principios de siglo, y se prolonga tras la guerra civil con los conjuntos de la Sección Femenina y afines, quedando todos ellos finalmente lejos de lo que la documentación disponible nos permite suponer que eran música y danza en la Galicia preindustrial. En cuarto

lugar la competitividad, pues Xacarangaina, como casi todos los grupos folklóricos de esta generación, orientó su andadura en buena medida hacia la participación en concursos, festivales y certámenes con presencia de jurado, rondas eliminatorias y premios, lo que de nuevo nos conduce a un lugar muy distinto de la práctica meramente festiva del gaitero en la parroquia perdida de la montaña y tocando en exclusiva para sus gentes, con todo lo que esta imagen pueda poseer de tópico literario. A estos detalles se podrían añadir la calidad de los instrumentos, perfectamente afinados conforme a la pauta internacional, la normativización de los estudios pertinentes y otros análogos, todos ellos estrechamente emparentados con lo que hoy en día calificamos tan peyorativamente como *folklorismo* pero, pese a todo, conservando vivo y bastante más entero de lo que suele creerse el grueso del repertorio tradicional gallego. Este último es el punto que hay que subrayar, en un tiempo de análisis que procede a desestimar automáticamente cualquier tendencia asertiva en esa dirección.

La Asociación Xuvenil Xacarangaina se constituye en la ciudad de La Coruña en noviembre de 1.979, con el objetivo de “educar para o mellor disfrute do vagar” (educar para el mejor disfrute del tiempo libre). La asociación se estructuró en dos secciones con el fin de abarcar y dinamizar el mayor número posible de actividades educativas o eventos culturales. Por una parte el Círculo de Actividades de Tempo Libre, que comprendía la impartición de clases de determinados cursos tradicionales para todas las edades. Y por otra el Grupo de Bailes Tradicionais Xacarangaina, destinado a promover a escala popular el baile y la música tradicional gallega “de una forma divertida y didáctica”. Ambas secciones se entregaron a la captación de miembros, y entre sus primeros logros emerge la institución del Concurso de Baile Tradicional, desde 1979, que contaba con grupos participantes de toda Galicia y se desarrollaba a lo largo de tres fines de semana en el teatro Colón de Coruña. Algo más tarde, en 1981, la Asociación Xuvenil Xacarangaina organizó de forma ininterrumpida y con carácter de exhibición el “Día da Muiñeira”, un evento abierto a todas las asociaciones y centros que desearan participar.

En cuanto a los festivales internacionales, la lista de participaciones de Xacarangaina es grande ²²⁰⁴; sumada a lo que sucede en el ámbito local permite deducir que la mayor eclosión de estos eventos se produce en Galicia y en el exterior desde 1980 aproximadamente. Es decir, en la esfera gallega coincidiendo por completo con la implantación de la democracia y

²²⁰⁴ Los datos que siguen proceden en su mayoría de la página web de la asociación: “Xacarangaina. Asociación Xuvenil”. En: <http://www.xacarangaina.com/>. Consulta el 3 de mayo de 2005.

la creación de la Xunta –el apoyo institucional pudo tener relación–, pero sin olvidar el favorable clima sociocultural dominante en aquel momento. En todo caso Galicia parece aventajar al resto de España en la rapidez con que promovió un verdadero aluvión de festivales y acciones culturales diversas a partir de la instauración de la democracia, casi siempre desde la iniciativa particular de pequeñas agrupaciones locales.

Las propias festividades locales son una muestra muy indicativa de la evolución de las manifestaciones de naturaleza colectiva de la música popular gallega. Si comparamos las celebradas en dos poblaciones de tamaño medio como Porriño (Pontevedra) en septiembre de 1973 y Cariño (Coruña) en el paso a la década de los 80 se podrán observar ciertas diferencias claras. En las fiestas patronales de Porriño en septiembre de 1973 éste fue el conjunto de actos en que la música aparece mencionada en el programa previsto; constituye un buen ejemplo de fiesta con abundante intervención musical en la Galicia interior antes del cambio político ²²⁰⁵:

- Sábado 22
 - o A las seis de la tarde, pasacalles a cargo de la Banda de Música de Redondela.
 - o A partir de las 8 baile y verbena, amenizados por la Banda de Música de Redondela y por la orquesta “Los Galaicos”.

- Domingo 23
 - o A las diez de la mañana, pasacalles a cargo de la Banda de Música del Regimiento de Infantería San Quintín, con guarnición en Valladolid. Se sumará también al recorrido la Banda de Alongos (Orense).
 - o A las once de la mañana, misa solemne en el templo parroquial. La parte musical correrá a cargo de la Coral Polifónica y el coro infantil de la localidad. Finalizado el santo sacrificio saldrá la procesión.
 - o Este mismo día habrá concierto a cargo de la Banda del Regimiento de Infantería (en la Plaza del Generalísimo) y la Banda de Alongos (en la Plaza de San Benito).
 - o A las cinco de la tarde, encuentro de fútbol entre el Porriño y el Turista.
 - o A las seis de la tarde, concierto a cargo de la Banda del Regimiento de Infantería San Quintín, de Valladolid, en el Salón Noble del Círculo Recreativo, siendo la entrada pública y gratuita.
 - o A partir de las siete de la tarde, baile y verbena, amenizadas por la Banda de Alongos (Orense) y las orquestas “Montes” (de Pontevedra) y “Martes 13” (de Vigo)

- Lunes 24
 - o A las diez de la mañana, pasacalles a cargo de la Banda de Gulanes (Ponteareas).
 - o A las diez y media, concierto de la citada Banda en la Plaza de San Benito.
 - o A las 11,30 pasacalles por la Banda Municipal de Vigo, que a las doce ofrecerá un concierto en la Plaza del Generalísimo.
 - o A partir de las seis de la tarde, baile y verbena amenizada por la Banda de Gulanes, la orquesta “Gran Casino” y el conjunto “Los Nocturnos”.

²²⁰⁵ Fuente: *El Pope. Portavoz Periodístico Semanal*. Vigo, 21 de septiembre de 1973, p. 19.

Las fiestas en honor a San Bartolomé de Cariño –costa septentrional de Coruña- tuvieron a partir de 1978 el referente obligado de su propio festival celta -que no era otro que el de la vecina Ortigueira. Por otra parte la localidad disponía de un coro propio. Es ahora cuando las fiestas patronales gallegas se convierten en un interminable escaparate de las más diversificadas concurrencias musicales. En los veranos en torno a 1980 son en esta localidad un interminable despliegue de actuaciones musicales de todo tipo, desde las de Joe Rígoli, Rocío Durcal y Juan Pardo a las ejecutadas por bandas municipales, grupos celtas y conjuntos de rock, poniendo en evidencia el hecho de que de la privación se pasó al exceso. De todos modos *Nordeste* era una publicación comarcal cuyo ámbito incluía a Ortigueira, y el éxito del festival celta influyó sin duda en la efervescencia musical de estos años ²²⁰⁶.

A escala de capitales, se pueden agregar como contraste a las anteriores las fiestas de María Pita en Coruña en 1980, que incluían las actuaciones de Mercedes Sosa y los Calchakis, Paco de Lucía, el Gran Festival Folklórico “Así é Galicia”, el Festival dos Pobos Ibéricos (con representantes del País Vasco, Cataluña, Andalucía, Portugal y Galicia), el ballet nacional de Senegal y, todas las noches, verbenas populares ²²⁰⁷. Es uno de los últimos carteles coruñeses en que el rock no figura como principal ingrediente y catalizador de la fiesta.

Otro orden analítico es el que conduce al problema del éxodo rural, suficientemente examinado más arriba, pero al que se puede enriquecer con alguna información adicional. Una de las causas fue el tan alto grado de minifundismo, debido a la excesiva partición de la tierra y fuente a su vez de innumerables pleitos y de una explotación escasamente competitiva en el medio agrario. Sobre este particular las cifras son elocuentes, cuando la política de concentración parcelaria practicada en los años 70 mejoró algo esta grave y generalizada desmembración de la propiedad de la tierra que tan negativamente afectaba a la economía gallega, impidiendo la modernización e incremento de rentabilidad de uno de sus puntos fuertes en potencia. El caso es que en 1982 Galicia seguía padeciendo la lacra del minifundismo: comparativamente tenía más parcelas que la media nacional, y éstas eran cinco veces más pequeñas que la citada media. El campo gallego no invitaba en este sentido a permanecer allí, como venía sucediendo desde hacía siglo y medio, y aún antes, pero sin olvidar que no sólo por esta razón.

²²⁰⁶ Fuente: *Nordeste. Voceiro interparroquial*. Cariño, Concello de Cariño [existe entre 1977-1982]. En este medio se aprecia un superior interés por todo lo referente a la tradición respecto de otras revistas locales gallegas; aparecerían en *Nordeste* firmas como las de Pablo Quintana y M. Carmen Novoa González, entre otras.

²²⁰⁷ Datos de ANT, n. 118. 8 al 15 de agosto de 1980, p. 114.

TABLA AIII-2. CENSOS AGRARIOS. DATOS BÁSICOS. GALICIA Y ESPAÑA, 1962-1982²²⁰⁸

	1962		1972		1982	
	Galicia	España	Galicia	España	Galicia	España
Número de explotaciones censadas con tierras	432.540	2.856.678	385.832	2.525.602	360.436	2.344.012
Tamaño medio de las explotaciones (en ha.)	5'60	15'63	6'37	18'10	6'22	18'90
Número de parcelas	9.544.981	38.992.454	7.363.641	27.447.051	5.454.555	20.496.813
Superficie media por parcela	0'25	1'15	0'33	1'67	0'41	2'16

Sin embargo en Ferras²²⁰⁹ y otros autores veíamos que el panorama del éxodo rural mantiene unos flujos demográficos que equilibran en buena parte la pérdida:

«Na actualidade o proceso de urbanización seme a esgotado, pola redución do ritmo de éxodo rural e a caída marcada da fecundidades. Pero, por outra parte, o tamaño de Galiza, en termos físicos e económicos, ten diminuído de xeito acelerado grazas á mellora das comunicacións, provocando a creación dunha conurbación virtual (sen cobertura institucional nen plasmación na conciencia colectiva) ao longo do eixo integrador que é a Auto-estrada do Atlántico (a pesar da febleza do dinamismo da súa cabeceira norte); eixo que podería ser alongado até Porto. Esta integración parcial de realidades urbanas onvive cunha rururbanización do povoamento, tamén sen ngarce institucional sólido; e cunha dualización do espazo galego que pon no outro lado da balanza a perda de densidade de cabeceiras de comarca e concello así como o despovoamento de amplas áreas do noso territorio. O control do medio, a perda de patrimonio construído, o sobrecusto dos servizos públicos e a rendabilidade de actividades privadas poden ser algúns dos problemas do futuro»²²¹⁰.

²²⁰⁸ Elaboración propia. Fuente: *Galicia en Cifras. 1989 ...*, p. 75.

²²⁰⁹ FERRAS SEXTO, Carlos: *Contraurbanización, suburbanización y cambio rural ...*, op. cit.

²²¹⁰ FERNÁNDEZ LEICEAGA, Xoaquín; LÓPEZ IGLESIAS, Edelmiro: *Estructura Económica de Galiza ...*, p. 39-40.

Precedo deja en entredicho al famoso éxodo generalizado ²²¹¹. En cambio lo sostienen otros autores, como Cebrián:

«Los últimos once años (1970-1981) se han caracterizado por un aumento importante de la población de las ciudades y el continuo descenso de la población en las aldeas» ²²¹². Cebrián ofrece estos datos, en base al Censo del INE en 1981: «La población rural ha disminuido en proporciones altas, mientras que la urbana ha llegado a subir en veinte años un 45 por 100. Dado que la población gallega únicamente ha variado un 5,79 por 100 en los mismos años [1970-1981], por fuerza tenemos que admitir un fuerte éxodo de aldeanos hacia las ciudades. En este sentido podemos afirmar que media provincia de Orense reside en Vigo y que Santiago tiene la mitad de población de aldeanos. Muchos han vendido sus tierras, la mayoría ha emigrado y el dinero obtenido lo han empleado en adquirir inmuebles en Santiago que ahora alquilan a estudiantes, montaje de bares en cualquiera de las ciudades, etc.» ²²¹³.

De la estratificación poblacional y movimientos migratorios gallegos añadimos estas dos tablas:

TABLA AIII-3. POBLACIÓN RESIDENTE EN CORUÑA, ORENSE, FERROL Y VIGO NACIDA FUERA DE SU MUNICIPIO EN 1986 ²²¹⁴

Localidad	Proporción en %
La Coruña	51'4 %
Orense	40'7 %
Ferrol	39'2 %
Vigo	38'5 %

²²¹¹ PRECEDO LEDO, Andrés: *El área urbana de Ferrol ...*, op. cit.

²²¹² CEBRIÁN FRANCO, Juan José: "Religión, Iglesia y Nacionalidad en Galicia" ..., p. 701.

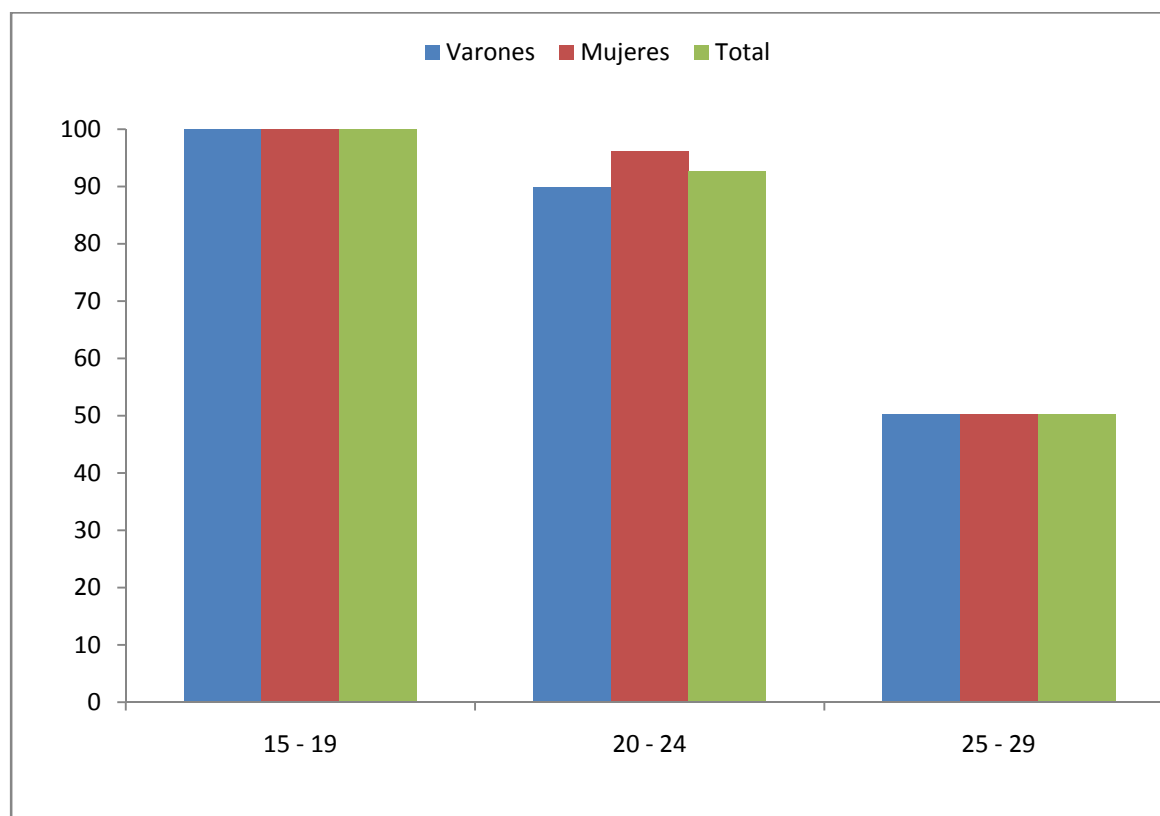
²²¹³ *Ibidem*.

²²¹⁴ Elaboración propia. Fuente: PRECEDO LEDO, Andrés: *El área urbana de Ferrol: la crisis de un modelo urbano*. Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 1995, 151.

Del trabajo de González, Lucas y Ortí se deduce que en los años 70 y primeros 80 la población rural española había disminuido drásticamente por cada lustro generacional, especialmente a partir de los 25 años de edad, cuando las cifras se reducen a la mitad, como se puede comprobar en esta tabla conjunta de varones y mujeres jóvenes:

TABLA Y GRÁFICO AIII-4. DESCENSO DE LA POBLACIÓN RURAL JOVEN POR GRUPOS DE EDAD. ESPAÑA, 1983-84. CIFRAS PORCENTUALES CON BASE EN LA EDAD DE 15 – 19 AÑOS = 100²²¹⁵

	15 - 19	20 - 24	25 – 29
Varones	100	89,8	50,2
Mujeres	100	96,1	50,2
Total	100	92,7	50,2



²²¹⁵ Elaboración propia a partir de datos procedentes de GONZÁLEZ, Juan Jesús; LUCAS Ángel de; ORTI, Alfonso: *Sociedad rural y juventud campesina. Estudio sociológico sobre la juventud rural*. Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1985, p. 298-299.

A.4. Apéndice al capítulo IV

Sobre la génesis del creciente y finalmente inapelable proceso de globalización que en torno a los años 80 y 90 lanzaba un poderoso envite a las economías y culturas del mundo entero decía Habermas:

«As sociedades desenvoltas de Occidente atópanse irónicamente, á fin do século XX, co retorno dun problema que, baixo a presión da competencia dos sistemas sociais, parecían xa ter resolto. O problema é tan vello como o mesmo capitalismo: ¿Como se pode aproveitar eficazmente a función de localización e descubrimento dos mercados autorregulados, sen á vez ter que conformarse con repartos e custos sociais desiguais, que non son asociables ás condicións de integración das sociedades liberais democráticamente entendidas? Na economía mixta occidental o Estado lograra, mediante a dispoñibilidade dunha parte considerable do produto social, unha marxe para a prestación de servizos e subvencións, e sobre todo para infraestruturas importantes, para emprego e política social. Podía influir sobre o marco da produción e distribución co fin de lograr crecemento, estabilidade de prezos e pleno emprego. Noutras palabras, o Estado regulador podía, mediante medidas estimuladoras do crecemento, por un lado, e unha política social, por outra, *simultaneamente* reclamar a dinámica económica e asegurar a integración social»²²¹⁶.

He aquí algunos datos relativos a la discoteca en España a finales de los años 70 procedentes del macroestudio *Demanda cultural en España* (Tabla AIV-1)²²¹⁷. Había muchos encuestados sin estudios (un tercio de la población en localidades inferiores a 10.000 habitantes -categoría que abundaba en Galicia-, con predominio de mujeres²²¹⁸), en quienes caen en picado todas las variables relacionadas con la música. El total de los “sin estudios” en esta encuesta sumaba nada menos que el 22’9 % de la población, y en las localidades menores

²²¹⁶ HABERMAS, Jürgen: “¿Más allá del Estado nacional? Consideraciones acerca de las consecuencias problemáticas de la globalización económica”. En: *Grial*, n. 156. Vigo, Galaxia, octubre - diciembre de 2002, p. 753.

²²¹⁷ *Demanda cultural en España ...*, op. cit.

²²¹⁸ La divergencia de género es aún mayor a medida que se trata de localidades mayores, siempre en contra de las mujeres.

TABLA AIV-1. FRECUENCIA DE ACUDIR A DISCOTECAS. RESUMEN POR ESTUDIOS, GÉNERO Y TAMAÑO DE LOCALIDAD DE RESIDENCIA. ESPAÑA, 1978, CIFRAS PORCENTUALES ²²¹⁹

	Varones con estudios			Mujeres con estudios			Sin estudios (promedio) ²²²⁰		
	Hasta 10.000 habitantes	10.000 – 50.000 habitantes	Más de 50.000 habitantes	Hasta 10.000 habitantes	10.000 – 50.000 habitantes	Más de 50.000 habitantes	Hasta 10.000 habitantes	10.000 – 50.000 habitantes	Más de 50.000 habitantes
Acude con regularidad mensual	31'0	28'0	23'9	25'9	26'1	19'6	6'1	5'4	3'6
Apenas o nunca acude	69'0	72'0	76'1	74'1	73'9	80'4	93'9	94'6	96'4

²²¹⁹ Elaboración propia. Fuente: *Demanda cultural en España ...*, p. 426, 429 y 432.

²²²⁰ Representan el 22'9 % del total.

esa cifra se elevaba al 33'6 del total. También se nota el cambio de localidad: en las pequeñas se va más a la discoteca, y en las grandes menos. En esta aparente paradoja pueden influir varios factores, como que los padres desconfían más de la salida nocturna en la gran ciudad. Pero también puede hallarse el factor de que la discoteca es casi el único lugar de encuentro y diversión en amplias áreas rurales, pese a que la oferta es mucho menor. Asimismo se perciben con claridad dos núcleos de encuestados: uno minoritario formado por fieles a la discoteca que acuden a ella con regularidad mensual, y otro, más numeroso, que apenas o nunca la visita. El primer grupo destaca por tener las cifras más altas en quienes acuden “3 ó más veces al mes”, es decir, clientes fijos, lo que refleja la alta popularidad que para una parte de la población española tenían estos locales, que, como se ha dicho, eran verdaderos focos de irradiación musical y de configuración del gusto y pautas de comportamiento sociales de la juventud.

Como se puede comprobar en la Tabla AIV-1, aproximadamente una cuarta parte de los españoles iba regularmente a las discotecas, cifra importante y que tiende a aumentar en áreas no urbanas, que son las predominantes en Galicia. Dado que la encuesta no especifica edades en este concepto, y dado que a las discotecas la clientela media era abrumadoramente joven, la conclusión más plausible es que una gran parte de los jóvenes españoles era visitante asiduo de estos locales, por lo que su grado de influencia en materia de música popular debe considerarse muy relevante.

En 1968 Benedicto publicaría en el sello Edigsa – Xistral una canción titulada “No Vietnam” –música suya y letra de L. Diéguez- interpretándola con éxito en el célebre recital de Voces Ceibes el 26 de abril de 1968 en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela. Los ecos de la protesta americana y la era hippie también se dejaban sentir en España y Galicia, aunque ya hemos comprobado que con importantes matices. Sin embargo la conjunción del rock y la protesta social tuvo una incidencia muy elevada en algunos músicos americanos cuya influencia se aprecia en Europa inmediatamente. Si tomamos una muestra reconocida como “Ohio” observaremos su indudable mensaje de directa oposición al sistema. En efecto, el cuarteto Crosby, Stills, Nash y Young plantaría cara al sistema en “Ohio”, una canción dedicada a la memoria de cuatro estudiantes muertos en ese Estado americano por la policía durante una manifestación en protesta por guerra de Camboya. La reseña histórica señala que el 30 de abril de 1970 Richard Nixon extendió la guerra al enviar a

veinte mil soldados norteamericanos a Camboya. Los sucesos de Ohio tuvieron lugar apenas unos días después, el 4 de mayo de 1970 ²²²¹. La canción fue obra de Neil Young, quien la recordaba en términos emotivos:

«Es todavía difícil de creer que tuviera que escribir esta canción. Es irónico que capitalizara la muerte de esos estudiantes americanos. Probablemente la mayor lección aprendida en un lugar americano hecho para aprender ²²²². Mi mejor corte con CSNY. Grabada totalmente en vivo en Los Angeles, David Crosby lloró después de la toma» ²²²³.

A lo largo de este capítulo se incide con regularidad en el surgimiento del punk en Vigo en torno a 1980 como punto de inflexión determinante, como corte profundo, en la trayectoria de la música popular gallega contemporánea, pero hay que sopesar otras valoraciones en torno a esta interesante cuestión. Por ejemplo, en un reciente artículo Celsa Alonso ha tratado de definir lo que significó la música «... ruidosa, vitalista, eléctrica y, sobre todo, joven, de decenas de bandas pop que, a partir de 1964 y bajo la influencia del beat británico, proliferaron en España ...» ²²²⁴, ubicando en tal año la fecha de corte generacional para la música ligera nacional. A notable distancia de esta contribución se sitúa Mainer, quien acentúa la resonancia mediática que tuvo la primera actuación en España de los Rolling Stones:

«... en 1976 el primer concierto español de los Rolling Stones británicos fue un brindis a la ruptura política con no menor legitimidad de la que podía tenerlo un recital de Raimon» ²²²⁵.

José Manuel Costa fija la cisura más tarde, valorando sobre todo el crecimiento del pop ligero y acrítico. Este autor se refiere en concreto a 1978 como el momento en que surge en España “un nuevo pop”. Para fundamentar la opinión expone la incidencia de

²²²¹ Un amplio comentario de la génesis de “Ohio” aparece en GOFFMAN, Ken: *La contracultura a través de los tiempos ...*, p. 404.

²²²² Alusión a la Universidad de Ohio, a la que pertenecían los estudiantes muertos.

²²²³ “La década de Neil Young. Canción a canción”. En: *Disco Exprés*, n. 472. Pamplona, 14 de abril de 1978, p. 13. Son palabras del propio Neil Young, comentando la música del triple disco *Decade* (1977).

²²²⁴ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El beat español ...”, p. 225.

²²²⁵ MAINER, José Carlos: “Cultura” ..., p. 354.

tres cambios vitales. En primer lugar la aparición de los sellos independientes hispanos, que abrieron las puertas de la grabación a músicos locales a quienes los grandes compañías multinacionales no prestaban apenas atención ²²²⁶. En segundo lugar el triunfo redondo de Mecano -con más de 400.000 discos vendidos y más de 100 actuaciones en su primer año de existencia- y Miguel Ríos ²²²⁷. Por último Costa destaca la pujanza del entorno musical en bloque:

«... la creación de concursos municipales, la apertura de nuevos locales, el mayor acceso de esta música (el *pop-rock*) a los medios, la aparición de miles de *fanzines* (revistas de tirada limitadísima editadas por individuos aislados sobre temas de música y cultura), el desperezarse de artistas y diseñadores netamente *popis* ...» ²²²⁸.

Pardo también considera el año 1978 como instante de ruptura definitiva con los moldes musicales del pasado. Tras la caída fulgurante de la canción política en el conjunto del Estado español, el paso al rock y fórmulas musicales basadas en la sensorialidad habría sido celérica:

«No hay que ocultarlo. El año 1978 estuvo sumergido bajo la fiebre del baile discotequero y subyugado por la presencia de John Travolta. Primero fue el “Saturday night fever”, que lanzó al actor y nos permitió recuperar a unos Bee Gees que creíamos perdidos para siempre. Meses después, finalizando el año, llegó “Grease” (...)» ²²²⁹.

Según Zamora Pérez fue la España de los años 80 -con la transición ultimada, la entrada en la OTAN y la incorporación a la CEE- la que “se lanzó hacia la “cultura del ocio”:

²²²⁶ El caso de Ruada se inscribe aquí.

²²²⁷ Es un hecho que Mecano selló el triunfo definitivo del pop más ligero e intrascendente en la música popular española, dejando atrás la pugna entre el rock, la canción de autor y las versiones de música folk arregladas. Miguel Ríos sería el principal exponente del rock hispano en versión “auténtica”.

²²²⁸ COSTA, José Manuel: “Rockeros' discográficos” ..., *op. cit.*

²²²⁹ PARDO, José Ramón: *Historia del pop español* ..., p. 277.

«Todo esto se reflejará en el panorama musical, donde se produce un cambio, que efectuará novedosas transformaciones. El viejo cantautor barbudo con su guitarra al hombro o la cantautora de vestimenta hippy y pelo largo se transformarán o darán paso a una nueva generación que viene empujando, aunque las más de las veces conviven en muestra de claro eclecticismo. La música se vivifica con mayor variedad de grupos, temas y propuestas estéticas. Surge el reino de la mezcla, un *totum revolutum* en el que todo vale»²²³⁰.

Galicia mostraría la acostumbrada dilación a la hora de hacer propio el momento de la instauración plena del rock, pero en todo caso se trata de márgenes de unos pocos años como máximo. El rock también desembarcó en las costas gallegas.

Las orquestas de baile incluyen no pocas formaciones que también merecen una mención. Además de las ya citadas, se pueden englobar en la categoría a conjuntos gallegos como los Españoles, América²²³¹, los Breogáns²²³² y los Tamara²²³³, orquestas como Iris, Capitol, Leticia²²³⁴, París de Noia²²³⁵, Melodía²²³⁶ y Sintonía de Vigo²²³⁷. El grupo Los Alkar debe su nombre al acróstico formado por “Al” - albañiles y “Car” – carpintero; se crea en 1971 y fue pionero en la llamada a la complicidad del público, rompiendo la barrera escénica.

Los Satélites obtuvieron un especial éxito en su categoría. El grupo nació en el año 1939 en Coruña por iniciativa de uno de los mejores saxofonistas de Galicia en aquel momento, Manuel Otero Marinas, en colaboración con el cantante, actor y productor de

²²³⁰ ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza: *Juglares del siglo XX: la canción amorosa pop, rock y de cantautor. (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000, p. 37.

²²³¹ En 1980 publica su primer *single*: *América* (Dial Discos, 1980).

²²³² Agrupación de Coruña; editó dos discos en 1980.

²²³³ Ya examinados en el capítulo III.

²²³⁴ Fundada en Orense en 1975

²²³⁵ Fundada en 1957 graba un disco en 1992: *Bajo mi cielo andaluz* (título tomado de la primera pieza, un conocido pasodoble de aire sureño). Por tanto es una de las veteranas en Galicia de esta clase de música.

²²³⁶ Fundada en Ribadavia (Orense) en los años 60.

²²³⁷ Fundada en esta ciudad en 1960, con varios miembros procedentes del extinto grupo Fox de Porriño, (Pontevedra) disuelto ese mismo año. Es un caso representativo del éxodo a la gran ciudad en los años del desarrollismo.

cine Jaime Camino. La fecha es significativa, y es que los músicos que se fueron incorporando a la orquesta provenían en su mayor parte de las bandas militares en las que tocaron durante la guerra ²²³⁸. El conjunto realizó actuaciones tanto dentro del territorio nacional como fuera de él (lógicamente a países de la diáspora gallega, como Venezuela, Inglaterra, Alemania Portugal, Suiza y Argentina), incorporando ocasionalmente al cantante de los Tamara, Pucho Boedo. La orquesta de los Satélites colaboró también con festivales y programas de televisión: a comienzos de los setenta y en el Festival del Miño en Orense, acompañó a cantantes conocidos como Víctor Manuel, Betty Misiego y Massiel. En televisión fue la banda titular del programa “Aplauso” a comienzos de los años ochenta; con la implantación de la televisión autonómica de Galicia apareció en una ingente cantidad de programas del medio todos los años, y también en las televisiones de Venezuela y Argentina. Su música responde a los rasgos genéricos que se han establecido para esta categoría.

La Orquesta Solara fue fundada en Pontevedra en el año 1978 a causa de la separación de un grupo que se llamaba Solano. Dirigidos por la productora Espectáculos Álvarez, actuó en Asturias, Cantabria, León, Zamora y por supuesto en toda Galicia. Con los años, muchos de los componentes fueron buscando otros caminos o dejando la actividad musical, (un caso muy frecuente en estas orquestas). Hacían gala de ejecutar su música íntegramente en vivo y sin sonido pregrabado. Ya en el siglo XXI Solara contaba con 12 componentes y sus respectivos instrumentos: trompetas (2), saxo, trombón, bajo, batería, guitarra, teclado y varias voces.

En el capítulo IV hemos defendido de una década de especial vitalidad y empuje en el territorio del pop y el rock: al de 1965-75, de amplio eco en todo el mundo, Galicia incluida. Ampliando lo ya dicho, en el exiguo bagaje del rock gallego convencional Outeiro representó uno de los momentos álgidos. He aquí el interesante testimonio de su teclista, Lorenzo González, a propósito de su participación en el grupo y en el disco *Ollos de Marzal* (Ruada, 1980) en particular; vale la pena transcribirlo completo. A destacar el trabajo preparatorio para la grabación que se advierte en su relato, así como retazos informativos del funcionamiento de la música en la Galicia de inicios del decenio de 1980:

²²³⁸ Os Alegres de Pontevedra nacen en el mismo año, como veíamos en el capítulo III.

«La corta vida de este grupo Outeiro fue realmente tan apasionante como breve. Originalmente el grupo era un trío: guitarra, bajo y batería. Pepe Bordallo, el bajista, con quien yo había trabajado en otros grupos en los 60 y 70 me invitó a colaborar en diciembre del 79, tres meses antes de comenzar las grabaciones en Madrid con el sello Ruada de sede en La Coruña. Unos días después me pasó una cinta que ellos habían grabado como trío con varios temas. Sonaban como un grupo de rock duro pero aquellas grabaciones tenían un toque muy original y exótico (incluso demasiado romántico) como para ponerle etiquetas. A cambio faltaba armonía y la métrica por la que se regían era bastante arbitraria (imagina un compás 3/4 seguido de un 4/4 y después un 3/8!) endiabladamente complicada y enredosa para la cuadratura de cualquier músico de rock.

Accediendo a adaptar mis teclados en lo que se escuchaba en aquella cinta pensé que sería mejor cuadrar aquellos desajustes, pero por escuchar repetidamente los temas entendí que aquello era precisamente parte de su originalidad y sentí que merecían ser respetados puesto que lo que podía parecer un fallo a todas luces, ellos lo repetían siempre con exactitud de ese modo y con toda su intención. Así pues, yo tuve que hacer los arreglos previos de asimilación antes de poder incorporarme en los ensayos. Semejante cúmulo de particularidades en cada tema me hizo tener que recurrir a escribir uno por uno los temas para saber dónde estaba en cada momento. Todavía hoy, por esa grabación que me dieron, se puede adivinar que ellos se “movían” intuitivamente y en base a patrones enlazados que memorizaban. Yo tenía poco tiempo para entrar en conjunción con el grupo. Muchos párrafos de su música eran melodías sin armonizar y cuando había armonías de guitarra faltaba el fraseo de una melodía. Así pues, tuve que ir “añadiendo” lo que faltaba, a la vez que armonizaba o apoyaba las frases de la guitarra. A veces no había sitio para mí, a veces hacía falta algo que nadie sabíamos que podía ser.

Los dos meses de ensayo en una pequeña habitación de no más de 3x3 fueron, además de “ensordecedores”, unas audiciones de inspiración, readaptación e intercambio de posiciones e ideas muy enriquecedor para el grupo. Yo estaba haciendo el papel de músico de sesión, porque entonces no pertenecía “oficialmente” al grupo, pero la emocionante aventura en la que estaba sumergido hacía sugestivo colaborar en aquel proyecto donde “todo parecía posible”.

Hay que destacar que en aquella época, grupos como aquel no contaban con el apoyo de nadie, en un lugar como Vigo donde no había lo que se llamaba entonces “movida” suficiente para que alguien se interesase en promovernos. El sello discográfico Ruada pensó que lo nuestro era una especie de música celta moderna. Y no era falsa su apreciación puesto que entre nosotros existía también esa tendencia, como muchas otras (por ejemplo la música brasileña). En su intento de abrir puertas a las raíces de expresión del sentir gallego, el sello Ruada quiso contar con alguna manifestación progresiva de su música. Pero ya metidos en el estudio de grabación, muy pronto pudieron entender que el proyecto de nuestro disco no era nada parecido a un grupo de gaitas con un pandero. Solicitamos guitarras, teclados, instrumentos de percusión alquilados para enriquecer nuestra expresión... y pasaron días elaborando tema por tema. La factura... evidentemente, se disparó. No obstante Ruada cumplió su compromiso pagando incluso a sus músicos. Cuando el disco apareció en el mercado unos meses después, las críticas fueron mucho mejores que las ventas. Ese verano del 80 actuamos en algunas de las ciudades más importantes de Galicia en conciertos abiertos para jóvenes, pero sin la debida promoción ni apoyo el grupo tuvo que desaparecer devorado por las necesidades económicas en ese mismo invierno.

Esta es, a grandes rasgos, la presentación de un grupo que hoy podría perfectamente haber seguido sorprendiéndonos con quién sabe qué fantásticas aventuras musicales... pero, como ya profetizó aquel artículo de El País sobre Outeiro: “¿Está el panorama musical español para aventuras musicales?”. Era el año 80, y era aquella España. ¿Maldita situación? Hoy se ve todo de otra manera. Sobre todo con 22 años más a nuestra espalda y sobre la sociedad entera. Aquella historia quedó escrita en las nubes del pasado. Todavía hoy hay mucho que se puede hacer y decir cuando hay más medios musicales que nunca»²²³⁹.

Xurxo Mares es otro músico de la generación del tránsito en la música popular gallega. De su camaleónica carrera –contada por él mismo- entresacamos algunos retazos que ilustran el ambiente y la dispersión en que se movía el rock gallego del tardofranquismo e inicio de la transición:

²²³⁹ En: <http://dlsi.ua.es/~inesta/Prog/SPE/outerio-e.html>. Consulta el 15 de septiembre de 2007.

«Durante mi adolescencia llevé dos carreras paralelas. Una POP, donde tocaba el bajo componía y cantaba en los grupos más representativos de la movida coruñesa de la época: TROCANTERS, MITOS, y SOMBRAS, con los que recorrí Galicia y Asturias Compartimos escenario con PEQUENIKES, KARINA, JAIME MOREY, PLAYERS, SPRINTERS, LOS TAMARA (con PUCHO BOEDO), SATÉLITES, SAMARS, etc. En 1967, ganamos y fuimos elegidos mejor grupo de Galicia en el SILOS CLUB de Pontevedra. Éramos habituales en la programación de RNE y RCE, con directos muy concurridos, así como en el PLAYA CLUB, GUARANÍ, LINAR y CASABLANCA-CASSELY, y sociedades como: HÍPICA, NÁUTICO, CASINO (en el viejo LEIRÓN), LICEO DE MONELOS, etc. de A Coruña, y en el REY BRIGO de Betanzos, BAMBÚ CLUB, ANDURIÑA y CASINO de Ferrol, entre otro muchos y también actuamos en directo en TVE, cuando sólo había una cadena. Fuimos 1ª plana de muchos diarios con la primera MISA YE-YÉ de Galicia, en la iglesia de San Jorge.

(...)

De vuelta en Galicia, participé en festivales como en el FESTIVAL PROMANAGUA en el Palacio de los Deportes de A Coruña, en el FESTIVAL RÍA de ARES, de Pontedeume donde gané el 2º premio y ya como XURXO MARES, como miembro fundador del MOVIMENTO POPULAR DA CANCIÓN GALEGA, con MIRO CASABELLA, BENEDICTO, BIBIANO (todos ex – VOCES CEIBES) y RODRIGO ROMANÍ, ANTÓN SEOANE, EMILIO CAO, XOSÉ QUINTAS CANELLA, etc, recorrí de nuevo Galicia y el norte de Portugal, en los años 76-78.

Tuve el inmenso honor de representar a mi país, Galiza, en compañía de Francisco Rodríguez (diputado en Cortes) en el encuentro GALEUSCA, en la Universidad de Bellaterra (Barcelona) y con Fernando González Laxe (Ex –Presidente de la Xunta), compartí actos en diversos lugares de Galicia.

Luego vino un largo parón por circunstancias laborales y familiares que aproveché para formarme en el Conservatorio de A Coruña, donde estudié solfeo, armonía, guitarra y canto»²²⁴⁰.

Las *movidas* españolas significaron un escalón distinto en el campo de la música ligera desde que concluyen los años 70. En sus comentarios acerca de este fenómeno

²²⁴⁰En: http://www.ikuspegi.net/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=74.

Mark Allison añade otros pasajes de interés a los ya transcritos:

«That the political establishment of 1980s Spain should lend its support to the frenzy which was la movida is perhaps not so surprising considering the previous years of social and political proscription. Indeed, given that there was no complete rupture with the Franco regime, but rather a transition in which many of the old political players remained, the permissive society allowing youth to run free represented something of a catharsis. For the PSOE, the emerging alternative youth culture was both popular internally and profitable for the selling of Spain's imago abroad. Madrid's socialist mayor, Tierno Galván, who had been removed from his university post during the dictatorship, headed a City Council which organized rock concerts. At one such concert Tierno declared 'Todos al loro y el que no esté coloco que se coloque'²²⁴¹ (...). But while politicians seemed limitlessly interested in youth culture, the youth of Spain were not similarly interested in politics. (...). Most were happy to let the older generation enjoy the excitement of political freedom while the young concentrated on the pursuits more natural to them»²²⁴².

Fouce se plantea si la *movida* dependió, en último término y en exclusiva, del respaldo de la alcaldía:

«... la gran pregunta sobre la *movida* es si fue o no un montaje del ayuntamiento socialista de Madrid para promover una imagen de modernidad que le permitiese asegurarse el voto de los sectores juveniles. Ya en 1978, aún sin aprobar la Constitución y con el régimen en pleno proceso de desmantelamiento, se celebraba el *I Concurso Rock Villa de Madrid*, que fue ganado por el Gran Wyoming y Kaka de Luxe. La edición del siguiente año fue retransmitida por el programe de TVE *Popgrama*, y un año después, en 1980, la todavía existente Diputación de Madrid convoca su propio concurso»²²⁴³.

²²⁴¹ Esta ligereza cómplice del entonces alcalde ha sido largamente citada como muestra de su flexibilidad social al frente del cabildo madrileño.

²²⁴² ALLISON, Mark: "The construction of youth in Spain ...", p. 269.

²²⁴³ FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí* ..., p. 72.

Alberto Dotras, *disc jockey* en el pub Angara de Vigo en aquellos años, nos ha dejado su crónica personal de la emergencia de la ciudad en una Galicia que había brillado en líneas generales por la atonía cultural durante décadas, así como de otros detalles:

«Durante la primera mitad de los ochenta, dos ciudades españolas destacaron por su novedosa oferta cultural: Madrid y Vigo. De la capital se podía esperar el liderazgo español, sin embargo la modesta ciudad de Vigo - marcada entonces por la reconversión industrial y el paro- fue la gran sorpresa, ya que nunca se había distinguido por ser una ciudad cultural o vanguardista»²²⁴⁴.

En el Angara sonaron las primeras maquetas de grupos locales como Mari Cruz Soriano y los que Arreglan su Piano, el conjunto antecesor directo de Siniestro Total:

«... cuyo tema tecno-punk “Las tetas de mi novia” fue la sensación caótica más reveladora de la revolución cultural que se avecinaba.

(...). En sus inicios eran antiacadémicos y desafiantes, con una estética que recordaba a la de los británicos Sex Pistols. (...). Sus primeras actuaciones tuvieron lugar en el Satchmo, un pequeño club de jazz frecuentado por progres y pseudo-intelectuales que no daban crédito al escuchar canciones frenéticas como “Mata hippies en las Cies”, “Las tetas de mi Novia” o “Ayatola no me toques la pirola”»²²⁴⁵.

Siguiendo con el relato de Dotras:

«A pesar de todo, en Vigo este movimiento continuó siendo minoritario, ya que era menospreciado por una mayoría que, por prejuicios, todavía repudiaba la new wave, especialmente la española. Y sólo cuando Siniestro Total obtuvo repercusión en los medios de comunicación nacionales, comenzó a aumentar considerablemente el número de grupies y adeptos a la new wave en Vigo.

Se derribaron tabúes, y en ese momento German Coppini, cantante de Siniestro Total, dejó la banda para formar, junto al multi-músico Teo

²²⁴⁴ DOTRAS, Alberto: “Cómo nació la movida viguesa ...”, *op. cit.*

²²⁴⁵ *Ibidem.*

Cardalda, un original y sofisticado dúo llamado Golpes Bajos. El gran éxito nacional de crítica y de ventas de Golpes Bajos desató la euforia posmoderna en Vigo. Al poco tiempo, el reducido espacio del Satchmo obligó a sus propietarios a cambiar de local por uno de mayores dimensiones situado en las afueras de Vigo: El Kremlin. El Sachtmo cerró sus puertas en la noche de fin de año de 1982 con un mítico concierto de un nuevo grupo llamado Aerolíneas Federales, integrado por Miguel Costas (también de Siniestro Total) a la guitarra, Silvino al bajo y Flechi a la caja de ritmos y al show en escena»²²⁴⁶.

El éxito mediático de “Ayatollah” merece algún comentario: la canción apareció en *¿Cuándo se come aquí?* (Dro, 1982). Irreverente, provocadora, en castellano de principio a fin, no exenta de xenofobia, revela una actitud musical completamente distinta del rock gallego respecto de antecedentes remotos como Andrés do Barro, Ana Kiro o Juan Pardo y también Outeiro o NHU, así como las bandas de folk-rock, pero sobre todo es *Galicia* lo que desaparece de este discurso. Tomando como pretexto la carismática figura del líder religioso y político iraní, Ruhollah Jomeini, la letra es una parodia obscena del fundamentalismo islámico. Por lo demás la relación de los títulos de las canciones que aparecen en *¿Cuándo se come aquí?* es elocuente por sí sola:

1. Todos los ahorcados mueren empalmados
2. Ponte en mi lugar
3. Cobrador loco
4. Fuera las manos del vietnam socialista
5. Las tetas de mi novia
6. La revista
7. Matar hippies en las Cies
8. Hoy voy a asesinarte
9. Los esqueletos no tienen pilila
10. Juegas al palé
11. Chochos voladores
12. Martires de Uganda
13. (Aunque esté en el frenopático) Te tiraré del ático
14. Nocilla ¡Qué merendilla!
15. Ayatollah

²²⁴⁶ *Ibidem.*

“Ayatollah”²²⁴⁷

Puedes llevarme al Irán
y presentarme al Imán
pasearme por Teherán
y mandarme al frente de Iraq
puedes colgarme de los pies
y fusilarme también
cortarme las manos sin piedad
y llevarte a mi chica ye-yé

Ayatollah, no me toques la pirola
Ayatollah, no me toques la pirola
Ayatollah, no me toques la pirola más...

Sabes que no soy el Sha
pero en el nombre de Alá
te lo pido una vez más
no me toques la pirola jamás
en el desierto me verás
bailando el cha-cha-chá
soy un enemigo de Alá
no me gusta la rumba ni el jazz.

Ayatollah, no me toques la pirola
Ayatollah, no me toques la pirola
Ayatollah, no me toques la pirola más...

Sólo vine a comprar pan
a mí todo me sale mal
sólo vine a comprar pan
y me enseñasteis el Corán
en el desierto me verás
bailando el cha-cha-chá
soy un enemigo de Alá
no me gusta la rumba ni el jazz.

Ayatollah, no me toques la pirola
Ayatollah, no me toques la pirola
Ayatollah, no me toques la pirola maaaaaaaaaás...

El significado de “Galicia caníbal”, el éxito musical más importante de Os Resentidos y seguramente de todos los años de la *movida* viguesa, se comentó al final del capítulo IV. Ahora ofrecemos la letra completa:

²²⁴⁷ Siniestro Total, en *¿Cuándo se come aquí?* (Dro, 1982).

“Galicia caníbal”²²⁴⁸

Con isto da movida
haiche moito ye-yé
que, de noite e de día,
usa jafas de sol:
¡Fai un sol de carallo!

A matanza do porco
A matanza do porco
A berra e un conxunto
de berros dun porco
cando o van matar.
San Martiño oficial
de Monforte ó Nepal,
o magosto para agosto,
safaris do porco,
filloas de sangue,
Galicia embutida:
¡Fai un sol de carallo!,
¡Galicia caníbal!

Etiopía ten fame
Etiopía ten fame
Un parado occidental
sostén un filete.
Un negro deitado,
o negro non lle chega,
arrastra o bandullo.
O parado occidental
sostén o filete;
o parado altivo,
o negro non lle chega.
Doa os teus riles:
un ril á merenda.
Doa os teus riles:
outro ril á cea

²²⁴⁸ Os Resentidos, en *Fai un sol de carallo* (GASA, 1986).

Tipologías equiparables al punk vigués pueden localizarse en territorios muy alejados de Galicia que presentan, no obstante, un grado de afinidad notable entre sí, lo que permite establecer puntos de conexión translocales meridianos a la altura de estos años. La pregunta que procede es que hasta qué punto esta reacción subcultural fue originaria de algunos grupos aislados de Madrid y Vigo. Acerca de la universalidad de la expansión del rock en áreas europeas hasta hacía pocos años semiolvidadas y reducto de la tradición, Barber-Kersovan expone una evolución de esta clase de música en Eslovenia que muestra un gran parecido con el caso gallego durante la transición española ²²⁴⁹. Para más señas su estudio se llevó a cabo en 1981 (dato que no incluye el título), y en varios aspectos Eslovenia era un país muy similar a Galicia, como en la ruralidad predominante, el desarrollo y niveles de economía algo atrasados respecto de Europa occidental y un nivel de formación académica relativamente bajo. La era del pop y rock también irrumpió con fuerza en la Europa del Este y otras áreas del mundo, en oleadas y con una recepción variable pero convergente en lo principal. También en Eslovenia el folklore clásico cedía terreno en los años 60 (como en Galicia). Desde mediados de esta década sobreviene el conocido proceso de aculturación de músicas foráneas:

«... the Slovenian rock avalanche began to roll slowly and irresistibly. On all fronts things began to change. One could feel the sudden upheaval of the standard of living through which new ways of life were created» ²²⁵⁰.

Sin embargo es sobre todo a finales de los años 70 cuando el significado político del rock adquiere en Eslovenia un valor propio, coincidiendo con el momento del cambio (*perestroika*):

«The rock phenomenon (...) suddenly became a big social and political problem and a favoured conference (...). It became clear that the problem was not simply a matter of music» ²²⁵¹.

El caso esloveno dista de ser una excepción: en todo el mundo occidental se estaban

²²⁴⁹ BARBER-KERSONOVAN, Alenka: “Tradition and acculturation ...”, *op. cit.*

²²⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

²²⁵¹ *Ibid.*, p. 78-79.

desarrollando ciclos culturales similares. La distante Noruega muestra un cuadro transcultural en los años 70 también convergente en las facetas cardinales (la gestación del cambio cultural noruego fue solamente algo anterior pero análoga a la acontecida en Galicia/España):

«... it seems to me that the vast changes that Norwegian society underwent in the fifties and sixties were visible on a cultural level only late in the sixties. This may be the reason why a national popular culture developed as late as ten or fifteen years ago. I would contend that at the start of the seventies Norwegian musical life was without a genuine popular music culture and industry. The first attempts at making a Norwegian popular music after the Second World War had long since been crushed by the international sounds of beat, pop and rock music from overseas. Compared to the quality of songs being launched by British and American groups almost no Norwegian ideas were worth listening to, let alone recording. In general there was only one way of achieving success in pop in the sixties, namely by performing the translations of international hit songs»²²⁵².

Johnson hace hincapié en que la juventud noruega «... claimed to have its own cultural identity»²²⁵³. Szemere sitúa a la juventud húngara en la misma situación existencial: «... post-war Hungarian youth generation grew into adulthood with the decisive experience of their own non-existence»²²⁵⁴. Ambos coinciden con lo expresado en el mismo libro por Barber-Kersovan acerca de los jóvenes de Eslovenia. Bennett aborda así la cuestión de esa identidad supranacional que se instaló en la contracultura de occidente, apreciando un factor de separación interna:

«Thus, if the appropriation of certain musics and styles by young people enables them to articulate collective forms of hegemonic struggle against those individuals, groups and institutions that oppress them in various ways, then such patterns of appropriation also ignite struggles between young

²²⁵² JOHNSON, Geir: “Changes in Norwegian popular music ...”, p. 167.

²²⁵³ *Ibíd.*, p. 168. Ésta es la clave: la *necesidad* de una causa.

²²⁵⁴ SZEMERE, Anna: “‘I get frightened of my voice’: on avant-garde rock in Hungary” (1983/87). En: *World music, politics and social change: papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 180.

people themselves, particularly concerning issues of 'identity' and 'authenticity'»²²⁵⁵.

No lejano al caso de Galicia podría ser el de la República de Indonesia, aunque más tardío; Wallach, en su estudio de la relevancia reciente del punk en este país, establece que el punk ha forjado una fuerte conciencia de identidad generacional en los jóvenes:

«The story of punks in Jakarta provides one illustration of how Western-derived musics have become a fundamental component of generational identity for youth around the world. It is evident that cultural globalization has not resulted in a decontextualized, semiological free-for-all but instead is a process entangled with real pure and real life. We must point out the limitations of non-ethnographic approaches to the interpretation of this phenomenon, for all meaning is situational and dependent on a limited set of interpretants characteristics of a particular interpretive community»²²⁵⁶.

Bennett cita casos de otros autores y países:

«Easton's study of the Soviet 'rock community during the mid-1980s suggests that rock groups such as Aquarium played an important role in articulating the disillusionment of Soviet youth with the communist system²²⁵⁷. Moreover, according to Easton, attempts by the Soviet government to outlaw the performance of rock groups merely 'created a sense of confinement and repression in which underground movements flourish[ed]'. Ching-Yun Lee also examines the potential of popular music for political comment in her study of Cantopop, a mainstream style of Cantonese popular music in Hong Kong. As Ching-Yun Lee points out, in the period immediately following the violent military oppression of the Chinese student uprising in Beijing's Tiananmen Square during May 1989, Cantopop lyrics became increasingly supportive of the Chinese student movement, for

²²⁵⁵ BENNETT, Andy: *Popular music and youth culture* ..., p. 2.

²²⁵⁶ WALLACH, Jeremy: "Living the Punk Lifestyle in Jakarta". En: *Ethnomusicology*, vol. 52, n. 1. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, invierno de 2008, p. 112.

²²⁵⁷ EASTON, Paul: "The rock music community". En: RIORDAN, J. (ed.): *Soviet Youth Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 83-102.

example, by ridiculing the Chinese government, mourning the students who died in the uprising and pledging support for the democracy movement»²²⁵⁸.

En resumen, el proceso de adopción del rock y sus derivaciones más radicales tal vez se vio catapultado en España por la situacionalidad del país durante la etapa de transición política, pero es coincidente con una innegable oleada internacional con la que comparte múltiples caracteres.

²²⁵⁸ BENNETT, Andy: *Popular music and youth culture ...*, p. 42.

B) Iconografía complementaria

En los cuatro capítulos centrales de esta tesis hemos examinado algunas imágenes explícitas que condensan la carga simbólica de la música que representaron. Añadimos ahora algunas más que complementan este siempre interesante campo ideológico y estético, que tal vez deberíamos denominar de la *iconología musical*, si se suscribe la distinción conceptual de Olsen y especialmente la cuarta dimensión analítica que contempla:

«Music iconology is the scientific study of the representation of music and musically related elements in the plastic arts. Another term, “music iconography”, refers to the description of the material objects themselves that are the objects of study. Iconology, as a broader and more holistic study, goes beyond iconography to include (1) a description and analysis of artifacts as depicted in painting, sculpture, or other iconographic sources; (2) a study of the exterior and interior designs of the artifact in objective terms; (3) an analysis of ancient writing about music represented in drawings, ideograms, pictograms, and other graphic forms from codices, friezes, sarcophagi, stele, and so forth; and (4) an interpretation of all the above, which can shed light on the possible meaning of the musical event, relative to the entire representational scene. Music iconology is closely related to the study of language, symbols, religion, and other idea-based concepts»²²⁵⁹.

En efecto, puede ser relevante, como anexo a todo lo visto en este capítulo, esbozar unas líneas y aportar algunas imágenes relativas a la forma en que la música proclive a una u otra doctrinal de sesgo nacionalista se apoyaba en creaciones visuales altamente didácticas. En ocasiones integran un verdadero universo visual destinado desde el primer momento a inducir una determinada conciencia en el lector u oyente potencial. Los discos de la Galicia (y toda España) de la transición son un buen ejemplo de esta tendencia a reificar en cuadros un programa intelectual o literario, sobre todo durante

²²⁵⁹ OLSEN, Dale A.: “An Introduction to the Field and this Volume”. En: *The World of Music*, vol. 49, n. 2. Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 2007, p. 13.

los años 70, en plena eclosión de la música de protesta ²²⁶⁰.

No obstante, y antes de continuar, aclaramos que no fue el terreno de las ediciones discográficas y campos contiguos el único en experimentar un cénit durante la transición. En una edición digital del Ministerio de Cultura, García Pazos y Michelena señalaban para el diseño gráfico en Galicia que:

«Desde 1980, coincidiendo con la creación del sistema autonómico gallego, se producirá la eclosión y puesta al día del diseño del cartel y del diseño gráfico en general» ²²⁶¹.

Aún así también estos autores citan varios ejemplos relacionados con la promoción de eventos musicales. Obsérvese el valor documental atribuido a la colección Miguel González Garcés de Coruña:

«Son abundantes a partir de la década de los 70 los ejemplos de publicidad de grupos musicales, orquestas y bandas de música (“Los Tamara”, de 1971, “Los Trovadores”, “Los Satélites”) así como de discos de música popular y *folk* gallega que promocionan la empresas discográficas gallegas Ruada y Clave Records; así, los de “Xoán Rubia”, “Fuxan os Ventos” de 1981, Milladoiro de 1988 o el de 1995 que diseña Fausto C. Isorna; del 2001 y ajeno al ámbito gallego, es el cartel de la “Trova Camagüeyana”, diseñado por Barro, Salgado, Santana (Grupo Re-visión Deseño). Todos ellos constituyen un conjunto gráfico de gran valor documental para el estudio de la música gallega» ²²⁶².

En los vaivenes que hemos contemplado en torno a la idea de folklore gallego hay ejemplos ilustrativos bastante claros. Veamos dos de los años 60 correspondientes a la era del folklorismo franquista. En el primer caso hórreo, Santiago apóstol, gaita y traje

²²⁶⁰ Seguiremos en el presente epígrafe un orden cronológico muy flexible, anteponiendo el del interés temático.

²²⁶¹ GARCÍA PAZOS, M.^a Elena; MICHELENA SEIVANE, M.^a Rosa: “Los carteles de depósito legal en la Biblioteca Pública del Estado «Miguel González Garcés» de A Coruña: fuente de información local”. En: http://travesia.mcu.es/documentos/congreso_2bp/2a_sesion/comunicacion07.pdf#search=%22Anque%20chova%20vota%22. Consulta el 3 de abril de 2007.

²²⁶² *Ibidem*.

regional se reparten en tres escenas que instituyen una Galicia y un folklore *regional* estrictamente delimitados por la conciencia nunca disidente del uso de estos elementos.

IMAGEN IC-1. PORTADA DEL DISCO *AIRIÑOS DA MIÑA TERRA* (1964)²²⁶³



La segunda imagen, también en forma de tríptico al que se añaden los títulos, lleva al límite el concepto de la promoción turística, pues no aparece una sola referencia musical, sino únicamente sol, playa y un *cruceiro* de Combarro (Pontevedra). Las expresiones en grandes titulares “miña terra”, “nosa terra” y otras parecidas resultan políticamente inofensivas en este contexto (Imagen IC-2).

²²⁶³ Se trata de la portada del disco *Airíños da miña terra* (Philips, 1964). Procedencia: colección personal del autor, como el resto de imágenes de este epígrafe salvo que se indique lo contrario o alguna información adicional.



En otras ocasiones el icono de la tradición introducía elementos realistas en un esteticismo que a inicios de los años 70 empezaba a recrearse en la escena derruida tónica del rural gallego, como en la portada de *Galicia y sus canciones* (Columbia, 1970; Imagen IC-3).

²²⁶⁴ Es la portada del disco *Aires da nosa terra* de Os Morenos de Lavadores (Marfer, ca. 1969).

IMAGEN IC-3. PORTADA DE *GALICIA Y SUS CANCIONES* (1970)



Sin embargo los cambios más sustantivos se iban a percibir pronto en la producción visual definitiva de lo gallego. El cartel de las fiestas de Betanzos en 1976 recuperaba las estampas del gaitero y el tamborilero en primer plano, junto a unas irreales figuras de notación musical (Imagen IC-4).



Si establecemos el binomio por oposición que gira en torno al tratamiento ideacional e ideológico de la tradición, la iconografía genérica del folklore en el franquismo y en la música celta iba a diferir considerablemente, adoptando posiciones casi inalterables en cada caso por separado. Hasta las fotografías y portadas de discos se estereotiparon; por ejemplo, durante el franquismo la imagen oficial de Galicia y su música aparece inundada por una luz radiante, entre el marisco y las sonrisas, el ambiente de playa y bienestar, la fe en el progreso y un optimismo a raudales, como acabamos de comprobar. En cambio la iconografía de la música celta se desplazó al gris y al verde como gama cromática de referencia, induciendo el icono de una Galicia lluviosa, solitaria e inmemorial. Estos detalles complementarios reflejan la distinta apropiación del folklore gallego: con Franco es un icono hispánico-turístico donde se suprime cualquier rasgo que desentone, cualquier sombra capaz de perturbar el sol radiante que

²²⁶⁵ Procedencia: LVG, 15 de agosto de 1976, p. 51.

representa al propio caudillo y la España triunfal -y del que carecen, por añadidura, los bolcheviques o los ingleses- y que además aglutina y unifica a toda la nación como rasgo definitorio prototípico. En cambio en el entorno expresivo del neoceltismo musical sucede exactamente lo mismo pero en dirección contraria: se fuerza una visión constante de Galicia como ente diferenciado por su clima extremadamente lluvioso, una tierra ancestral y milenaria pero a la vez oprimida y avasallada por oscuras fuerzas exteriores que la ensombrecen y convierten en un país empobrecido, aunque también poblado de magia, trasnos, meigas y druidas; de este modo se concibe el retrato para incidir en lo íntimo, lo melancólico y lo fantástico. Son tratamientos iconológicos tan opuestos e irreconciliables entre sí como las respectivas ideologías políticas que reifican, si bien ambos manejaron fórmulas de persuasión en ocasiones muy próximas.

IMAGEN IC-5. CONTRAPORTADA DE *O SON DA ESTRELA ESCURA* (1979)²²⁶⁶



²²⁶⁶ Contraportada de la edición en CD del sello Punteiro.

En la contraportada del que fue su primer LP -*O son da estrela escura* (Ruada, 1979)- Doa recrea un paisaje *gallego* donde han desaparecido los elementos más felices y transparentes del espacio iconográfico anterior. La imagen trasluce misterio y claroscuros, la necesaria dosis de ambigüedad y sugestión para desmarcarse de la generación precedente y para reflejar la propia dispersión estilística de la renovación celta (Imagen IC-5).

Xocaloma, en *Vou o mar* (Serdisc, 1981, Imagen IC-6), ha sustituido la playa soleada por el marinero que sale a faenar con un chubasquero por el mal tiempo. Tampoco queda rastro alguno de los referentes visuales que habían dominado este lenguaje hasta sólo unos años atrás en Galicia.

IMAGEN IC-6. PORTADA DE *VOU O MAR* (1981)



Milladoiro deplegaría un muestrario flexible y esteticista de imáxenes en las portadas de los sucesivos discos a lo largo de su dilatada carrera. Tras unos inicios donde aparecen en las cubiertas regularmente signos de origen celta como testigos de una determinada intencionalidad ²²⁶⁷, pronto el lenguaje visual del grupo en este formato se abre paso a composiciones donde prevalece una inspiración o dedicatoria particular. Por ejemplo, en *Solfafría* (CBS/Sony, 1984) la portada es una visión poética de una cigüeña volando, sin connotaciones ideológicas automáticas y tan solo estimulando la evocación que pueda producir la imagen por sí misma, al igual que sucede con la música que contiene el disco ²²⁶⁸.

IMAGEN IC-7. PORTADA DE *SOLFAGRÍA* (1984)



²²⁶⁷ A *Galicia de Maeloc* (1980), *O Berro Seco* (1980) y *Milladoiro 3* (1982).

²²⁶⁸ De hecho el propio título del disco es una invención, ya que la palabra “solfafría” no existe en gallego ni en castellano. En el CD *Guía de obras relevantes descritas* hemos insertado la pieza “Teño un amor na montaña” –perteneciente a este álbum– como música representativa del discurso estético de Milladoiro (pista nº 14).

Por su parte la iconografía de la música política se halla en relación directa con sus contenidos, como no podía ser de otra forma, de modo que las imágenes de un álbum se traducen en una serie didáctica que transmite el mensaje de forma más o menos encriptada según la fecha. Veamos la portada de algunos discos de cantautores gallegos de los años de Edigsa. El paisaje como mudo protagonista que acabamos de contemplar ha sido sustituido por la figura humana, en perfiles discretos y tonos apagados:

IMAGEN IC-8. CUBIERTAS DE VARIOS DISCOS DE VOCES CEIBES



La canción política gallega es generalmente explícita a la hora de plasmar su pensamiento en una determinada iconografía, confirmando así el carácter didáctico de su labor. A través de las portadas y contraportadas de las ediciones discográficas se va a promover en el espectador una conciencia crítica enfocada en una dirección ideológica muy concreta, casi siempre coincidente de unos a otros discos. Así sucede, por ejemplo, en *Ti, Galiza* (Ariola, 1976) del miembro de Voces Ceibes Miro Casabella, claro prototipo de imagen inductora ²²⁶⁹. El centro inferior de la imagen está ocupado por

²²⁶⁹ De este disco constatamos que la canción final, “A bandeira” resulta muy representativa. La música emplea la gaita ocasionalmente, y prevalece el tono serio y victimario. La canción “Goethe” (letra de C. E. Ferreiro) empieza con el himno español, que repite más adelante a toque de corneta. Al final se vocifera la famosa frase de Goethe: “¡Yo prefiero la injusticia al desorden!”.

varias figuras, casi todas de atuendo militar y exhibiendo una amenazadora sonrisa. Hasta llama la atención el parecido del personaje situado en el extremo izquierdo con Hitler, y el del extremo derecho con Franco como legionario. Es exactamente la misma idea que aparece en el disco de Xerardo Moscoso *Acción Galega*, que comentamos a continuación. Al fondo unos pescadores cabizbajos preparan el barco para faenar. En la contraportada el autor del dibujo, Enrique Ortiz, anota como lema: “Son moitos anos de estar no potro ... compañeiros!”. La contraportada muestra al “pueblo gallego”, feliz, amatorio y puño en alto, aunque tampoco falta la figura de un asno antropomorfizado que sin duda encarna al ignorante en el mal sentido:

IMÁGENES IC-9 E IC-10. PORTADA Y CONTRAPORTADA DE *Ti, GALIZA* (1976)





La música de este álbum no posee verdaderas calidades y el mensaje dialógico resulta por momentos demasiado obvio; contiene una saeta al Cristo Galego, y en “Goethe” el himno español es parodiado; introduce alguna gaita y zanfona tangencialmente pero sin participación sustantiva. En LVG decía Miro de la última canción, que cierra el disco (“A bandeira”, música y letra de Casabella):

«Música festiva, esperando el futuro con alegría. Un futuro en donde la potenciación del país gallego será una realidad gracias al trabajo y esfuerzo conjunto de los gallegos, para lograr “Unha Galiza nosa”. Este es el final del disco. Quisimos que el final fuera optimista, alegre, porque optimismo y alegría ponemos a la hora de laborar por nuestra Galicia»²²⁷⁰.

Muy clara parece la intención de la portada del LP *Acción galega* del entonces ex miembro de Voces Ceibes Xerardo Moscoso (EMI, 1977): casi en el centro de la

²²⁷⁰ En: LVG, 20 de marzo de 1977, p. 59.

imagen se ve un cuarteto integrado por lo que parecen tres miembros de la cúpula militar junto a una figura cardenalicia, discutiendo con aspecto nada tranquilizador sobre una bandera gallega y decidiendo, evidentemente con arbitrariedad interesada, su (fatal) destino. Ya hemos mencionado la coincidencia temática con el disco *Ti, Galiza* de Miro Casabella, y en esta ocasión disponemos de un testimonio de singular valor, el del propio Moscoso.

IMAGEN IC-11. PORTADA DE ACCIÓN GALEGA (1977)²²⁷¹



²²⁷¹ Procedencia: <http://www.ghastaspista.com/historia/xmoscoso.php>. Consulta el 14 de enero de 2007.

«Nunca conocí a Armando Guerra, el artista que diseñó la portada. (...) La idea es que aparece una llave de agua cerrada que representa la represión y la censura. En la gota grande se ven a algunos militares, uno de ellos, Franco. Ellos, Militares, Iglesia y Estado, cual si fuese una lección de anatomía (referencia a mi profesión de médico), están diseccionando a Galicia, representada por la bandera. De esa gota grande, se escapa hacia la derecha del cuadro, una gota verde, que se supone es la esperanza. La tipografía de mi nombre va en letras que recuerdan a las que México usó para identificar las Olimpiadas del 68.

(...)

Se grabó en Madrid, pocos días antes de que se cumpliera el plazo de expulsión. Yo puse la voz el día anterior a dejar España»²²⁷².

Sólo un año más tarde Miro Casabella editaría *Treboada* (Ariola, 1978). El mayor interés iconográfico de esta producción estriba en la contraportada interior de la edición en CD, que ofrece dos imágenes contiguas: la de un grupo enardecido de campesinos - siempre retratados en actitud combinada de sumisión y fuerza, en tonos opacos y reflejando gravedad y pobreza-, del cual emerge uno de ellos alzando el puño, y a la derecha una fotografía del cantante abrazado a un *pandeiro cuadrado* (uno de los más carismáticos símbolos de la tradición musical gallega). Es diáfana la paridad que transmite el doble retrato de las dos figuras principales, hasta coinciden en el gesto de gritar/cantar. Además se forma una escala ascendente en diagonal de izquierda a derecha de la que puede inferirse la idea de culminación del *Volkgeist* gallego que envuelve a Casabella en la escena (Imagen IC-12).

La escenificación del cantante en este disco no deja de ser relativamente inusual, dado que la música popular gallega fue más bien remisa a la hora de introducir la imagen fotográfica del compositor en las cubiertas, sobre todo en actitudes que denotaran actividad, tal vez en convergencia con una iconoclastia hispana nada favorable en esa faceta. En palabras de Emilio Casares: «La imagen de un músico lo hace presente, lo fija en la cultura y lo eterniza ...»²²⁷³, y más abajo:

²²⁷² De la serie de entrevistas a Xerardo Moscoso en mayo de 2008.

²²⁷³ CASARES RODICIO, Emilio: "Corpus iconográfico de músicos españoles. Una lectura desde la musicología". En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.): *La imagen de nuestros músicos: del siglo de oro a la edad de plata*. Madrid, Sociedad General de Autores - Fundación Autor, 1997, p. 13.



«Es evidente que la música no es aquí un arte querido, sino un objeto de decoración. Se representa la música o el sonido que acompaña a los ritos reales o burgueses y sobre todo religiosos, los lugares que el hombre quiere idealizar, como elemento complementario de la ceremonia. (...) esta presencia de la música es, por así decirlo, tangente respecto al problema expuesto, o mejor, lo coloca en el fondo, en cuanto que la atención en estas representaciones nunca está orientada hacia el compositor, al deseo de fijar en el tiempo el verdadero icono del artista o del "hombre músico" como ser ilustre. Música y arte plástico, sonido e imagen, caminan aquí por rutas paralelas ...»²²⁷⁵.

Prosiguiendo con miembros de Voces Ceibes, otra portada expresiva es la del disco de Bibiano *Estamos chegando ó mar* (Explosion, 1976). La bandera gallega derrama unas lágrimas sin que los motivos sean explícitos, el detalle debe remitir a las duros padecimientos de Galicia en general, no está claro el por qué concreto. A este respecto Estévez cree que puede tratarse de una metáfora de la situación social de momento, tras

²²⁷⁴ La imagen corresponde a la edición en CD.

²²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 13-14.

la transición ²²⁷⁶. Ésta es la portada de *Estamos chegando ó mar*:

IMAGEN IC-13. PORTADA DE *ESTAMOS CHEGANDO Ó MAR* (1976) ²²⁷⁷



La cubierta de *Quen a soubera cantar*, de Fuxan os Ventos (Ruada, 1981, Imagen IC-14), es muy expresiva: del centro del mapa de Galicia crece un árbol cuya copa es un campesino con los brazos en alto, como clamando al cielo, mientras que en una rama aparecen claramente esbozadas la hoz y el martillo del partido comunista. Es probable que los colores azul y blanco representen intencionadamente la bandera gallega.

²²⁷⁶ ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego ...*, p. 117.

²²⁷⁷ Procedencia: http://www.bibiano.org/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=39. Consulta el 3 de abril de 2007.



Un claro contraste representa la prolongación del folklore no comprometido. En 1976 Ana Kiro, tal vez con el respaldo de quienes no querían encontrar en Galicia un problema de disconformismo expresado a través de la música similar al de Cataluña, lanzaba un disco de portada y título elocuentes: *Recordando a Galicia* (Belter, 1976; Imagen IC-15).

²²⁷⁸ Procedencia: <http://www.fuxanosventos.net/>. Consulta el 30 de octubre de 2006.

IMAGEN IC-15. PORTADA DE *RECORDANDO A GALICIA* (1976)



IMAGEN IC-16. PORTADA DE *MANIFIESTO* (1977)²²⁷⁹

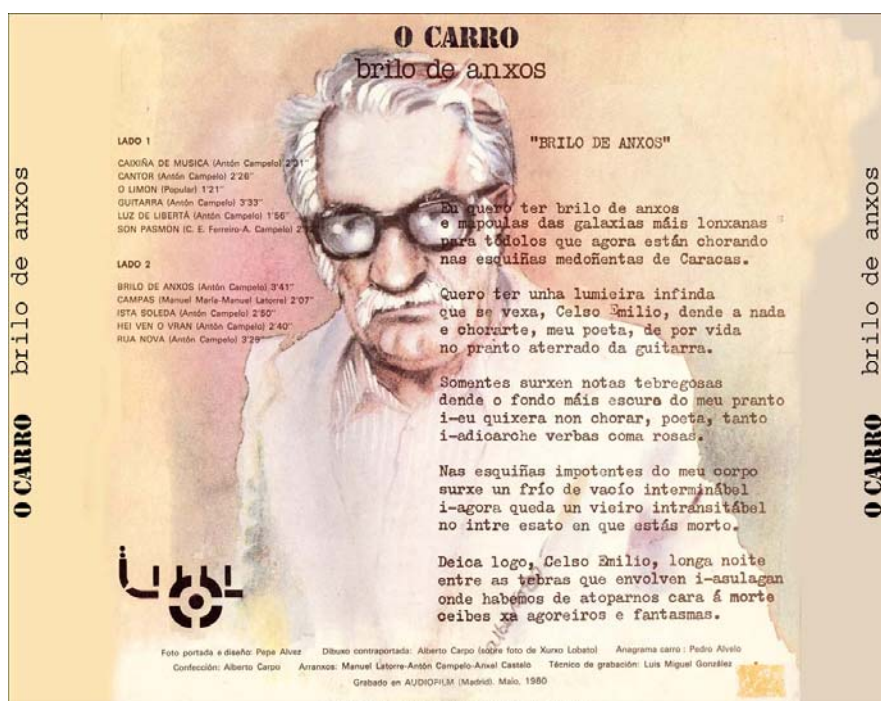


²²⁷⁹ Procedencia: http://cgi.ebay.es/FOLK-GALLEGO-O-CARRO-MANIFIESTO-LP-12-1977-OPEN_W0QQitemZ180133843176QQihZ008QQcategoryZ1075QQcmdZViewItem#ebayphotohosting.
Consulta el 3 de marzo de 2007.

El grupo O Carro eligió como nombre al símbolo más reconocido del rural gallego. En 1977 grabaron *Manifesto* (Novola) ²²⁸⁰, un álbum cuya cubierta parece una llamada a la unión de todos (los gallegos), mostrando unas oscuras manos entrelazadas (Imagen IC-16).

Prosiguiendo con este conjunto, en la contraportada de *Brilo de anxos* (Ruada, 1980), Celso Emilio Ferreiro, vate de la disidencia literaria gallega en el posfranquismo, ocupa todo el centro de la imagen como trasfondo: su gesto adusto se impone. Se trata de un homenaje al poeta, quien había fallecido súbitamente en Vigo el 31 de agosto de 1979.

IMAGEN IC-17. CONTRAPORTADA DE *BRILO DE ANXOS* (1980)



Aunque anterior en el tiempo a estos últimos ejemplos examinados, el álbum de Luis Emilio Batallán *Ahí ven o maio* ²²⁸¹ pudo significar un salto cualitativo en varios aspectos, incluyendo el diseño de la cubierta, en donde se adivina la influencia de algunas creaciones análogas para los discos entonces prácticamente universales de Yes o King Crimson, con una concepción y tonalidades que se adentran decididamente en el mundo de lo onírico y un verde *enxebre* dominando la gama (Imagen IC-18).

²²⁸⁰ Analizado en el capítulo II.

²²⁸¹ Movieplay, 1975, se ha comentado en el capítulo III.

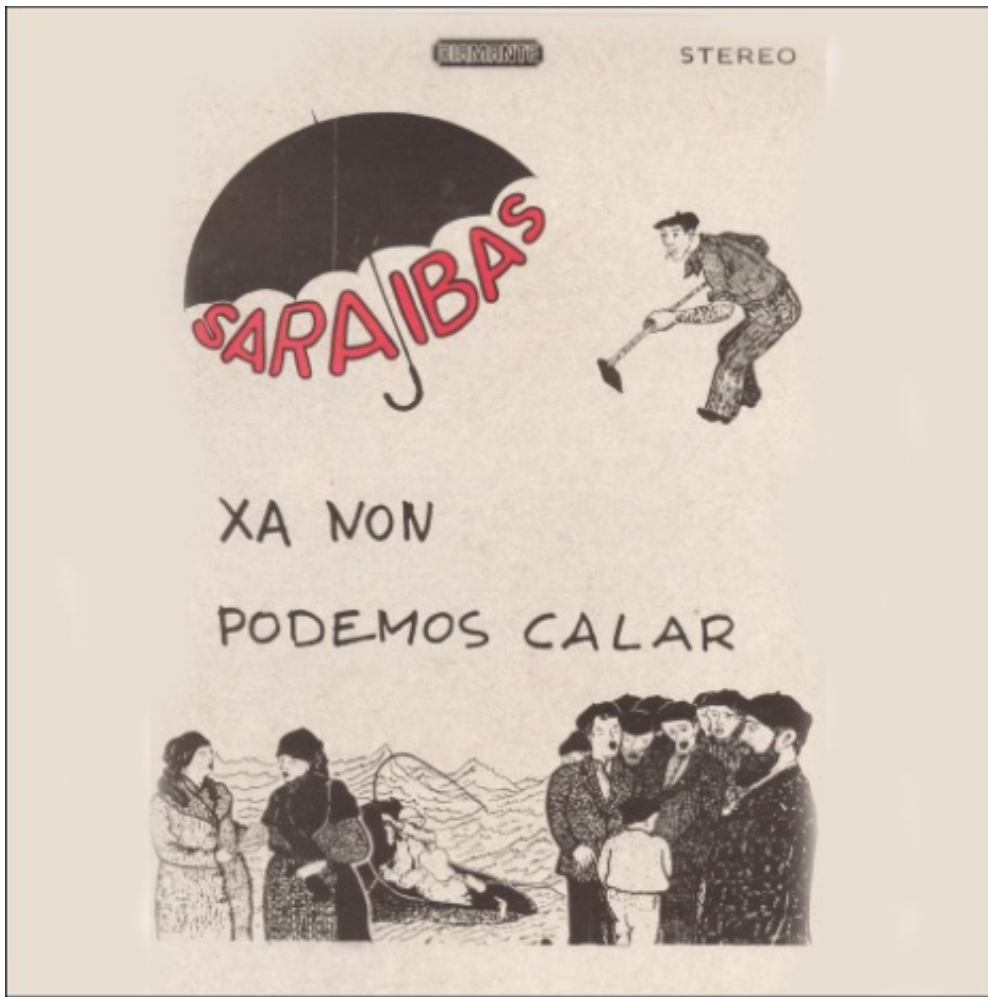
IMAGEN IC-18. CUBIERTAS DE *AHÍ VEN O MAIO* (1975)



El segundo disco de Saraibas, *Xa non podemos calar* (Diamante, 1981; Imagen IC-19), presenta en la portada virtualmente la misma estratificación de la población gallega que cantaba Fuxan os Ventos en “Cara á liberdade”: *labrego, obreiro, gandeiro y mariñeiro*, como acabamos de comprobar²²⁸²:

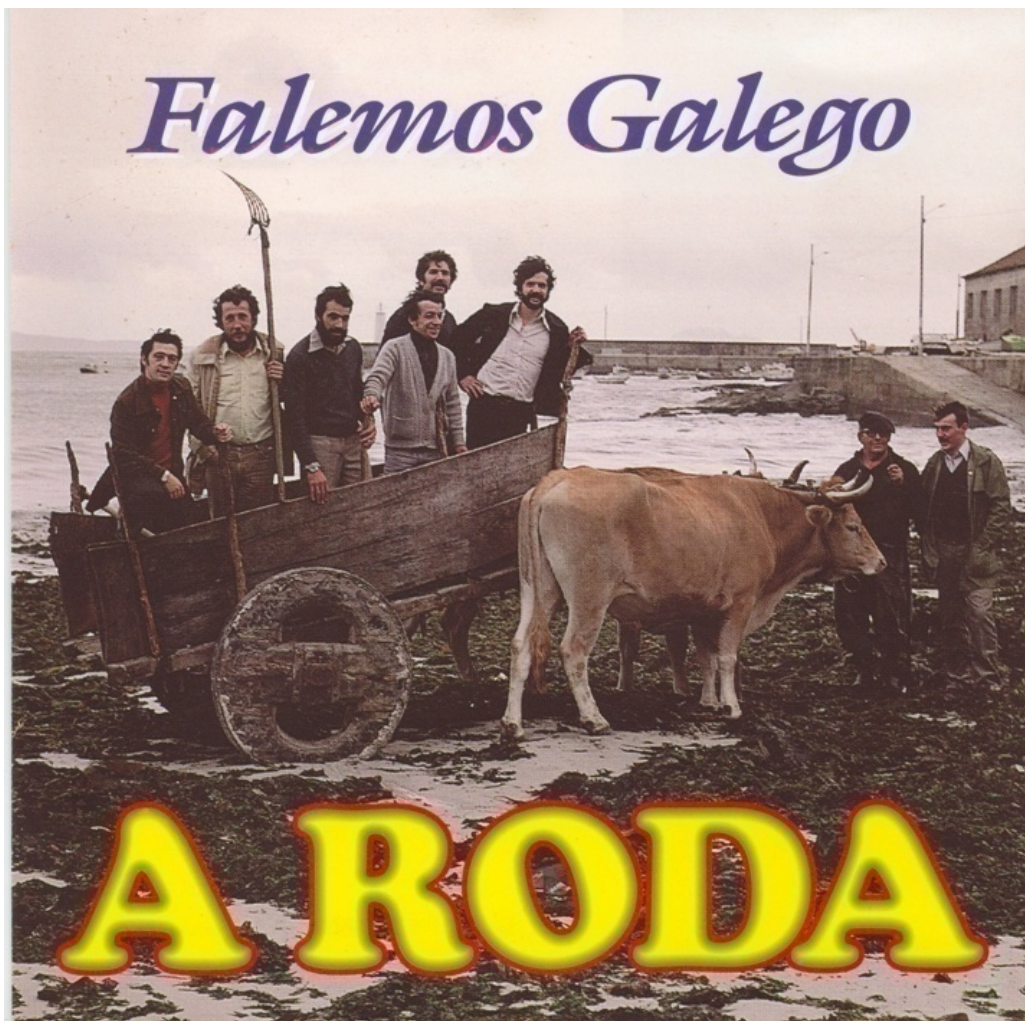
²²⁸² En el Apéndice al capítulo III.

IMAGEN IC-19. PORTADA DE *XA NON PODEMOS CALAR* (1981)



En el ámbito de la canción de inspiración popular, en *Falemos Galego* (1979) A Roda eligió para la portada una fotografía moderadamente regionalista, resaltando algo burdamente el tópico popular del carro y los marineros (Imagen IC-20). Parece clara la separación con imágenes de discos que instaban en aquellos mismos años a la rebelión armada; aquí se apela a una galleguidad emocional y en esencia no conflictiva. El detalle de mostrar una foto en vez de composiciones pictóricas es una constante de todas las portadas de los primeros discos que editó A Roda, consiguiendo tal vez con ello una comunicación más directa con su audiencia potencial.

IMAGEN IC-20. PORTADA DE *FALEMOS GALEGO* (1979)



En cuanto a las restantes orientaciones estéticas a la que se ha pasado revista a lo largo de toda la tesis, ni la música ni la imagen de *Ollos de Marzal*, de Outeiro (Ruada, 1980; Imagen IC-21), desdican el entramado ideológico galleguista que recurría tras la inversión de valores identitarios a la tradición como soporte de su discurso, pero tampoco lo refuerza, manteniéndose en un discreto margen neutral. La irrupción de este grupo, al igual que la de NHU y algunas otras formaciones coetáneas al término de la década de los 70, significa un efímero puente hacia el colapso total de las identidades que sobreviene poco después.

IMAGEN IC-21. PORTADA DE *OLLOS DE MARZAL* (1980)²²⁸³



De este modo nos acercamos a la conclusión de este recorrido. En efecto, dando un salto en el tiempo, pero sobre todo en la esfera de la concepción e intencionalidad, la portada del primer LP de Siniestro Total²²⁸⁴ borra cualquier posible reminiscencia de Galicia o los gallegos. El contraste con las imágenes precedentes es completo, sin nexo alguno (Imagen IC-22).

²²⁸³ Procedencia: <http://jazzrockz.blogspot.com/2007/03/outeiro-ollos-de-marzal-1980.html>. consulta el 8 de noviembre de 2007.

²²⁸⁴ *¿Cuándo se come aquí?* (Dro, 1982).

IMAGEN IC-22. PORTADA DE *¿CUÁNDO SE COME AQUÍ?* (1982)



Ya dentro de esta generación estética otra cubierta de álbum curiosa es la de *Surfin' CCCP* (Grabaciones Accidentales, 1984), EP o *maxi-single* grabado en colaboración entre Os Resentidos y Siniestro Total. También aquí desaparecen súbitamente el carro, el campesino, el paraguas y el militar parafascista. Los dos grupos, que grabaron en colaboración, aparecen con aspecto circunspecto en una mesa de trabajo. Tras ellos unos caracteres rusos sobre fondo rojo. El título es una clara parodia del universal *Surfin' USA* de los Beach Boys en 1963, y no queda clara la intencionalidad semántica referida a la entonces aún existente URSS (Imagen IC-23).



Para cerrar este epígrafe, en cuanto a carteles varios de contenido político, la asociación cultural Xérmolos, de Guitiriz (Lugo), a las primeras ediciones del variado festival que crea en 1980-y hasta 1991- las denominó “Feira e Festa da Música e da Arte”. Téngase en cuenta que en la etapa de culturalismo rabioso que se vivía, era normal incluir muchas actividades “culturales” anexas en un encuentro de índole principalmente musical. En el cartel de su primera edición aparece la gaita con la bandera gallega y el tamboril en una composición semiabstracta. De hecho la gaita domina la imagen de los carteles anunciadores de las tres primeras ediciones. Éste es el cartel de la edición pionera en 1980 (Imagen IC-24).

²²⁸⁵ Procedencia de la imagen: http://www.siniestro.com/XES/images/surfin_1984.jpg. Consulta el 28 de febrero de 2008.



Por último, he aquí el cartel que anunciaba el histórico concierto de Voces Ceibes en la sala Capitol de Santiago de Compostela, el 1 de diciembre de 1968²²⁸⁷. Vicente Araguas en su libro sobre el grupo menciona la imagen en tono elogioso²²⁸⁸; se trata de una composición plenamente impregnada de lucha identitaria, con los tonos grises y negros dominando la gama cromática y exhibiendo un elenco de rostros sombríos y amenazadores (acaso los seis cantantes) sobre los que se alza en el borde superior la figura del campesino levantando la azada (Imagen IC-25).

²²⁸⁶ Fuente: http://www.xermolos.org/index.php?option=com_content&task=view&id=114&Itemid=38. Consulta el 3 de octubre de 2006.

²²⁸⁷ Como veíamos con detalle en el capítulo II.

²²⁸⁸ ARAGUAS, Vicente: *Voces Ceibes ...*, p. 112.

IMAGEN IC-25. CARTEL ANUNCIADOR DEL RECITAL DE VOCES CEIBES EN SANTIAGO EL 1 DE DICIEMBRE DE 1968²²⁸⁹



²²⁸⁹ Procedencia de la imagen: <http://www.ghastaspista.com/historia/5.jpg>. Consulta el 4 de octubre de 2006.

A modo de recapitulación, si en este punto recordamos las portadas de los discos *Airiños da miña terra* y *Aires da nosa terra* que veíamos al comenzar esta sección y que se inscriben en las mismas fechas, al comparar con el cartel de Voces Ceibes resulta evidente que nos hallamos ante dos espacios iconográficos contrapuestos, ante dos Galicia sin término medio ni conciliación posible; la discrepancia es absoluta como de hecho lo fue en términos de antagonismo entre los respectivos perfiles políticos que representaban.

C) Relación hemerográfica de publicaciones gallegas

La siguiente tabla (Tabla AC-1) incluye las publicaciones periódicas no diarias que se editaron en papel en Galicia –o en relación directa al ámbito gallego- en la etapa estudiada y a cuyo vaciado hemos procedido. Una parte significativa de los títulos pertenece a núcleos parcial o totalmente periféricos respecto de las capitales gallegas, tratándose de revistas bien de áreas rurales, bien de barrios semimarginales de las urbes importantes. Esta relación resulta mayor de lo que en un principio cabría imaginar, debido a la intensa actividad desarrollada por múltiples minorías gallegas en estos años –especialmente desde el mundo del asociacionismo-, y puede emplearse como complemento de la bibliografía que cierra esta tesis. En su inmensa mayoría se trata de revistas y boletines editados en suelo gallego, a los que se añaden excepciones contadas y justificadas como *Chan*, *Guieiro* o los *Cahiers Galiciens*. Son casi todas ellas fuentes primarias, salvo algunas excepciones de los años 90 y siglo XXI que se recogen aquí por el interés del contenido analítico. En la duda hemos optado por una relación amplia, dado que las publicaciones orientadas hacia la economía, la religión, la enseñanza y otras áreas en principio alejadas de los intereses de este trabajo constituyen, no obstante, un termómetro apreciable de la evolución del pulso social gallego, y ocasionalmente aportan datos aprovechables.

En cuanto a la forma de presentar la información, la ordenación es alfabética y las referencias que no aparecen en determinadas publicaciones deben su ausencia a que no ha sido posible localizarlas, generalmente porque no figuran en ninguno de los números editados. En los casos de Ferrol, Santiago de Compostela (ambas localidades en la provincia de Coruña) y Vigo (en la de Pontevedra) no parece necesario especificar este dato. No faltan los cambios de localidad de la edición y de la empresa o institución editora; se especifican en los casos pertinentes. Empleamos aquí la abreviatura USC (Universidad de Santiago de Compostela) por economía de espacio. Por último, la categoría del período vaciado no significa necesariamente que la revista no se publicara en otros años además de los consultados, sino que los que figuran fueron los disponibles o bien los de mayor interés para nuestro trabajo.

TABLA AC-1 DEL VACIADO DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS GALLEGAS NO DIARIAS ENTRE 1975 Y 1982 Y AÑOS COLINDANTES

Título	Edición	Período vaciado
<i>A Buxaina</i>	Vigo, Etnográfico A Buxaina	1985 y 1995
<i>A Curuxa</i>	Vigo, D.P.L.	1981
<i>A Faladoira</i>	Grañas do Sor (Vivero), Sociedad Cultural, Recreativa y Deportiva Gransor	1984
<i>A Gavota</i>	Ayuntamiento de Cangas (Pontevedra)	1983
<i>A Grileira</i>	Santiago de Compostela, Asociación de Gaiteros de Santiago e Bisbarra	[s.d.]
<i>A Moa. Revista rural galega</i>	Santiago de Compostela, ISGAR	1979-1982
<i>A Nosa Terra</i>	Vigo, Promocions Culturáis Galegas	1978-2008
<i>A Peneira</i>	Ponteareas (Pontevedra), Servicio de Publicacións de la Diputación Provincial de Pontevedra	1984
<i>A Rúa</i>	La Coruña, P.D.G.	1981
<i>A Taboada</i>	Cuntis y Moraña (Pontevedra), asociaciones O Meigallo y A Cabana	1998-2008
<i>A Voz da Lareira</i>	París, Casa de Galicia	1983-1987
<i>A Voz de Villalba</i>	Villalba (Lugo), Concello de Villalba	1983-1986
<i>A Voz do Pobo</i>	Vigo, Partido Comunista Galego	1969-1978
<i>Abrente</i>	La Coruña, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario	1969-1983
<i>Adro de Valladares</i>	Vigo, Centro Cultural Artístico Recreativo de Valladares	1983-1987
<i>Agora</i>	Santiago de Compostela, USC - Facultad de Filosofía	1981-1982
<i>Alento</i>	La Coruña, Órgao da Xuventú Comunista galega	1977

Título	Edición	Período vaciado
<i>Alobre, Revista de Etnografía e Folclore do Salnés e Arousa</i>	Vilaxoán de Arousa (Pontevedra), Grupo de Música e Baile Tradicional Revenidas	1994
<i>Amencer</i>	Mondoñedo (Lugo), Colegio Público de Mondoñedo	1982
<i>Anduriña [Andoriña al principio]. Revista de Cultura</i>	Santiago de Compostela, Consellería de Traballo, Seguridade Social e Emigración	1985
<i>Anuario Brigantino</i>	Betanzos (Coruña), Concello de Betanzos	1982 y 1988-1990
<i>Anuario da Gaita</i>	Orense, Escola Provincial de Gaitas - Diputación Provincial de Orense	1985-2007
<i>Anuario El Correo Gallego</i>	Santiago de Compostela, Editorial Compostela	2000
<i>Anuario La Voz de Galicia</i>	La Coruña, Grupo Voz	1983-1990
<i>Arco da Vella</i>	Vigo, Comisión Municipal de Cultura	1981
<i>Arousa Socialista</i>	Vilagarcía de Arosa (Pontevedra), PS de Galicia – PSOE	1982-1983
<i>Arte Galicia</i>	El Ferrol, Sociedad Artística Ferrolana	1979
<i>As Roladas 2. Revista Pedagóxica Galega</i>	Vigo, Movemento Cooperativo da Escola Popular Galega	1978
<i>Asociacion de Veciños San Xoan-Berton</i>	El Ferrol, Asociacion de Veciños San Xoan-Berton	1978-1981
<i>Ateneo Ferrolán</i>	El Ferrol, Ateneo Ferrolán	1978-1980
<i>Atlántico Express</i>	Lugo	1983-1984
<i>Aturuxo</i>	Montreal (Canadá)	1974-1975
<i>Aula Aberta</i>	Santiago de Compostela, USC - Pabellón de Vicerrectorado	1985
<i>Bardo y Juglar. Boletín de Música Tradicional y Celta</i>	Madrid, Grupo Axóuxere	1998
<i>Bendado</i>	Santiago de Compostela, librería Couceiro	1979-1986
<i>Bergantiños</i>	Montevideo, Centro Social y Cultural Bergantiños	1982

Título	Edición	Período vaciado
<i>Betanzos</i>	Buenos Aires, Centro Betanzos	1962 y 1975-1981
<i>Boas Novas</i>	Caracas, Irmandade Galega	1979
<i>Boletín Afonso Eans</i>	Negreira (Coruña), Concello de Negreira	1980-1986
<i>Boletín da Real Academia Galega</i>	La Coruña, Real Academia Galega	1975-1980
<i>Boletín de Información Teatral</i>	Vigo, <i>Escola Dramática Galega</i>	1983-1989
<i>Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos</i>	Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo	1970-1976
<i>Boletín do Centro de Estudos Melidenses</i>	Melide (Coruña), Museo Terra de Melide	1982
<i>Boletín Grupo de Traballo Galego</i>	Londres	1971-1983
<i>Boletín Oficial de la Xunta de Galicia</i>	Santiago de Compostela, Xunta de Galicia	1978-1985
<i>Boletín Social del Círculo Mercantil</i>	Vigo, Círculo Cultural Mercantil e Industrial	1975-1979
<i>Bonaval</i>	Santiago de Compostela, Artegraf	1979
<i>Brigantium</i>	La Coruña, Museo Arqueolóxico e Histórico	1980-1983
<i>Caderno do espectáculo</i>	La Coruña, Compañía de Teatro Luis Seoane	1980-1982
<i>Cadernos da Escola Dramática Galega</i>	La Coruña, Escola Dramática Galega	1978-1987
<i>Cadernos de Música Tradicional</i>	Vigo, Etnográfico A Buxaina	[s.d.]
<i>Cahiers Galiciens</i>	Rennes, Universidad de Rennes 2 - Centre d'Études Galiciennes	2001
<i>Can sen Dono</i>	Vigo, C.S.D.	1983
<i>Carnota</i>	Carnota (Coruña), Concello de Carnota	1983-1986
<i>Cavatina</i>	Santiago de Compostela, Asociación Galega de Lirica	1996

Título	Edición	Período vaciado
<i>Ceibe. Voceiro da AN-PG</i>	[S.D.L.]	1977-1979
<i>Chan. La Revista de los Gallegos</i>	Madrid, Sucesores de Rivadeneyra	1969-1971
<i>Comaro</i>	Muimenta (Lugo)	1984
<i>Concepción Arenal</i>	La Coruña, Diputación Provincial	1982
<i>Construcción Lugo</i>	Lugo, Asociación de Empresarios de la Construcción	1979-1980
<i>Coordenadas. Revista Universitaria de Cultura</i>	Santiago de Compostela, USC - Facultad de Filosofía	1980-1987
<i>Cuadernos de Estudios Gallegos</i>	Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento	1975-1982
<i>Cuadernos de Galicia</i>	Vigo, Editorial Ibérica	1961-1975
<i>Cuadernos del Museo Mindoniense</i>	Mondoñedo (Lugo), <i>Museo Mindoniense</i>	1981
<i>Cultura. Voceiro do Departamento de Cultura</i>	Bilbao, Casa de Galicia	1981-1982
<i>Disque</i>	El Grove (Pontevedra), Ayuntamiento de El Grove	1983-1984
<i>Do Brillante. Voceiro da AGG</i>	Vigo, Asociación de Gaiteiros Galegos	1993-1994
<i>Don Saturio</i>	El Ferrol	1980-1982
<i>Dorna</i>	Isla de Arosa (Pontevedra), Asociación Cultural Dorna	1981
<i>Dorna. Expresión poética galega</i>	Santiago de Compostela, USC, Facultad de Filoloxía	1981-1992
<i>Ecos da Terra. Organo Oficial da Casa de Galicia</i>	Montevideo, Comisión de Instrucción y Cultura de la Casa de Galicia	1981-1984
<i>Eido</i>	Santiago de Compostela, Colegio La Salle	1976-1982
<i>El Gorxal</i>	Vigo, Comunidad Educativa Colegio Marcote	1985-1986
<i>El Lado Salvaje</i>	La Coruña	1982-1983

Título	Edición	Período vaciado
<i>El Patito Feo</i>	El Ferrol, Juan José Ruiz Varela, (ed. y dir.)	1982-1984
<i>El Pope</i> [Portavoz Periodístico Semanal]	Vigo	1973-1976 y 1984
<i>El Sindicalista</i>	Vigo, CGDT	1979
<i>Enclave. Revista Galega de Política e Pensamento</i>	La Coruña, Esquerda Nacionalista	1996-2004
<i>Encrucillada. Revista galega de pensamento Cristián</i>	Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos. Desde 1986: Pontevedra, Irimia	1977-1990
<i>Etno-Folk. Revista de Etnomusicoloxía</i>	Vigo, Dos Acordes	2005-2008
<i>Faro</i>	La Coruña, Jefatura Provincial del Servicio Español del Magisterio	1974
<i>Fendendo</i>	Santiago de Compostela, Movemento de Estudiantes Cristiáns Galegos	1977-1978
<i>Festa da palabra silenciada</i>	Vigo, Feministas Independentes Galegas	1983-1985
<i>Follas Secas</i>	Orense, Manel Diaz y Xosé Manuel del Caño	1985-1987
<i>Fraga. Boletín informativo de espectáculos</i>	Vigo, Espectáculos Celta	1961 y 1981
<i>Galicia Confidencial</i>	Santiago de Compostela, Xornal S.A.	1982-1983
<i>Galicia emigrante</i>	[S.D.L.], Unión do Pobo Galego	1974-1976
<i>Galicia en Cifras</i>	Santiago de Compostela, Consellería de Economía e Facenda [desde 1989 elaborada por el Instituto Galego de Estadística]	1985-1999
<i>Galicia en Loita</i>	Vigo, Movemento Comunista de Galicia	1974-1981
<i>Galicia hoxe</i>	Vilagarcía de Arosa (Pontevedra), Partido Galeguista	1983
<i>Galicia Obreira</i>	La Coruña, P.T.	1977-1978
<i>Galicia-80</i>	Orense	1980
<i>Gentil</i>	Tuy (Pontevedra), A Serpe do Caravel	1982

Título	Edición	Período vaciado
<i>Grial</i>	Vigo, Galaxia	1963-2008
<i>GT y C</i>	Vigo	1981
<i>GTL</i>	Vigo	1981-1982
<i>Guía del Ocio</i>	Vigo, Concello de Vigo, Concellería de Turismo	1979
<i>Guía del Ocio de Galicia y Portugal</i>	Vigo, Ediciones Frontera	1983-1984
<i>Guía del Tiempo Libre</i>	Vigo	1981
<i>Guieiro</i>	Montevideo, Patronato da Cultura Galega	1965-1968 y 1983-1986
<i>GVL [Guitarra, Vihuela y Laúd]</i>	Vigo, Agrupación Guitarrística Galega	1982-1984
<i>Información</i>	Vigo, Partido Comunista de Galicia	1982
<i>Inxenio. Mostra do inxenio en Galicia</i>	La Coruña	1979-1980
<i>Irimia</i>	Asociación Irimia	1981
<i>Irmandiño, Voceiro do Frente Cultural Galego</i>	[S.D.L.]	1973-1975
<i>Juan Montes</i>	Lugo, La Voz de la Verdad	1974
<i>La Comarca del Eo</i>	Ribadeo (Lugo), Concello de Ribadeo	1965-1983
<i>La Coruña. Ciudad Veraniega</i>	La Coruña, Sociedad de Fomento del Turismo	1960-1975
<i>La Naval. Revista Atlántica</i>	La Coruña, La Naval	1984-1986
<i>Laiovento</i>	Santiago de Compostela, Edicións Laiovento	1991
<i>Latexo</i>	Vigo, Unión Recreativa de Empleados de la Caja de Ahorros de Vigo	1982 y 1999-2000
<i>Lavadores</i>	Vigo, Asociación Veciñal, Cultural e Deportiva de Lavadores	1982

Título	Edición	Período vaciado
<i>Lingua e Administración</i>	Santiago de Compostela. Asociación de Funcionarios para a Normalización Lingüística de Galicia	1984-1987
<i>Lume Novo</i>	Buenos Aires	1969-1972
<i>Luzes de Galiza</i>	Sada (Coruña), Ed. do Castro	1985-2000
<i>Madrygal. Revista de Estudos Gallegos</i>	Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense	1998-2007
<i>Man Comun</i>	La Coruña, Edicións do Rueiro	1980-1981
<i>Memoria social</i>	Vigo, Caja de Ahorros Municipal	1979
<i>Moendo</i>	Groningen, Comité pra Galicia	1978-1979
<i>Mundo Gallego</i>	Buenos Aires	1980-1983
<i>Mundo Gallego</i>	Madrid, Centro Gallego en Madrid	1968-1978
<i>Murguía. Revista Galega de Historia</i>	Santiago de Compostela, Asociación Galega de Historiadores	2003-2006
<i>Na Gaits</i>	Vigo, NG Edicións	1997-1999
<i>Neboeira. Publicación de Cultura Galega</i>	Vigo, Colectivo Neboeira - Xuventudes do Círculo Ourensán Vigués	1983
<i>Nerio</i>	Corcubión (Coruña)	1985
<i>Nordés, Revista de Poesía e Crítica</i>	La Coruña	1975-1976
<i>Nordeste. Voceiro Interparroquial</i>	Cariño, Concello de Cariño (Coruña)	1977-1982
<i>Nova Galicia. Revista de Política e Cultura</i>	Santiago de Compostela, Esquerda Unida-Esquerda Galega	1978
<i>Nuestro Mundo</i>	La Coruña, La Voz de Galicia	1976
<i>O Berro Novo</i>	Vigo, Asociación Xuvenil de Cabral "Lagares"	1990-1991
<i>O Ensino</i>	Santiago de Compostela, Galiza Editora	1980-1981

Título	Edición	Período vaciado
<i>O Gaiteiro de Lugo</i>	Lugo, Xerardo Castro	1970
<i>O Galego</i>	Lisboa, Centro Galego Xuventude de Galiza	1988-1989
<i>O Galeguista</i>	Santiago de Compostela, Partido Galeguista	1980
<i>O Noso afán. Organo Informativo da Casa de Galicia en Bilbao</i>	Bilbao, Casa de Galicia	1977
<i>O Noso Pobo</i>	Baiona (Pontevedra)	1982
<i>O Socialista Galego</i>	Santiago de Compostela, Partido Socialista de Galicia	1978
<i>O Tempo e o Modo</i>	Orense, Galiza Editora	1980
<i>O Umia</i>	Cambados (Pontevedra), Concello de Cambados	1985
<i>O Voceiro de Reboreda</i>	Reboreda (Pontevedra), Concello de Reboreda	1986
<i>Obradoiro do Novo Mundo</i>	Caracas, Partido Galeguista	1980
<i>Olláparo</i>	Cedeira (Coruña), Sociedade cultural Chirlateira	1984
<i>Ondas de Arosa</i>	Villagarcía de Arosa (Pontevedra)	1984
<i>Orense</i>	Orense, Diputación Provincial de Orense	1977
<i>Ortegal</i>	El Ferrol, Colectivo de Asociacións da Comarca do Ortegal	1987-1989
<i>Os Peiraos do Berbés</i>	Vigo, Asociación de Veciños do Casco Vello	1983
<i>Outeiro</i>	La Coruña, Caja de Ahorros de Galicia	1981-1983
<i>Patria galega</i>	Buenos Aires	1982-1984
<i>Páxinas Informativas do Museo do Pobo Galego</i>	Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego	2006-2008
<i>Pontevedra. Revista de Estudos Provinciais</i>	Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra	1982

Título	Edición	Período vaciado
<i>Primeiros e Rabelos</i>	Redondela (Pontevedra)	1984
<i>Queremos Traballo!</i>	Santiago de Compostela, Asociación de Mestres Parados	1982-1985
<i>Raigame. Revista de Arte, Cultura e Tradicións Populares</i>	Orense, Escola Provincial de danzas - Colectivo Castro Floxo	1995-2000
<i>Rego</i>	Ginebra, Roi Xordo	1974-1975
<i>Revista de Cultura</i>	Santiago de Compostela, Xunta de Galicia	1984-1986
<i>Revista de la Asociacion para el Estudio de la Historia de Villagarcia y Comarca Arealonga</i>	Villagarcía de Arosa (Pontevedra), <i>Asociacion para el Estudio de la Historia de Villagarcia</i>	1983
<i>Revista Galega de Estudos Agrarios</i>	Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia	1979-1987
<i>Revista Monografica de Cultura</i>	La Coruña, Agrupación Cultural O Facho	1984
<i>SGTE informa</i>	Vigo, Sindicato de Enseñanza	[s.d.]
<i>Solaina</i>	Santiago de Compostela, USC, Facultad de Geografía e Historia	1982
<i>Soportal</i>	Orense, Grupo Nox	1979
<i>Teima</i>	La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións	1976-1977
<i>Tempo Galego</i>	Santiago de Compostela, Unión do Povo Galego	1982
<i>Tempos Novos</i>	Santiago de Compostela, Atlántica de Información e Comunicación de Galicia	1997-2008
<i>Terra</i>	Santiago de Compostela, Boletín del Comité Democrático de Información	1975-1983
<i>Terra e Tempo</i>	La Coruña, Unión do Pobo Galego	1965 y 1972-1982
<i>Trabe de Ouro</i>	Santiago de Compostela, Sotelo Blanco	1990-1994 y 1999
<i>Trebo</i>	Orense, Instituto Las Lagunas	1982-1986
<i>Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano</i>	Tuy (Pontevedra)	1975

Título	Edición	Período vaciado
<i>[Unidad Gallega de los Estados Unidos]. Memoria anual</i>	Nueva York, Casa de Galicia	1946-1983
<i>Vagalume</i>	Santiago de Compostela (Pontevedra en números finales, mayo de 1978), Lumeiro	1975-1978
<i>Verba. Anuario Galego de Filoloxía</i>	Santiago de Compostela, USC, Facultade de Filoloxía	1974-1985
<i>Vixiador</i>	Candeán (Pontevedra)	1981-1986
<i>Vntia</i>	Betanzos (Coruña)	1985-1986
<i>Xatrude</i>	Monforte de Lemos (Lugo)	1981
<i>Xeira</i>	Santiago de Compostela, USC, Facultad de Filosofía e Ciencias da Educación	1978
<i>Xérmolos</i>	Guitiriz (Lugo). Asociación Cultural de Guitiriz - Asociación Xuvenil Xérmolos	1978-1987
<i>Xornal d'a Nosa Galiza</i>	Ginebra, Sociedade A Nosa Galiza	1970, 1973 y 1990
<i>Xuncos</i>	Pontevedra, Instituto A Xunqueira	1984

D) Tabla cronológica de la transición

La siguiente tabla se concentra en eventos preferencialmente de interés directo para la tesis. Para su confección se han empleado numerosas fuentes, que no se detallan por esta misma razón. Se evitan redundancias con otras series de información disponibles a lo largo de la misma tesis, por ejemplo la tabla de los festivales folk en Galicia ²²⁹⁰. El material que ahora se ofrece es ante todo una *selección*; el criterio de las cuatro categorías (columnas) resultó el preferible dentro de varias posibilidades, debiendo entenderse "... en el exterior" como todo lo que sucedió fuera de Galicia ²²⁹¹. La paridad cronológica es flexible por razones de economía de espacio, procurando que no se produzca un desfase horizontal que supere la duración de un mes en el período 1975-1982.

Respecto de la atención preferente –y lo contrario- prestada hacia unas fechas y eventos, la mayor cobertura es la correspondiente a los años que median entre 1975-1982, como es lógico (de hecho poseen una delimitación anual propia uno a uno en esta tabla), pero con manteniendo bastante atención hacia las dos décadas anteriores como etapa indesligable para comprender la trayectoria posterior. En el otro extremo, a partir de 1982 tan solo constatamos datos referenciales de la música gallega y algunos complementarios de las otras tres categorías restantes.

Por lo demás a los eventos reseñados hay que añadir una serie de fechas fijas que deben tenerse presentes en el calendario de estos años. Las principales son las siguientes:

- 10 de marzo (instituido ya en el período democrático, en base en los trágicos sucesos de 1972): "Día de la Clase Trabajadora en Galicia". El 10 de marzo de 1972, en Ferrol, se produjo la muerte de dos obreros que participaban en la manifestación de los astilleros de Bazán, protestando contra la aplicación de

²²⁹⁰ "Tabla AIII-1. Festivales y concursos de música y danza. Galicia, 1948-1985".

²²⁹¹ La alternativa era establecer una categoría diferenciada para España, pero ello tenía más inconvenientes que ventajas.

unas primeras medidas de reconversión en la industria naval ²²⁹².

- 1 de mayo: Día Internacional de los Trabajadores.
- Día das Letras Galegas (17 de mayo), desde 1963.
- Día da Patria Galega (25 de julio), desde 1978.
- Las fechas más señaladas del calendario cristiano, como Navidad, Año nuevo, Reyes y Pascua, y el carnaval, que precede a la Cuaresma.
- Desde 1978: Festival de Ortigueira (normalmente en julio). Se le sumarían otros importantes, como el Festival de Pardiñas, desde 1979.
- Día del gaitero (Festa do gaitero): 19 de agosto, (desde 1974 -?-).

²²⁹² La confluencia de reconversión industrial y democracia daría lugar a una explosión de las movilizaciones obreras y ciudadanas en Galicia. En esa fecha, en Ferrol, los trabajadores Daniel Niebla y Amador Rei cayeron heridos de muerte por disparos de las fuerzas de orden público y más de una docena resultaban heridos, mientras la ciudad era ocupada militarmente, acontecimientos que fueron ampliamente recogidos por los medios de comunicación europeos. El disco de Bibiano Morón, *Agora entramos nós* (1976), está dedicado a la memoria de los dos manifestantes. Ya en la transición democrática los sindicatos acordaron establecer ese diez de marzo como “Día de la Clase Trabajadora en Galicia”.

TABLA CRONOLÓGICA DE LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA ²²⁹³

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
Antes de 1975			
31 de enero de 1950, Estados Unidos: el presidente Truman ordena la fabricación de la bomba de hidrógeno, en respuesta por la detonación experimental de la bomba atómica el año anterior por la URSS.	15 de julio de 1950, Hotel Compostela de Santiago: se funda la editorial Galaxia.		
Febrero de 1956, Madrid: varios incidentes provocados por los estudiantes universitarios disidentes con el régimen.	7 de agosto de 1952, prisión provincial de Coruña: ejecución de Benigno Andrade García, popularmente conocido por el nombre de su aldea -Foucellas (en Mesía, Coruña)-, uno de los últimos guerrilleros gallegos de la guerra civil.	12 de abril de 1954, Nueva York (estudios Pythian Temple): grabación del “Rock around the clock” de Freedman y Myers en la versión de Bill Haley y los Comets.	28 de febrero de 1956, Lugo (Gráficas Bao): concluye la impresión del libro <i>La Zanfona</i> , de Faustino Santalices.
1958 a 1975: guerra de Vietnam, conflicto bélico que enfrentó entre a los Estados de Vietnam del Sur y Vietnam del Norte. Los Estados Unidos de América colaboraron directamente con los sudvietnamitas hasta su retirada en 1973.		1957, Liverpool (Inglaterra): primera formación del futuro grupo los Beatles.	

²²⁹³ Elaboración propia a partir de múltiples fuentes.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>21 de julio de 1959: se aprueba en España el <i>Plan de Estabilización</i>, punto de arranque del desarrollismo y el despegue económico de los años 60.</p>	<p>1958, Madrid: se funda el grupo galleguista Brais Pinto en el entorno del Centro Gallego de Madrid.</p>		<p>1959: Phillips publica el disco <i>Galicia. Cántigas da Nosa Terra</i>, con participación de los coros El Eco, Cántigas da Terra y Follas Novas.</p>
<p>1 de enero de 1959, Cuba: triunfo de la revolución cubana, movimiento de insurgencia comandado por Fidel Castro, su hermano Raúl y otros activistas que se opuso a la dictadura de Fulgencio Batista.</p>	<p>1961, Santiago de Compostela: se funda y convoca su primera manifestación la asociación cultural O Galo, pionera en Galicia.</p>	<p>1962, Madrid: festivales de música pop en el circo Price.</p>	
<p>Madrugada del 20 de abril de 1963, Madrid: Julián Grimau, miembro del comité ejecutivo del PCE, condenado a muerte en consejo de guerra, es fusilado.</p>	<p>1963, La Coruña: se funda la asociación cultural O Facho. En Vigo el grupo Galaxia logra la edición regular de la revista <i>Grial</i>.</p>	<p>1962, Londres: fundación del grupo los Rolling Stones.</p>	<p>11 al 31 de julio de 1964, Pontevedra: V Festival de la Canción Gallega.</p>
<p>22 de noviembre de 1963, Dallas (Estados Unidos): asesinato de John F. Kennedy.</p>	<p>1964: se aprueban los Polos de Desarrollo de Vigo y Coruña.</p>	<p>1964, Madrid: fundación del conjunto los Brincos, conocidos como “los Beatles españoles”.</p>	<p>1964, Santiago de Compostela: I curso de Gaitas en colaboración entre la asociación O Galo y la agrupación Cantigas e Agarimos</p>

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
		Julio de 1965, Newport (Estados Unidos): gran escándalo cuando Bob Dylan irrumpe en el escenario del festival portando una guitarra eléctrica y acompañándose de un equipamiento propio del rock.	1965, Ribadeo (Lugo): inauguración del monumento al gaitero en el monte de Santa Cruz. Se establece la fecha del primer domingo de agosto para celebrar el “Día de la Gaita”.
24 de febrero de 1965, Madrid: gran manifestación de protesta estudiantil. En agosto del mismo año son expulsados de la universidad por disidencia contra el régimen los profesores Tierno Galván, López Aranguren y García Calvo.	1965: primer número de la revista <i>Terra e Tempo</i> , portavoz de la UPG.	2 de julio de 1965: los Beatles actúan en Madrid, y al día siguiente lo hacen en Barcelona. En diciembre del mismo año hubo un concierto en 1965 Madrid de los Animals. En junio de 1966 visitaría España el grupo británico The Kinks.	1965, Vigo: primer Festival do Mundo Celta
1 de enero de 1966, Berlín (República Federal de Alemania): se funda la primera comuna (K1) en esta ciudad, símbolo del arranque de la era hippie en Europa.		7 de junio de 1966, teatro Olympia de París: recital de música ibérica. 18 de julio de 1966, Madrid: arranca el programa radiofónico <i>Los cuarenta principales</i> .	
	1967, Marín (Pontevedra): instalación de la fábrica de celulosa ELNOSA.	Noviembre de 1966, IQS (Institut Químic de Sarriá): recital de Raimon, que fue el primero en sustituir a los mítines prohibidos y el momento de arranque de la canción protesta en España.	1967: arranca la emisora Radio Popular de Vigo.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
		<p>Febrero y marzo de 1967, Madrid: recitales de Joan Manuel Serrat y Raimon en colegios mayores y residencias de la Universidad Complutense.</p>	<p>9 de mayo de 1967, Santiago de Compostela: célebre recital de Raimon.</p>
		<p>1 de junio de 1967, Inglaterra: edición del disco <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>, uno de los más importantes en la carrera de los Beatles e hito fundacional de los discos <i>conceptuales</i>.</p>	<p>1967: Luis Olivares y Jacinta editan sendos discos en Edigsa-Galaxia con canciones en gallego.</p>
<p>Verano de 1967, costa oeste americana: <i>summer of love</i>, también conocido como <i>flower power</i>.</p>	<p>25 de julio de 1967, Santiago de Compostela: la Unión do Povo Galego y la Asociación Democrática de Estudiantes Galegos, con el apoyo del Frente de Liberación Popular, colocan en el paseo da Ferradura una pancarta reivindicativa, con el lema "¡Viva Galicia ceibe y socialista!".</p>	<p>22 de junio de 1967, instituto Ramiro de Maeztu de Madrid: se funda el grupo Canción del Pueblo.</p>	
<p>9 de octubre de 1967, La Higuera (Bolivia): muere fusilado Ernesto Che Guevara.</p>	<p>26 de julio de 1967: un artículo en <i>La Voz de Galicia</i> de Felipe Fernández Armesto (Augusto Assía) en defensa del gallego le cuesta un expediente al director del diario.</p>	<p>Junio de 1967, Monterey (California, Estados Unidos): macrofestival de música rock.</p>	

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
	<p>Febrero de 1968, Santiago de Compostela: inicio de la “primavera compostelana”, serie de manifestaciones y encierros de los estudiantes universitarios santiagueses.</p>		<p>30 de marzo de 1968, Escola de Peritos Agrícolas de Lugo: recital fundacional del incipiente grupo Voces Ceibes.</p>
<p>4 de abril de 1968, Memphis (Estados Unidos): muere asesinado Martin Luther King.</p>		<p>6 de abril de 1968, Albert Hall de Londres: victoria española en el concurso de Eurovisión con la canción “La la la” interpretada por Massiel.</p>	
<p>Mayo de 1968, París: “mayo parisino”, revuelta estudiantil a la que se sumaron los obreros franceses y que puso en jaque por unos días a la república.</p>	<p>1968, París: creación del PCG (Partido Comunista de Galicia) a instancias de Santiago Álvarez.</p>		<p>26 de abril de 1968, Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela: primer concierto multitudinario de Voces Ceibes.</p>
<p>6 de junio de 1968, Los Angeles (Estados Unidos): muere asesinado Robert F. Kennedy.</p>			<p>9 de mayo de 1968 hotel Compostela de Santiago: se crea Voces Ceibes con esta denominación.</p>

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>20 de agosto de 1968, Praga: “primavera de Praga”; los tanques soviéticos aplastan la rebelión de Alexander Dubcek que estuvo cerca de resquebrajar la tiranía soviética en Checoslovaquia.</p>		<p>30 de noviembre de 1968, Palau de la Música de Barcelona: Raimon, Ovidi Montllor y Pi de la Serra logran un lleno absoluto.</p>	<p>Junio de 1968: se firma el acuerdo con Edigsa para publicar el primer disco de los cuatro componentes de Voces Ceibes.</p>
<p>2 de octubre de 1968, plaza de Tlatelolco (México): matanza de estudiantes. Tras la celebración de los Juegos Olímpicos muchos estudiantes se manifestaron contra el gobierno de Díaz Ordaz. En esta fecha y lugar policías federales dispararon sobre una manifestación matando a una cifra que oscila entre 200 y 400 jóvenes.</p>		<p>18 de mayo de 1968, Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense de Madrid: Raimon da un recital histórico. 15 de julio de 1968, Palma de Mallorca: The Jimi Hendrix Experience actúa en una discoteca.</p>	
		<p>31 de agosto al 1 de septiembre de 1968, isla de Wight (Inglaterra): primer festival rock de la isla. Conocería dos célebres reediciones en los veranos de 1969 y 1970.</p>	<p>1 de diciembre de 1968, cine Capitol de Santiago de Compostela: presentación de Voces Ceibes y punto de arranque de la <i>Nova canción galega</i>, organizado por la agrupación cultural O Galo.</p>
<p>25 de enero de 1969, España: comienzo del Estado de Excepción.</p>	<p>1969: aprobación del Polo de Desarrollo de Villagarcía de Arosa (Pontevedra).</p>	<p>14 de enero de 1969, librería Cultart de Madrid: Miro Casabella presenta al grupo Voces Ceibes en la capital.</p>	<p>1 de enero de 1969, cine Capitol de Santiago de Compostela: único recital de Voces Ceibes en que intervinieron todos juntos. Estuvo presente Fernández Albor.</p>

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
		30 de enero de 1969, Londres: última actuación de los cuatro Beatles juntos. En 1970 la separación definitiva del conjunto era un hecho.	
21 de julio de 1969: la nave Apolo XI, enviada por la NASA, llega a la luna.		15, 16 y 17 de agosto de 1969, Bethel (Nueva York, Estados Unidos): festival de Woodstock, el gran símbolo de la era hippie.	21 de julio de 1969, Santiago de Compostela: <i>I Xornadas de Folclore</i> .
	1970: aprobación del Plan de Accesos para Galicia con el sistema REDIA.	Diciembre de 1969, Altamont (San Francisco, Estados Unidos): Festival de música rock. Se saldó con varios actos de violencia, incluyendo un asesinato a pie del escenario. 21 de diciembre de 1969, sala de la Mutualité de París: festival de pueblos ibéricos.	
4 de mayo de 1970, Universidad de Ohio (Estados Unidos): muerte por acción policial de cuatro estudiantes que participaban en una manifestación contra la guerra de Camboya.	5 de mayo de 1970: desastre ecológico del buque noruego Polycomander frente a las costas de Vigo.	18 de septiembre de 1970, Londres: muerte de Jimi Hendrix. 4 de octubre de 1970, Los Angeles (Estados Unidos): muerte de Janis Joplin. 3 de julio de 1971, París: muerte de Jim Morrison. Los tres fallecimientos se debieron a sobredosis de drogas.	1970: Xavier González y Guillermo Rojo abandonan Voces Ceibes y entra Xaime Manuel Barreiro, mientras que Benedicto tiene que acudir al servicio militar en Madrid. En diciembre del mismo año entra durante breve tempo Tino Álvarez.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
14 de diciembre de 1970 al 6 de febrero de 1971, Guipúzcoa: Estado de Excepción.		3 y 4 de abril de 1971, Teatro Principal de Valencia: Recital Ibérico, el primero que con un título así tenía lugar en suelo español.	Primavera de 1971: abandona Voces Ceibes Miro Casabella y entran Suso Vaamonde y Bibiano Morón.
1972, Irlanda del Norte: cénit de la violencia debido al conflicto angloirlandés; en este año murieron por tal motivo 479 personas.	10 de marzo de 1972, Ferrol: muerte de dos obreros que participaban en la manifestación de los astilleros de Bazán, protestando contra la aplicación de unas primeras medidas de reconversión en la industria naval.		
13 de febrero de 1972, Sapporo (Japón): Francisco Fernández Ochoa obtiene la primera medalla de oro olímpica en la historia de España al vencer en la prueba de eslálom especial.			1972: integrantes de Voces Ceibes participan en la grabación del disco colectivo <i>Cerca de Mañana</i> con Lluís Llach, Elisa Serna, Julia León, Pablo Guerrero, Javier Ribalta, Imanol Larzábal, Adolfo Celdrán y otros cantantes.
17 de junio de 1972, Estados Unidos: inicio del “escándalo Watergate”.	Septiembre de 1972, Vigo: huelga de los obreros de Citroën en la factoría viguesa.	1972: la película <i>Cabaret</i> , de Bob Fosse, se convierte en uno de los grandes musicales de todos los tiempos.	

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
22 de julio de 1973, París: victoria de Luis Ocaña en el <i>Tour</i> de Francia.		1972: se publica el disco multimillonario disco <i>Greatest Hits</i> , del dúo Simon & Garfunkel.	2 de diciembre de 1972, Lugo: festival en el que participan conjuntamente Fuxan os Ventos, el grupo Bazar de la Sección Femenina de Falange, la Banda Municipal de Lugo y los integrantes de Cántigas e Frores.
1973, Francia: primera edición de <i>Archipiélago Gulag</i> , el relato del escritor disidente Alexander Solzhenitsyn. El extenso texto fue redactado entre 1958 y 1967 en la clandestinidad, partiendo de la experiencia del autor y la de más de dos centenares de compañeros de campos de concentración, y exterminio (<i>gulag</i>).		Abril de 1973: se publica <i>Tubular Bells</i> , de Mike Oldfield.	13 de marzo de 1973, Círculo Mercantil de Santiago de Compostela: actuación de José Afonso.
11 de septiembre de 1973, Santiago de Chile: intervención militar al mando del general Augusto Pinochet para tomar el poder por la fuerza. Allende murió en el ataque a la sede presidencial.		11 de septiembre de 1973, Santiago de Chile: tortura y muerte del cantautor chileno Víctor Jara.	
23 de diciembre de 1973, Madrid: atentado mortal contra Carrero Blanco.	1973, Ribadavia (Orense): I Mostra de Teatro Galego, organizada por la asociación cultural Auriense.	Octubre de 1973: el grupo The Who publica el doble LP <i>Quadrophenia</i> , su más ambicioso proyecto musical.	

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>25 de abril de 1974, Portugal: “Revolución de los claveles”, alzamiento militar para provocar el fin de la dictadura del <i>Estado Novo</i> surgido en 1933. Dio origen a una república presidencialista democrática y obtuvo un amplio eco en España.</p>	<p>25 de julio de 1974: se emite <i>Panorama de Galicia</i>, primer programa en idioma gallego del Centro Territorial de TVE en Galicia.</p>	<p>12 de octubre de 1974, Palau de la Música de Barcelona: recital del cantante canadiense Leonard Cohen, primero suyo en suelo español.</p>	<p>8 de diciembre de 1974, Sada (Coruña): actuación de Voces Ceibes. El Gobierno Civil impuso una multa de 25.000 pesetas al conjunto “por interpretar canciones que no figuraban en el programa visado y autorizado (...), intercalando frases que contenían conceptos injuriosos”.</p>
<p>1975</p>			
			<p>Se publica el disco de Luis Emilio Batallán <i>Ahí ven o maio</i>.</p>
	<p>Se publica el primer fascículo de la <i>Gran Enciclopedia Gallega</i>. En Vigo abre sus puertas El Corte Inglés, primeros grandes almacenes en asentarse en Galicia.</p>	<p>18 de febrero, Teatro Real de Madrid: célebre concierto de Paco de Lucía (Francisco Gómez).</p>	<p>30 de enero, Lugo: en asamblea general se decide que la veterana formación pasaría a denominarse Agrupación Folclórica e Cultural Cántigas e Frores (antes era Educación y Descanso).</p>
	<p>25 de junio: El Tribunal de Orden Público ordena el secuestro definitivo de la película gallega <i>A Tola</i>.</p>	<p>5 de julio, Burgos: Festival rock, supuesto hito fundacional del rock urbano español.</p>	<p>2 de marzo, Pabellón do Obradoiro de Santiago de Compostela: presentación del movimiento popular da canción galega ante unas 5.000 personas.</p>

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>27 de septiembre, Barcelona, Hoyo de Manzanares (Madrid) y Burgos: ejecución de cinco reos de ETA y FRAP pese a la oleada de solicitud de indulto dentro y fuera de España.</p>	<p>25 de julio, Santiago de Compostela: mientras tenían lugar los actos protocolarios de la fiesta del apóstol, en la Plaza de la Quintana un gentío espontáneo entonó el himno gallego. El gesto se repetiría en los siguientes años.</p>		<p>Verano: los cantautores Julia León y Jei Noguerol realizan una deficitaria gira dando recitales en varias localidades.</p>
<p>6 de noviembre, Marruecos: inicio de la Marcha Verde y cesión española del Sahara Occidental.</p>	<p>11 de agosto, Canido (Pontevedra): muerte del activista de izquierdas Xosé Ramón Reboiras Noia (Moncho Reboiras) tras enfrentamiento armado con la policía.</p>	<p>30 de octubre, Palacio de los Deportes de Barcelona: importante recital de Raimon.</p>	
<p>20 de noviembre, Madrid: muere Francisco Franco. El 22 de noviembre Juan Carlos de Borbón es proclamado rey de España en las Cortes. El 27 de noviembre se celebraría la ceremonia de coronación, seguida de una misa en la iglesia de los Jerónimos a la que asistieron los principales mandatarios de los países occidentales.</p>		<p>6 de noviembre, España: estreno de la versión teatral de <i>Jesucristo Superstar</i>, la ópera rock con libreto de Tim Rice y música de Andrew Lloyd Webber.</p>	
<p>25 de noviembre, Oyarzun (Guipúzcoa): ETA asesina al alcalde de la localidad, Antonio Echeverría. 26 de noviembre y 29 de noviembre, España: sendos indultos (general y real, respectivamente). El 12 de diciembre Arias Navarro, presidente recién designado, presenta el primer gobierno de la Monarquía.</p>			

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
10 de diciembre, Oslo: concesión del premio Nobel de la Paz al eminente físico nuclear ruso Andrei Dmitrievich Sajarov.			
1976			
	Enero: se constituye el MCG (Movimiento Comunista de Galicia), un ramal de ETA.	Se celebran varios <i>galeuzka</i> , o festivales de música y política que integraban a representantes de Cataluña, Galicia y Euskadi.	Se publican los discos <i>Caravel de Caraveles</i> , de Amancio Prada, y <i>Fuxan os Ventos</i> , primero del conjunto homónimo. Se funda el grupo Roi Xordo, formado por Pilocha, Rodrigo Romani, Antón Seoane y Quico de Cariño; se disolvería en 1977. También se editan los discos <i>Estamos chegando ó mar</i> , de Bibiano, <i>Ti Galiza</i> , de Miro Casabella, <i>Galicia</i> , de Xerardo Moscoso, <i>Denantes dos vinte anos</i> de Jei Noguerol, <i>La zanfona</i> de Faustino Santalices y <i>Nunca cambiarás</i> , de Xil Ríos
		15, 16 y 17 de enero, Palau d'Esports de Barcelona: histórica serie de tres recitales de Lluís Llach.	
3 de marzo, Vitoria: dramáticos enfrentamientos de obreros con la policía tras días de huelga generalizada. Hubo tres muertos por heridas de bala. Lluís Llach compondría el álbum <i>Campanades a Morts</i> (1977) en memoria de los hechos.		1 de marzo, Madrid: se reúnen en asamblea diez cantautores (Luis Pastor, Aute, Pablo Guerrero, Rosa León, Teddy Bautista, Miguel Ríos, Massiel, Luis Mendo, el "Zorro" y Cantalapiedra) para plantear una serie de exigencias a la administración.	Enero, Galicia: exitosa gira de Amancio Prada.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>24 de marzo de 1976, Argentina: golpe de Estado que da comienzo a la dictadura militar argentina (1976-1983).</p>	<p>10 de abril, Amoeiro (Orense): muere Ramón Otero Pedrayo.</p>		
<p>15 de abril, Madrid: se celebra el XXX Congreso de la Unión General de Trabajadores, con permiso del Gobierno. El 24 del mismo mes el semanario norteamericano <i>Newsweek</i> recoge unas palabras del rey calificando al presidente Arias Navarro de “desastre sin paliativos”.</p>	<p>Mayo: incendio del petrolero Urquiola frente a la costa coruñesa y consiguiente marea negra. Se le dedicó un amplio espacio informativo.</p>	<p>9 de mayo, Universidad Autónoma de Madrid: Festival de los Pueblos Ibéricos.</p>	
<p>4 de mayo: primera edición del diario <i>El País</i>.</p>		<p>20 de mayo, Madrid: actuación del grupo Jethro Tull. Dos días después, en el Colegio Mayor Siao-Sin (Ciudad Universitaria de Madrid), hubo un recital de Pau Riba.</p>	<p>29 de mayo, Cambados (Pontevedra): concierto del Grupo TAU, registrado en grabación comercial.</p>
<p>8 de junio, Madrid: un grupo de ultraderechistas pone una bomba en La Vaquería, uno de los más conocidos centros <i>underground</i> de Madrid.</p>		<p>11 de junio, plaza de toros de Las Arenas (Barcelona): los Rolling Stones actúan por primera vez en España.</p>	<p>25 de junio, Pabellón de Deportes de La Coruña: recital de Benedicto y Bibiano en que se corearon los lemas “amnistía y libertad”, y “o pobo unido xamáis será vencido”.</p>

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
1 de julio, Madrid: dimite Arias Navarro como presidente del gobierno; el rey acepta la dimisión.	Julio de 1976, Santiago de Compostela: aprobación de los estatutos del Museo do Pobo Galego.	24 de julio, Canet de Mar (Barcelona): festival rock Canet 76.	Julio, Vilaboa (Lugo) y Orense: sendos conciertos de rock.
3 de julio, Madrid: Adolfo Suárez es nombrado presidente del gobierno por el rey, en medio de la sorpresa general -sobre todo de Areilza y Fraga, aspirantes frustrados.			24 de julio, Plaza de la Quintana de Santiago de Compostela: <i>Festival das Rexións</i> , que congregó a 5.000 personas.
17 de septiembre, España: estreno de la película <i>El desencanto</i> , de Jaime Chávarri.		27 de septiembre, Madrid: presentación de <i>Vallecas</i> , segundo disco de Luis Pastor, en plena era populista.	26 al 31 de julio, Vigo: <i>I Encontro de Artistas [compositores] Jóvenes</i> , organizado por la delegación de Juventudes Musicales, una entidad recién creada en esta ciudad.
18 de noviembre, Madrid: las Cortes españolas aprueban la Ley para la Reforma Política.	Noviembre, La Coruña: editado por La Voz de Galicia sale a la luz el número cero de <i>Teima</i> , publicación periódica de orientación galleguista íntegramente redactada en el idioma vernáculo.		13 de noviembre, Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela: polémica presentación del disco <i>Galicia Miña Nai dos Dous Mares</i> de Juan Pardo con asistencia de Pío Cabanillas y ante las cámaras de RTVE.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
15 de diciembre, España: referéndum para aprobar el proyecto de reforma política. Recibió un respaldo del 94'8 % de los sufragios emitidos.			17 de diciembre, Mugardos (Coruña): Festival de la canción gallega.
1977			
La editorial Tusquets lanza la colección "La Sonrisa Vertical", destinada a narrativa erótica.	Reaparece <i>A Nosa Terra</i> , la cabecera histórica del nacionalismo gallego.		Año de eclosión discográfica en Galicia. Entre otros se publican los primeros discos de Emilio Cao (<i>Fonte do Araño</i>) y A Roda (<i>A Roda</i>).
22 al 28 de enero, Madrid: "semana negra"; el 24 de enero se produce la matanza de los abogados laboristas de la calle Atocha por parte de un grupo terrorista de ultraderecha; el saldo fue de cinco muertos y cuatro heridos. De estas jornadas ha quedado la crónica cinematográfica de Juan Antonio Bardem: <i>Siete días de enero</i> .		Enero, Bretaña: expedición a la región francesa de Romaní, Seoane y Ferreirós; allí conocen a Alan Stivell.	Fundación en Santiago de Compostela del Grupo Universitario de Cámara, dirigido por Carlos Villanueva.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>10 de febrero, España: se modifica la Ley de Asociaciones Políticas y se abre la ventanilla del Ministerio de Gobernación para la inscripción de los partidos políticos.</p>	<p>13 de febrero, Guitiriz (Lugo): fundación de la Asociación Xérmolos. El acto contó con la colaboración del grupo Fuxan os Ventos.</p>		<p>Febrero y marzo, Galicia: varios recitales de Carlos Puebla. En marzo hubo varios conciertos de Lluís Llach en ciudades gallegas.</p>
<p>4 de marzo, España: se regulan el derecho de huelga, el cierre patronal y el despido. El 30 de marzo se decreta la libertad de sindicación. El 1 de abril queda derogado el artículo 2 de la Ley de Prensa y derogados o modificados otros artículos relativos a sanciones y secuestros de prensa.</p>			<p>13 de marzo, Pabellón de Deportes de Coruña: primera actuación en el Estado español del grupo chileno Quilapayún.</p>
<p>9 de abril, España: se legaliza el Partido Comunista de España. El 14 de abril el PCE comunica su aceptación de la monarquía y la bandera española. El 1 de mayo fue especialmente conflictivo en España, con importantes manifestaciones y enfrentamientos con la policía en muchas ciudades.</p>	<p>30 de abril, Vigo: presentación en la legalidad del Partido Comunista de Galicia.</p>		<p>30 de abril, Vigo: Alonso Montero emite en la presentación en la legalidad del Partido Comunista de Galicia la versión "A Nosa Internacional" que había preparado con un grupo de militantes el día anterior.</p>
<p>14 de mayo, La Zarzuela (Madrid): Don Juan de Borbón renuncia a sus derechos históricos a la Corona. El mismo día Dolores Ibarruri, la Pasionaria, regresa a España. El 15 de junio se celebran en toda España las primeras elecciones libres en 41 años, con triunfo sin mayoría absoluta de la coalición gubernamental Unión de Centro Democrático.</p>	<p>15 de junio: victoria abrumadora en la región de las fuerzas de centro y derechas en los comicios generales.</p>		<p>15 de mayo, Santiago de Compostela: festival de rock.</p>

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>22 de junio, Madrid: las Cortes celebran su primera sesión conjunta. Al día siguiente, el 23 de junio, las Cortes aprueban la ley de divorcio elaborada por Fernández Ordóñez.</p>			<p>23 de julio, Palacio de Deportes de Coruña: festival Galeusca, el primero que se celebraba en Galicia del viejo proyecto político.</p>
<p>28 de julio: España solicita formalmente la entrada en la Comunidad Económica Europea. El 22 de agosto comienzan de las reuniones de la ponencia encargada de elaborar el proyecto de Constitución. El 11 del mismo mes, en Barcelona, un millón de personas se congrega con motivo de la <i>Diada de Catalunya</i>.</p>		<p>16 de agosto, Memphis (Estados Unidos): fallece Elvis Presley con 42 años de edad.</p>	
<p>20 de septiembre, Madrid: grupos ultraderechistas ponen una bomba en la redacción de <i>El Paps</i>. Murió un conserje. El 3 de octubre se pone fin al monopolio informativo de Radio Nacional, cuando la cadena Ser emite su primer informativo.</p>			
<p>6 de octubre, Estocolmo: concesión del premio Nobel al poeta Vicente Aleixandre. El 23 de octubre Josep Tarradellas regresa a Barcelona como presidente de la Generalitat y es recibido multitudinariamente</p>	<p>6 de noviembre: García Sabell, un histórico de las letras gallegas, es nombrado presidente de la Real Academia Gallega cargo que ocupará hasta 1997.</p>		

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
25 de octubre, Madrid: firma de los Pactos de la Moncloa. 24 de noviembre: España ingresa en el Consejo de Europa.	26 de noviembre, polideportivo de Lugo: amplia protesta agraria, con 20.000 campesinos rechazando la cuota empresarial. 1 de diciembre, Vigo: finalización de las obras del puente de Rande y accesos en la construcción de la Autopista del Atlántico.		
1 de diciembre, Madrid: se promulga el Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, que suprimía la censura cinematográfica.	4 de diciembre: gran manifestación en demanda de mayor autonomía, exigiendo un Estatuto y ante la dilación respecto del País Vasco y Cataluña. Fue la mayor de la historia de Galicia hasta entonces, con 100.000 personas en Coruña y 300.000 en Vigo.	14 de diciembre: estreno de <i>Saturday Night Fever</i> , la película de John Badham que abrió el paso a la era <i>disco</i> .	
1978			
	27 de enero al 2 de febrero, Santiago de Compostela: primer número de la reedición de la histórica revista <i>A Nosa Terra</i> .	14 de enero, San Francisco (Estados Unidos): última actuación de los Sex Pistols.	Se publica el disco <i>Milladoiro</i> , de Antón Seoane y Rodrigo Romani, con la colaboración de José Ferreirós. También se comercializa la grabación <i>Sementeira</i> de Fuxan os Ventos.
9 de febrero, Madrid: Carmen Conde entra en la Real Academia Española, convirtiéndose en la primera mujer que forma parte de esta institución. El 19 de febrero se despenaliza el adulterio en España.	10 de marzo, Madrid: el Consejo de Ministros aprueba la preautonomía de Galicia mediante el Real Decreto-Ley 7/1978 del 16 de marzo que instituye el régimen de preautonomía, dando paso, el 18 de abril, a la primera Xunta de Galicia, presidida por Antonio Rosón Pérez.	Marzo, Barcelona: recital de Pete Seeger con Raimon como anfitrión. Le seguiría otra actuación en Madrid.	

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
	18 de abril, Pazo de Gelmírez de Santiago de Compostela: acto de constitución oficial de la Xunta Preautonómica de Galicia.		6 de mayo, Vigo: sesión de 15 horas de música rock en la discoteca Galaxia.
	25 de julio, Galicia: Antonio Rosón, presidente de la Xunta Preautonómica, concede rango institucional a la fecha como jornada de celebración del Día da Patria Galega	2 de junio, Estados Unidos: sale a la venta el disco de Bruce Springsteen <i>Darkness on the Edge of Town</i> .	Julio, Santa Marta de Ortigueira (Coruña): primera edición del festival internacional de Ortigueira.
	25 de julio, Santiago de Compostela: se producen dos actos paralelos separados tan sólo por la catedral: en la Plaza del Obradoiro se celebró la ceremonia oficial. En la de la Quintana tuvieron lugar la arenga y la reivindicación nacionalista.		Verano, El Grove (Pontevedra): concierto de Jaume Sisa.
16 de octubre, Roma: Karol Józef Wojtyła es elegido Papa con el nombre de Juan Pablo II.	29 de agosto, Santiago de Compostela: el guardia civil Manuel Vázquez es asesinado de un disparo en la sien izquierda, en la Plaza de Abastos.	7 de septiembre, Londres: muerte por sobredosis de fármacos de Keith Moon, batería de los Who.	Agosto, Pabellón de Deportes de Coruña: <i>Festival dos Pobos Ibéricos</i> .

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
30 de octubre, Madrid: atentado en la sede del diario <i>El País</i> ; causó la muerte de un empleado e hirió gravemente a otro. Al día siguiente Congreso y Senado aprueban en sesiones simultáneas el texto final de la Constitución, para que sea posteriormente sometido a referéndum.			Otoño, auditorio del colegio La Salle de Santiago de Compostela: concierto de presentación de <i>Milladoiro</i> , primer disco de Antón Seoane y Rodrigo Romaní.
6 de diciembre, España: referéndum para la aprobación de la nueva Constitución. El electorado español sancionó el texto con el 88,54% de votos emitidos a favor y una abstención del 32,89%.	Diciembre, Santiago de Compostela: primer número del <i>Diario Oficial de Galicia</i> (número cero).		22 de diciembre, Ateneo de Ferrol: concierto de Luis Pastor.
1979			
	Enero: se modifican 2.000 topónimos en toda Galicia merced a la campaña del Frente Cultural de AN-PG con el lema "Idioma galego. Idioma oficial".	Estreno de <i>Quadrophenia</i> , la película de Franc Roddam sobre el doble álbum de los Who.	Se publica el disco de Faíscas do Xiabre <i>In memoriam</i> . El mismo año ven la luz <i>A Galicia de Maeloc</i> , primer disco del grupo Milladoiro, y <i>Os Nomes das Cousas</i> , de Benedicto García Villar.
1 de marzo, España: segundas elecciones generales de la era de la democracia, con nuevo triunfo, también sin mayoría absoluta, de UCD.	3 de abril, Galicia: elecciones municipales. Hubo un moderado ascenso de los partidos nacionalistas gallegos.		

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>3 de abril, Madrid: en las primeras elecciones municipales de la democracia Tierno Galván accede a la alcaldía de la ciudad, cargo que ocupará hasta su muerte en 1986.</p>		<p>1 de mayo, Israel: Elton John se convierte en el primer artista pop en dar un concierto en este país.</p>	<p>15 de mayo, auditorio del Colegio de los Salesianos (Coruña): primera actuación en público del conjunto Milladoiro con este nombre.</p>
<p>26 de mayo, Madrid: ocho muertos en el atentado del GRAPO contra la cafetería California 47.</p>	<p>Junio, Marín (Pontevedra); la estudiante del instituto de bachillerato de la localidad, María Luisa Lavandeira, es amonestada por la inspección por escribir sus exámenes en gallego.</p>	<p>27 de mayo, Madrid: Festival de Música Celta, con intervención de Alan Stivell, Gwendal y Bibiano.</p>	<p>2 de junio, Pontevedra: fiesta antinuclear, origen del pleito y condena a Suso Vaamonde.</p>
	<p>Junio, Santiago de Compostela: José Quiroga sustituye a Antonio Rosón como presidente de la Xunta Preautonómica. Ostentará el cargo hasta 1982. El 25 de junio se aprueba el Estatuto Gallego por la Asamblea de Parlamentarios.</p>		<p>Junio, Pontevedra: actuación de Juan Manuel Serrat, con moderada afluencia de público.</p>
<p>19 de julio de 1979, Managua (Nicaragua): con un amplio respaldo popular el Frente Sandinista entra en la capital dando comienzo a un período de gobiernos de perfil progresista de izquierda y con una influencia muy grande de la teología de la liberación.</p>	<p>31 de agosto, Vigo: muere inesperadamente el poeta gallego Celso Emilio Ferreiro.</p>		

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
25 de octubre: son aprobados en referéndum popular los estatutos de autonomía de Cataluña y País Vasco.	21 de septiembre: se crean por Decreto las comisiones de Toponimia y Lingüística para Galicia.	2 de septiembre: primera grabación –un <i>single</i> - del grupo irlandés U2.	Otoño, Galicia: <i>Sementeira</i> de Fuxan os Ventos ocupa el primer puesto en las listas de ventas discográficas gallegas.
	22 de noviembre: durísimas acusaciones de García Sabell en <i>El Ideal Gallego</i> contra el gobierno de Suárez por la cuestión del Estatuto de Galicia. El 4 de diciembre habría importantes manifestaciones contra el <i>Estatuto do aldraxe</i> en toda Galicia.		Noviembre, La Coruña: se constituye la Asociación Xuvenil Xacarandaina.
1980			
España: año del máximo número de muertos debidos a acciones de ETA, cien.		16 de enero, Tokyo: Paul McCartney es arrestado y encarcelado por posesión de marihuana.	Se publica el segundo disco de Milladoiro, <i>O Berro Seco</i> .
Polonia: el sindicato Solidaridad dirigido por Lech Walesa es reconocido por el gobierno polaco y una nueva oleada de huelgas sacude el país consiguiendo la dimisión de Gierek que es sustituido por Stanislaw Kania.	16 de enero, Santiago de Compostela: la universidad compostelana instituye el premio Galicia, para conmemorar el Día das Letras galegas.		17 al 21 de enero, Santiago de Compostela: <i>I Mostra de Instrumentos Artesanais Galegos</i> .

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
	28 de enero, Santiago de Compostela: en la universidad son investidos doctores <i>honoris causa</i> Alvaro Cunqueiro, Joseph Piel y Camilo José Cela, con importante algarada estudiantil de protesta.	9 de febrero, Escuela de Caminos de la UCM (Madrid): concierto tenido por fundacional de la <i>movida</i> madrileña.	Enero, La Coruña: nace el sello discográfico Ruada, íntegramente gallego.
9 de marzo, País Vasco: primeras elecciones al parlamento vasco, con victoria clara del PNV, que consigue 25 de los 60 escaños. 23 de marzo, Cataluña: elecciones para el parlamento catalán, con victoria sorprendente de CiU, diez escaños por encima del gran favorito, el PSC-PSOE.	Marzo, Foxo (Coruña): Alfonso Castro, profesor del grupo escolar de Foxo, es denunciado por dar clases en gallego.	13 de abril, Nueva York: el musical <i>Grease</i> bate los registros hasta la fecha de permanencia en escena.	13 de abril, Pontevedra: concierto de la Orquesta Mondragón.
24 de marzo, El Salvador: asesinato del arzobispo Romero -Óscar Arnulfo Romero y Galdámez, sacerdote católico salvadoreño nombrado arzobispo de El Salvador a finales de la década de 1970- cuando oficiaba misa a causa de su defensa de los derechos humanos.	Primavera: fundación del Instituto de Bibliografía Musical Gallego.	23, 24 y 25 de mayo, Zaragoza: I Festival de música popular.	20 de abril, Pavillón dos Deportes de Pontevedra: Milladoiro comparte escenario con Alan Stivell.
15 de julio, Madrid: fallece Salomé Alonso Varela, de 28 años, en el barrio madrileño de Malasaña, al explotar una bomba colocada por un grupo ultraderechista en el bar “El Parnasillo”.	9 de julio: Decreto por el que se constituye un Departamento de Educación y Cultura en la Xunta de Galicia.	28 de junio, Los Angeles (Estados Unidos): muerte del pianista, compositor y director valenciano José Iturbi.	Verano, Orense: concierto de Outeiro (grupo rock vigués) en el campo municipal de fútbol.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
17 de julio, Augusta (Estados Unidos): Severiano Ballesteros se convierte en el primer europeo en ganar el Masters de Augusta.	20 de julio: se promulga el Real Decreto 1981/1979 que regula por vez primera la incorporación del gallego a los estudios oficiales, como materia obligatoria en los programas de estudio de la enseñanza primaria y secundaria. Sería llamado el “decreto del bilingüismo”.		Julio, La Coruña y Pontevedra: doble concierto de Uriah Heep. El 12 de julio, en Villagarcía de Arosa, se celebra el <i>II Festival da canción</i> . El 3 de agosto tiene lugar en Guitiriz (Lugo) la primera edición del festival de Pardiñas.
	15 de septiembre: el primer diccionario de gallego en este idioma ve la luz (Edicións Xerais); en estas mismas fechas renace el Seminario de Estudos Galegos.		16 de agosto, Pazo dos Deportes de Coruña: <i>Festival dos Pobos Ibéricos</i> . El 31 de agosto se celebra en Culleredo (Coruña) el primer festival internacional de folklore celta de esta localidad.
17 de septiembre, Polonia: se crea el sindicato independiente Solidaridad.	27 de septiembre, Santiago de Compostela: <i>Pacto del Hostal</i> , para relanzar el proceso autonómico gallego en pos de un Estatuto digno.	15 de septiembre, Nueva York: muerte del pianista y compositor Bill Evans.	
	20 al 25 de octubre: las asociaciones culturales Amigos da Cultura, O Galo, Valle Inclán y O Eixo organizan una Semana Contra el Decreto de Bilingüismo.		25 de octubre, Pabellón Polideportivo Obradoiro de Santiago: la Semana Contra el Decreto de Bilingüismo concluye con un festival de música.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
	20 de noviembre, La Coruña: asesinato del guardia civil Ricardo López Castiñeira por un comando del GRAPO.		Octubre, Galicia: <i>A Galicia De Maeloc</i> de Milladoiro pasa a ocupar el primer puesto en las listas de ventas discográficas gallegas.
	Diciembre, Dices-Rois (Coruña): comienza el proceso contra Xosefa Baamonde y Xosé Manuel Penas Patiño, maestros de la localidad, denunciados por la A.P.A. del centro por impartir clases en gallego.	8 de diciembre, Nueva York (Estados Unidos): muere asesinado a la puerta de su casa John Lennon.	
15 de diciembre, Oviedo: se funda la Academia de la Llingua Asturiana.	20 de diciembre: movilizaciones y encierros en toda la comunidad en demanda de un estatuto de autonomía más amplio.		19 de diciembre, Palacio de los Deportes de Coruña: fiesta institucional para pedir el Sí en el inminente referéndum por el Estatuto de Galicia.
	21 de diciembre, Galicia: referéndum para la aprobación del definitivo Estatuto de Galicia; los índices de abstención alcanzaron cifras históricas (72 %).		

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
1981			
<p>Nicaragua: el gobierno de Ronald Reagan impone un bloqueo económico y financia a grupos antisandinistas conocidos como “la contra”. Nicaragua buscó el apoyo de la URSS y de Cuba.</p>	<p>Fuerte conflictividad en el sector naval gallego por los planes de reconversión industrial.</p>	<p>Madrid: nacen los grupos Radio Futura y Gabinete Caligari.</p>	<p>Primera maqueta de Siniestro Total, difundida en el <i>Diario Pop</i> de Radio 3. Fue seguida por un inmediato contrato del grupo por parte de Discos Radioactivos Organizados. En breve se edita el primer EP del grupo, <i>Ayudando a los enfermos</i>, grabado en el club Botafumeiro de Vigo.</p>
<p>29 de enero, Madrid: dimite Suárez como presidente del Gobierno y de la Unión de Centro Democrático.</p>			<p>A partir de 1981 la Asociación Xuvenil Xacarandaina organiza de forma ininterrumpida y con carácter de exhibición el “Día da Muiñeira”.</p>
<p>4 de febrero, Guernica (Vizcaya): Durante la visita de los reyes de España a la Casa de Juntas de Gernika, los diputados de Herri Batasuna interrumpen el discurso del rey con gritos y cánticos nacionalistas.</p>		<p>9 de febrero, Harlingen (Texas, Estados Unidos): muerte de Bill Haley.</p>	
<p>23 de febrero, Madrid: fallido golpe militar del teniente-coronel Antonio Tejero en el Congreso. El 25 de febrero Leopoldo Calvo-Sotelo es investido como presidente del gobierno por mayoría absoluta.</p>			

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
24 de febrero, Madrid: gigantesca manifestación en defensa de la legalidad constitucional.	6 de abril, Madrid: se ratifica por Ley Orgánica el vigente Estatuto de Autonomía de Galicia, que institucionalizó como lengua oficial el gallego.		
Mayo, Torrejón de Ardoz (Madrid): un niño muere por el posible síndrome tóxico del aceite de colza adulterado. Fallecerían más de 100 personas posteriormente en España por la misma causa.		Mayo, Madrid y Barcelona: sendas actuaciones de Ted Nugent.	3 de mayo, Pabellón de Deportes de Pontevedra: lleno absoluto (unas 6.000 personas) en el recital de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez.
13 de mayo, Plaza de San Pedro (Roma): atentado contra Juan Pablo II. Fue perpetrado por Mehmet Ali Ağca.		23 de mayo, Madrid: organizado por los alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid se celebra el Concierto de Primavera, momento cumbre de la <i>movida</i> madrileña.	Verano, Parque de Castrelos (Vigo): recital multitudinario de Víctor Manuel, Ana Belén, Martes y 13 y Rocío Durcal.
	6 de agosto, Cangas (Pontevedra): son detenidas en la playa de Barra varias personas por practicar el nudismo.	1 de agosto, Estados Unidos: estreno de la cadena MTV por cable, con emisión las 24 horas del día íntegramente de videos musicales.	Junio, Pontevedra: actuación de Juan Manuel Serrat. En el mismo mes se celebra en Vigo el <i>Festival Musical do Vran Cidade de Vigo</i> .

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>10 de septiembre, Madrid: el cuadro más famoso y controvertido de Pablo Picasso, el Guernica, llega a Madrid procedente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.</p>	<p>20 de agosto, Madrid: Leopoldo Calvo-Sotelo designa a García Sabell como delegado del gobierno en la Comunidad Autónoma de Galicia. Desempeñaría este cargo hasta el 7 de mayo de 1996.</p>		
<p>30 de septiembre: ETA-pm comunica su disolución y el abandono de la lucha armada.</p>	<p>20 de septiembre, Finca de San Roque (Vigo): <i>III Festa ceibe da cultura</i>.</p>	<p>25 de septiembre, Central Park (Nueva York): histórico recital del dúo Simon y Garfunkel ante medio millón de seguidores.</p>	
<p>29 de octubre: El Congreso de los Diputados aprueba, con la oposición del PSOE y del PCE, la integración de España en la OTAN.</p>	<p>20 de octubre, Galicia: se celebran las primeras elecciones autonómicas al parlamento gallego, con un éxito claro de Alianza Popular que convertiría a Fernández Albor en primer presidente electo de la Xunta.</p>		
		<p>2 de noviembre Bruselas: homenaje al conjunto Os Rosales en el Centro Galego de Bruselas.</p>	<p>13 de noviembre, Estadio de Riazor (Coruña): actuación de Los Ramones, siendo teloneros Los Suaves.</p>

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
	19 de diciembre, Santiago de Compostela: apertura oficial del primer parlamento de Galicia.		27 de diciembre, salón de actos del Colegio de los Salesianos (Vigo): primera actuación del grupo Siniestro Total.
1982			
Nicaragua: firma con la URSS de un pacto de cooperación económica. Las conversaciones para un proceso de paz culminarían en las elecciones de febrero 1990 donde la oposición, liderada por Violeta Chamorro, alcanzó el poder, poniendo así fin al período revolucionario.	8 de enero, Santiago de Compostela: Fernández Albor es investido como primer presidente de la Xunta Autónoma de Galicia.		Se publica <i>¿Cuándo se come aquí?</i> , primer disco del grupo vigués Siniestro Total.
	21 de enero, Santiago de Compostela: disolución de la Xunta constituida en régimen preautonómico e instauración de la Xunta de Galicia autonómica.	13 de febrero, Madrid: actuación de Ian Guillan.	
	7 de febrero, Vigo: Inauguración del tramo Pontevedra Sur-Vigo de la Autopista del Atlántico.	18 de marzo, Madrid: actuación de los Skorpions.	6 de marzo, Marín (Pontevedra): actuación del grupo bretón Gwendal.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
	6 de marzo: se funda la Federación de Asociacións Culturais Galegas	21 de marzo, El Saler (Valencia): oposición del grupo Acció Ecologista a un concierto de música rock en la localidad.	
2 de abril, Argentina: el país invade las islas Malvinas, de soberanía inglesa.	19, 20 y 21 de marzo, Pazo de Mariñán (Coruña): I Congreso de Bibliografía e Documentación Musical en Galicia, organizado por el Instituto de Bibliografía Musical Gallego.	18 de abril, Palacio Municipal de los Deportes de Barcelona: festival de música gallega como remate de las “Xornadas Galegas-Abril 82 Cataluña amb Galicia”.	
30 de mayo: España se convierte en el 16º miembro de la OTAN.		Mayo y septiembre, España: gira de Jethro Tull. El 19 de mayo actuó en Madrid Milladoiro.	2 de mayo, Pabellón de Deportes de Pontevedra: recital de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez.
			Julio: se publica el disco <i>Festa en Viascón</i> (Dial) de Ricardo Portela, guía espiritual de la música tradicional de gaita.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
Verano, España: campeonato del mundo de fútbol.		Junio, Barcelona: Raimon inicia una serie de cinco recitales sobre composiciones de poetas catalanes de los siglos XV y XVI.	25 de julio, Santiago de Compostela: <i>I Encontro da Nova Música Galega</i> . Actuó Amancio Prada.
Octubre y noviembre, España: primer viaje del Papa Juan Pablo II.		7 y 9 de julio, Estadio Vicente Calderón (Madrid) y Estadio de Sarriá (Barcelona): sendos conciertos de los Rolling Stones.	Julio, Pabellón de Riazor (Coruña): <i>I Festival-Concurso de Rock Cidade da Coruña</i> .
28 de octubre, España: elecciones generales, las del triunfo arrollador del PSOE. El 1 de diciembre Felipe González es investido por el Parlamento como presidente del Gobierno.		23 de agosto, España: Roxy Music y King Crimson comienzan una gira.	1 de agosto: participación de un millar de músicos en el cuarto homenaje a las bandas populares gallegas.
12 de noviembre: Andropov sucede a Breznev como secretario general del PCUS.		19 de septiembre, Barcelona: recital de Eric Burdon. Le seguirían en la misma ciudad los conciertos de Motorhead y Rainbow.	28 de agosto, Parque de Castrelos (Vigo): actuación de Juan Manuel Serrat.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
20 de noviembre, Madrid: Blas Piñar anuncia la autodisolución de Fuerza Nueva como partido político.	9 de noviembre: el diario <i>Faro de Vigo</i> dirige una fuerte reprimenda al arzobispo de Santiago acusándole de injuria a la tierra gallega porque en la liturgia celebrada en Labacolla con motivo de la visita del Papa Juan Pablo II a Galicia, no empleara el idioma gallego.	26 de septiembre, Hortaleza (Madrid): grupos punk causan violentos destrozos durante un concierto. Diciembre: disolución del grupo Alaska y los Pegamoides.	
Después de 1982			
Enero de 1983: Andy Warhol visita España.	15 de abril de 1983, Vigo: tiene lugar la mayor manifestación de la historia de Galicia, con medio millón de personas en la calle. Fue tras los primeros 100 días de gobierno socialista en España, convocada por varias centrales sindicales.		21 de junio de 1983, Vigo: exitosa actuación de Theodorakis.
	15 de junio de 1983: promulgación de la Ley 3/1983 de Normalización Lingüística para Galicia.	25 de junio de 1984, estadio de Vallecas (Madrid): primera actuación de Bob Dylan en España; al día siguiente cantó en Barcelona.	8 de enero de 1984, La Coruña: se celebra el II Concurso de rock de esta ciudad. Vencería el grupo Aerolíneas Federales.
		27 al 29 de julio de 1984, Vilanova i Geltrú (Barcelona): Festival celta.	28 de julio de 1984, Parque de Castrelos (Vigo): actuación conjunta de los Chieftains y Milladoiro.

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
			<p>26 de enero de 1985, Santiago de Compostela: I Congreso de Folclore de las Comunidades y Nacionalidades Históricas, patrocinado por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.</p>
	<p>29 de marzo de 1985: primeras emisiones de la Radiotelevisión Galega.</p>	<p>13 de julio de 1985, Londres, Filadelfia, Sidney, Moscú y otras ciudades: concierto benéfico <i>Live-Aid</i> para luchar contra el hambre en Etiopía. La iniciativa partió de los músicos Bob Geldof y Midge Ure.</p>	<p>1985, Pontevedra: Festival Folclórico de los Pueblos de España. 9 de junio de 1985, Melide (Coruña): fundación de la Asociación de Gaiteros Galegos (AGG), oficialmente registrada el 17 de febrero de 1989 con Ricardo Portela como presidente.</p>
<p>1986, Moscú: ante el XXVII Congreso del PCUS, Gorbachov anuncia la <i>perestroika</i> (reestructuración). Se introdujo la <i>glasnost</i> (transparencia), que suprimió la censura, restableció la libertad de expresión y permitió la crítica al poder y la demanda de responsabilidades políticas.</p>			<p>31 de agosto de 1985, Parque de Castrelos (Vigo): histórico festival sobre el lema <i>Galiza a José Afonso</i>.</p>

Historia general en el exterior	Historia general en Galicia	Acontecimientos musicales en el exterior	Acontecimientos musicales en Galicia
<p>9 de noviembre de 1989, Berlín: caída del muro de Berlín tras 28 años de existencia.</p>		<p>21 de enero de 1990, Estados Unidos: la cadena MTV emite los primeros registros <i>unplugged</i> (sin soporte electrónico) así denominados.</p>	
<p>1 de noviembre de 1993, UE: entra en vigor el Tratado de la Unión Europea (Tratado de Maastricht).</p>	<p>17 de octubre de 1993: segunda victoria consecutiva y con mayoría absoluta de Fraga en las elecciones al parlamento gallego.</p>	<p>16 de abril de 1993, Hollywood Bowl (Estados Unidos): Steve Miller, Ringo Starr, Don Henley y Paul McCartney encabezan el plantel de músicos en el concierto del Earth Day.</p>	<p>23 de abril de 1993, Auditorio de Galicia en Santiago: Milladoiro, con la English Chamber Orchestra, estrena en directo <i>Iacobus Magnus</i>. En el mismo año y auditorio hubo un homenaje a Voces Ceibes; a finales de 1995, en el Teatro Principal de Orense, habría un acto similar.</p>

E) Índices de Tablas, Gráficos, Imágenes, Letras de Canciones y Partituras

E.1. Índice de Tablas y Gráficos	Página
Tabla IG-1. La música popular gallega, 1975-1982. Espacios estético-ideológicos	98
Tabla I-1. Muertos por acciones de ETA entre 1972 y 1984	142
Tabla y gráfico I-2. España. Gasto Interior Total y Producto Interior Bruto. En billones de pesetas a precios constantes de 1985	148
Tabla I-3. Producto Interior Bruto al coste de los factores, en índices porcentuales. España y Galicia, 1960-1985	149
Tabla y gráfico I-4. España, 1960-1985. Gasto en consumo privado a precios constantes de 1985 en billones de dólares	150/1
Tabla I-5. Renta disponible por habitante en pesetas. Galicia, 1971 y 1985	152
Gráfico I-6. Renta disponible por habitante. Galicia y España, 1971 y 1985	152
Tabla I-7. Distribución de familias (en miles) según la cantidad de libros que poseen. España y Galicia, 1978. Cifras en miles y porcentuales	157
Tabla y gráfico I-8. Cuadro de equipamientos básicos en los hogares gallegos y media española. 1981, cifras porcentuales	160
Gráfico I-9. Evolución del índice de inflación en España. 1974-1985	162
Tabla I-10. Población activa y número de parados en Galicia y España. Años 1973 y 1981. En miles de personas y variación porcentual	162
Tabla I-11. Contraste entre las cifras de graduados escolares y matrículas en 1º de BUP. Curso 1980-81. Galicia y total nacional	167
Tabla I-12. Número total de matrículas universitarias en Santiago de Compostela y total nacional. 1970 a 1981	171
Tabla I-13. Frecuencia de uso de instrumentos musicales entre quienes lo poseen en sus viviendas. Galicia y España, 1978. Cifras porcentuales	176
Tabla I-14. Población de 6 años en adelante que al menos una vez cada tres meses realizó la siguiente actividad musical. España, 1985, valores porcentuales	178
Tabla I-15. Proporción de personas que no convivían con sus padres a distintas edades, por tramos generacionales	196

Tabla y gráfico I-16. Medios de reproducción musical en España. 1972-1975. Miles de unidades	231
Tabla y gráfico I-17. Frecuencia de utilización de tocadiscos o/y magnetofón entre quienes lo poseen en sus viviendas. Galicia y España, 1978. Cifras porcentuales	232
Tabla y gráfico I-18. Evolución en Estados Unidos de la producción anual de música grabada según el soporte empleado. 1974-1988, en millones de unidades vendidas	233/4
Tabla I-19. Ventas de música grabada en España. 1979-1988, en millares de unidades y total en pesetas	235
Gráfico I-20. España. Ventas de grabaciones musicales. 1975-85, en millones de unidades	236
Tabla y gráfico I-21. Producción de música grabada por géneros. España, 1977. Cifras absolutas, orden decreciente	251
Tabla y gráfico I-22. Canciones grabadas en España entre 1961 y 1982, por núcleos temáticos desarrollados. Cifras porcentuales, orden decreciente	253/4
Tabla I-23. Comercio exterior de instrumentos de música y aparatos para el registro y la reproducción del sonido. España, 1980, 1981 y 1982. En millones de pesetas	257
Tabla I-24. Resultados electorales en Galicia del Bloque Nacional Popular Galego y Unidade Galega. Elecciones legislativas del 1 de marzo de 1979, en las principales ciudades y fuera de ellas. Cifras porcentuales	283
Tabla I-25. Estructura Regional del electorado español en las elecciones generales de 1979	285
Tabla I-26. Actitudes favorables al centralismo, la autonomía, el federalismo y la independencia en diferentes regiones y total nacional. En 1977, 1978 y 1979, cifras porcentuales	290
Tabla y gráfico I-27. Número de seminaristas en Galicia, 1965-1975. Cifras absolutas	304
Tabla I-28. Clero de las cinco diócesis gallegas. 1974-1987. Cifras absolutas	305
Tabla y gráfico I-29. Evolución del comportamiento cultural de Galicia. 1978- 1985. Cifras porcentuales	311
Gráfico I-30. Discos editados en Galicia en cifras absolutas. 1960-1985	324
Tabla I-31. Lista de los diez discos de música gallega más vendidos en Couceiro. Otoño de 1979 – octubre de 1981. Orden decreciente	328

Tabla y gráfico I-32. Preferencias musicales de los hogares gallegos por géneros y según la posesión de discos y cintas. 1985. Cifras porcentuales, orden decreciente	329
Tabla I-33. Producciones cinematográficas en Galicia entre 1974 y 1982	337
Tabla y gráfico I-34. Distribución de publicaciones no urbanas. Por provincias y año de origen. Cifras absolutas. Galicia, 1975-84	341/2
Tabla y gráfico I-35. Distribución de publicaciones en las siete ciudades gallegas, por año de origen. Cifras absolutas. 1975-84	342/3
Tabla I-36. Producción de libros en España entre 1970 y 1985 en distintas lenguas peninsulares, con sus respectivos porcentajes sobre el total	344
Gráfico I-37. Libros editados en gallego, catalán y vasco. 1970-1985. Cifras absolutas	345
Tabla y gráfico I-38. Visitantes extranjeros en España, 1976-85, por modalidad de entrada. Cifras absolutas	352
Tabla y gráfico II-1. Asociaciones de vecinos legalizadas. Galicia, provincias y total, 1975 – 1984	409
Tabla y gráfico II-2. Prensa gallega de nueva edición, por años y materias. Cifras absolutas, 1970-85	415/6
Tabla II-3. Premios da Crítica Galega, categoría de Música. 1978-1985	434
Tabla y gráfico II-4. Índices de abstención en las tres primeras consultas electorales en Galicia y media nacional tras la muerte de Franco. Cifras porcentuales	438/9
Tabla y gráfico II-5. Discos de la “nueva canción” grabados en España entre 1969 y 1982. Cifras absolutas	467
Tabla III-1. Crecimiento de la población urbana. Galicia, 1900-1991	600
Tabla III-2. Tabla de población en Galicia por lugar de residencia, 1960, 1970 y 1981. Cifras totales y porcentuales	600
Tabla III-3. Evolución de la población de hecho de las siete mayores ciudades gallegas entre 1960 y 1981	601
Tabla y gráfico III-4. Municipio de Orense. Evolución de la población de hecho, 1960-1981. Cifras absolutas	604/5
Tabla III-5. Evolución del porcentaje de la población por grandes grupos de edad. 1970-1991	605
Tabla y gráfico III-6. Índice de envejecimiento en Galicia, por provincias. 1930-1991. Cifras porcentuales sobre el total gallego	606
Tabla y gráfico III-7. Tasa de fecundidad en Galicia, por provincias. 1970-1991, cifras porcentuales	607/8

Tabla III-8. Causa por las que los jóvenes abandonan la agricultura. Galicia, 1979-1980. Orden decreciente de importancia	610
Tabla III-9. Perfiles arquetípicos por contrarios del contexto tradicional y de su redefinición étnico-estética en el espacio de la música popular gallega de los años de la transición	633
Tabla III-10. Real Coro Toxos e Froles. Selección de eventos con participación directa a lo largo del siglo XX	682
Tabla IV-1. Evolución de ventas de grabaciones de “música seria” entre 1976 y 1980	809
Tabla y gráfico IV-2. Ventas de música grabada por géneros musicales. España, 1988, cifras porcentuales	809/0
Gráfico IV-3. Preferencia de música grabada por géneros. España, 1990. Cifras porcentuales	810
Tabla y gráfico IV-4. Actividades habituales del tiempo libre. Juventud rural española. España, 1983-84. Valores porcentuales	821/2
Tabla y Gráfico IV-5. Detenidos por tenencia y tráfico de drogas en La Coruña. 1975-1980. Cifras absolutas	871
Gráfico IV-6. Grupos gallegos de rock formados en los años 80, por provincias. cifras absolutas	882
Tabla IV-7. Grado de satisfacción con el sistema democrático. España, encuesta comparativa entre 1978 y 1980. Cifras porcentuales	900
Tabla y gráfico IV-8. Población de derecho entre los 14 y 18 años de edad. España, 1970-86, cifras absolutas	908
Tabla IV-9. Índices de envejecimiento en Vigo y Coruña por tramos de edad. 1975-91, cifras porcentuales	909
Tabla C-1. Secuencia dialéctica y lectura intratextual	962
Tabla AI-1. Porcentajes de participación y votos afirmativos en referéndum constitucionales de varias democracias europeas contemporáneas. Orden cronológico	973
Tabla AI-2. Ventas en grandes almacenes. España, 1970-1982. En millones de pesetas corrientes de cada año y variación porcentual	974
Tabla AI-3. Renta per cápita española en 1975 por regiones. En % sobre la media nacional. Orden decreciente	975
Tabla AI-4. Provincias españolas ordenadas según su puntuación en el índice de <i>Nivel Medio de Vida</i> . 1981 y 1986. Orden decreciente	976/7

Tabla AI-5. Comunidades autónomas españolas ordenadas según su puntuación en el índice de “nivel medio de vida”. 1981 y 1986. Orden decreciente	978
Tabla AI-6. Provincias españolas ordenadas según su coeficiente de <i>Nivel Medio de Desarrollo</i> . Primera y última posiciones y las cuatro provincias gallegas	979
Tabla AI-7. Tasas de vehículos y líneas telefónicas por cada cien habitantes. España y Galicia, 1975-1988	980
Tabla y Gráfico AI-8. Recaudación tributaria bruta en España, 1965-1990. En billones de pesetas	981
Tabla AI-9. Productividad aparente por empleo. Galicia y España, 1973 y 1981	982
Tabla AI-10. Censo de población. Población activa y tasas de actividad. España y Galicia, 1960-1986	983
Tabla AI-11. Consumo de papel periódico en la UE en 1980. Kg./ habitante, orden descendente	984
Tabla y Gráfico AI-12. Familias que disponen de diferentes bienes musicales. Galicia y resto de regiones españolas. 1978. Cifras porcentuales salvo los totales	985/6
Tabla y Gráfico AI-13. Familias que disponen de diferentes bienes en función del tamaño del municipio de residencia. España, 1978. Cifras porcentuales salvo los totales	987/8
Tabla AI-14. Tasa bruta de matrimonios por cada mil habitantes. España, 1970-1985	989
Tabla AI-15. Nacidos fuera del matrimonio por 100 nacidos vivos. UE y España, 1960-1985	990
Tabla AI-16. Ventas de discos en miles de unidades. España, 1980-1985	990
Tabla y Gráfico AI-17. Mercado discográfico. España, 1980-89. Índices por cada 100 habitantes	991/2
Tabla y Gráfico AI-18. España, ventas de música grabada. 1979-1985. Miles de unidades y gasto total	992/3
Tabla AI-19. Equipamiento familiar de aparatos de reproducción del sonido. Unidades por cada cien hogares. España, varios períodos entre 1967 y 1991	994
Tabla y Gráfico AI-20. Ventas de discos en el mundo en millones de dólares EEUU en 1976	995/6

Tabla y Gráfico AI-21. Producto de discos vendidos en 1979 y 1980 en Europa occidental y Estados Unidos en millones de marcos alemanes. Orden decreciente en 1980	997/8
Tabla AI-22. Venta de aparatos lectores de CD en Europa entre 1982 y 1986, en miles de unidades	1000
Tabla AI-23. Grado de posesión de tocadiscos por cada 100 hogares según regiones. Orden decreciente. España, 1968	1001
Tabla AI-24. Familias que disponen de diferentes bienes. Galicia y España, 1978. Cifras en miles y porcentuales	1002
Tabla y Gráfico AI-25. Distribución de familias (en miles) según la cantidad de discos y cintas magnetofónicas que poseen. España y Galicia, 1978. Cifras en miles y porcentuales	1003
Tabla AI-26. Gasto anual de los hogares en cultura y ocio. Galicia y media nacional, 1990-91, en tanto por mil	1004
Tabla AI-27. Éxitos en España por décadas. <i>Singles</i> y EPs. 1959-1969	1006
Tabla AI-28. Éxitos en España por décadas. <i>Singles</i> . 1970-1979	1006/7
Tabla AI-29. Éxitos en España por décadas. Álbumes. 1969-1979	1007
Tabla AI-30. Éxitos en España por décadas. <i>Singles</i> y <i>Maxis</i> . 1980-1989	1007/8
Tabla AI-31. Éxitos en España por décadas. Álbumes. 1980-1989	1008
Tabla AI-32. Discos gallegos nuevos registrados por la librería Couceiro, 1979-1982	1009/0
Tabla AI-33. Canciones gallegas alusivas a la dictadura	1011
Tabla AI-34. canciones gallegas representativas de los años de la transición	1011/2
Tabla AI-35. Canciones gallegas representativas de lo gallego	1012/5
Tabla AIII-1. Festivales y concursos de música y danza. Galicia, 1948-1985	1038/43
Tabla AIII-2. Censos agrarios. Datos básicos. Galicia y España, 1962-1982	1047
Tabla AIII-3. Población residente en Coruña, Orense, Ferrol y Vigo nacida fuera de su municipio en 1986	1048
Tabla y Gráfico AIII-4. Descenso de la población rural joven por grupos de edad. España, 1983-84. Cifras porcentuales con base en la edad de 15 – 19 años = 100	1049
Tabla AIV-1. Frecuencia de acudir a discotecas. Resumen por estudios, género y tamaño de localidad de residencia. España, 1978, cifras porcentuales	1051
Tabla AC-1 del vaciado de publicaciones periódicas gallegas no diarias entre 1975 y 1982 y años colindantes	1098/107
Tabla cronológica de la transición a la democracia	1110/43

E.2. Índice de Imágenes

Página

Imagen I-1. Viñeta de Antonio Fraguas sobre la elaboración del texto constitucional	200
Imagen I-2. Octavilla del Frente Cultural Galego para la celebración del 17 de mayo de 1974	292
Imagen I-3. Viñeta del dibujante Quesada sobre el <i>Estatuto do aldraxe</i>	295
Imagen II-1. Portada del disco <i>Libertad sin Ira</i> del grupo Jarcha (1976)	463
Imagen II-2. Portada del disco <i>Luis Olivares Canta en Lingua Galega</i> (1967)	509
Imagen II-3. Portada del disco <i>Verbas Xeitosas</i> (Verbas Xeitosas, 1977)	579
Imagen III-1. El grupo Música de Vilar	648
Imagen III-2. Monumento al gaitero erigido en 1965 en el monte de Santa Cruz (Ribadeo, Lugo)	654
Imagen III-3. Portada del disco <i>Fogar de Breogán</i> del coro compostelano Terra a Nosa (1976)	661
Imagen III-4. John Balan en el asilo de Pontevedra (2007)	678
Imágenes III-5 y III-6. Portada y contraportada de la grabación <i>Miña Galicia Verde</i> del grupo Os Tamara (1974)	690
Imagen III-7. Portada del disco <i>Caravel de caraveles</i> de Amancio Prada (1976)	711
Imagen III-8. Portada del disco <i>Irish Jig</i> de Gwendal (1972)	716
Imagen III-9. Portada de la edición francesa de <i>A Galicia de Maeloc</i> de Milladoiro (1980)	766
Imagen III-10. Cartel mediático de Milladoiro con la figura de Perfecto Feijoo	766
Imagen IV-1. Contraportada del álbum <i>Aoxomoxoa</i> de Grateful Dead (1969)	842
Imagen IV-2. Cartel comercial de la Orquesta Compostela	880
Imagen IV-3. Cartel comercial del grupo los Player's	880
Imagen IV-4. Portada del disco <i>Kalaikia</i> del grupo Brath (1982)	891
Imagen IV-5. La “nueva bandera de Galicia” de Antón Reixa (1986)	934
Imagen IC-1. Portada del disco <i>Airiños da miña terra</i> (1964)	1071
Imagen IC-2. Portada de <i>Aires da nosa terra</i> (ca. 1969)	1072
Imagen IC-3. Portada de <i>Galicia y sus canciones</i> (1970)	1073
Imagen IC-4. Cartel anunciador de las fiestas de Betanzos (1976)	1074
Imagen IC-5. Contraportada de <i>O son da estrela escura</i> (Doa, 1979)	1075
Imagen IC-6. Portada de <i>Vou o mar</i> (Xocaloma, 1981)	1076

Imagen IC-7. Portada de <i>Solfafría</i> (Milladoiro, 1984)	1077
Imagen IC-8. Cubiertas de varios discos de Voces Ceibes	1078
Imágenes IC-9 e IC-10. Portada y contraportada de <i>Ti, Galiza</i> (Miro Casabella, 1976)	1079/0
Imagen IC-11. Portada de <i>Acción galega</i> (Xerardo Moscoso, 1977)	1081
Imagen IC-12. Contraportada interior de <i>Treboada</i> (Miro Casabella, 1978)	1083
Imagen IC-13. Portada de <i>Estamos chegando ó mar</i> (Bibiano, 1976)	1084
Imagen IC-14. Portada de <i>Quen a soubera cantar</i> (Fuxan os Ventos, 1981)	1085
Imagen IC-15. Portada de <i>Recordando a Galicia</i> (Ana Kiro, 1976)	1086
Imagen IC-16. Portada de <i>Manifiesto</i> (O Carro, 1977)	1086
Imagen IC-17. Contraportada de <i>Brilo de anxos</i> (O Carro, 1980)	1087
Imagen IC-18. Cubiertas de <i>Ahí ven o maio</i> (L. E. Batallán, 1975)	1088
Imagen IC-19. Portada de <i>Xa non podemos calar</i> (Saraibas, 1981)	1089
Imagen IC-20. Portada de <i>Falemos galego</i> (A Roda, 1979)	1090
Imagen IC-21. Portada de <i>Ollos de Marzal</i> (Outeiro, 1980)	1091
Imagen IC-22. Portada de <i>¿Cuándo se come aquí?</i> (Siniestro Total, 1982)	1092
Imagen IC-23. Portada de <i>Surfin' CCCP</i> (Siniestro Total y Os Resentidos, 1984)	1093
Imagen IC-24. Cartel anunciador del I Festival de Pardiñas (1980)	1094
Imagen IC-25. Cartel anunciador del recital de Voces Ceibes en Santiago el 1 de diciembre de 1968	1095

E.3. Índice de Letras de canciones

Página

“A Nosa Internacional” (fragmento)	140
“Saca el güisqui cheli”	249
“Qualsevol nit pot sortir el sol”	262
“Porque no estamos conformes”	457
“Campanadas a Morts” (fragmento)	459
“L’estaca” (estribillo)	460
“Libertad sin ira”	462
“O can de palleiro”	485
“Cuadras populares” (fragmento)	490
“Os Compañeiros”	529
“Pola Unión”	530
“María Soliña”	533
“Estamos chegando ó mar” (fragmento)	535
“Unha mañán”	536
“As dúas pragas” (fragmento)	536
“Galicia nai”	539
“Derradeira vontade de Fuco Buxán”	542
“Cantar de Cego II”	573
“Nación”	577
“Rebola-bola”	577
“¡Veña merengue!” (fragmento)	699
“A Carolina”	703
“Going up the country”	850
“Mata jipis en las Cíes”	943
“En Pé!” - “Canto á Bandeira Galega”	1020
“Cantiga pra unha antroidada”	1023
“Pandeiretada”	1024
“Cara á liberdade”	1025
“Ayatollah”	1063
“Galicia caníbal”	1064

E.4. Índice de Partituras

Página

Partitura II-1. “Derradeira vontade de Fuco Buxán”, tema principal	543
Partitura III-1. “A Carolina”, estrofa base y estribillo	704/5
Partitura III-2. “Eu teño un canciño” en Sampedro	712
Partitura III-3. “Danza e contradanza de Darbo”, bordones en Sampedro	754
Partitura III-4. “Danza e contradanza de Darbo”, tambor en Sampedro	755
Partitura III-5. “Danza e contradanza de Darbo” en Sampedro	756
Partitura III-6. “Danza e contradanza de Darbo”, c. 9-32 en <i>Milladoiro 3</i>	758/9
Partitura III-7. “Danza e contradanza de Darbo”, c. 9-32 en Sampedro	761
Partitura IV-1. “Mata jipis en las Cíes”	945/6

F) Contenido del CD *Guía de obras relevantes descritas*

El disco que acompaña a la tesis contiene varias piezas musicales que pueden considerarse una guía sonora representativa e ilustrativa de la materia tratada. Hemos incluido sobre todo las obras que se analizan con más detalle y algunas otras que sirven de adecuado complemento. Estas grabaciones coinciden con las piezas más características de las que se han ofrecido o comentado los parámetros formales, los semánticos, la partitura, la letra o la estética visual. Todas proceden de la colección personal del autor y han sido grabadas en ordenador doméstico. El orden se atiene a una valoración flexible de la importancia cronológica y la temática. La lista de pistas de este disco figura en la página siguiente.

Título	Duración
1. Foliada de Muxía (Coro Cántigas da Terra) ²²⁹⁴	3:01
2. Na veiriña do mar (Maria Ostiz) ²²⁹⁵	3:39
3. Derradeira vontade de Fuco Buxán (Suso Vaamonde) ²²⁹⁶	2:54
4. María Soliña (X. González del Valle) ²²⁹⁷	2:32
5. O can de palleiro (Benedicto y Bibiano) ²²⁹⁸	3:02
6. En Pé! - Canto á bandeira galega (Juan Pardo) ²²⁹⁹	3:53
7. El mandil de Carolina (Julio Prada Guzmán; Edelio González) ²³⁰⁰	2:33
8. A Carolina (Fuxan os Ventos) ²³⁰¹	2:29
9. Cantiga pra unha antroidada (Fuxan os ventos) ²³⁰²	4:00
10. Fonte do Araño (Emilio Cao) ²³⁰³	4:20
11. Cantinela de Fonsagrada (A Roda) ²³⁰⁴	3:28
12. Eu teño un canciño (Amancio Prada) ²³⁰⁵	1:33
13. Danza e contradanza de Darbo (Milladoiro) ²³⁰⁶	4:42
14. Teño un amor na montaña (Milladoiro) ²³⁰⁷	4:38
15. Qualsevol nit pot sortir el sol (Jaume Sisa) ²³⁰⁸	3:19
16. Adelante España (Orquesta Compostela) ²³⁰⁹	3:18
17. As lanchas do xeito (Os Tamara) ²³¹⁰	2:25
18. Rebola-bola (Saraibas) ²³¹¹	4:25
19. Going up the country (Canned Heat) ²³¹²	2:49
20. Pandeirada da a graceira (Brath) ²³¹³	2:47
21. A titiritada (NHU) ²³¹⁴	2:54
22. Danzando no mar (Outeiro) ²³¹⁵	4:19
23. Mata jipis en las Cíes (Siniestro Total) ²³¹⁶	1:51
24. Galicia canibal (Os Resentidos) ²³¹⁷	3:26

²²⁹⁴ En: *Airiños da miña terra* (Philips, 1964).

²²⁹⁵ En: *Canta* (Hispanvox, 1970).

²²⁹⁶ En: *Nin Rosmar un Laído* (Fonomusic, 1977).

²²⁹⁷ En: *7 anos de canción galega* (Ruada, 1979). La grabación original se realizó en el sello Edigsa Xistral, en 1968.

²²⁹⁸ En: *Benedicto e Bibiano* (1976).

²²⁹⁹ En: *Galicia Miña Nai dos Dous Mares* (Ariola, 1976).

²³⁰⁰ En: *El gaitero de Sanabria*, dentro de la colección La Tradición Musical en España, vol. XIII. Madrid, Tecnosaga, 1999.

²³⁰¹ En: *Sementeira* (Fonogram 1978).

²³⁰² En: *Noutrora* (Fonomusic, 1984).

²³⁰³ En: *Fonte do Araño* (Abrente, 1977).

²³⁰⁴ En: *A Roda* (Fonomusic, 1977).

²³⁰⁵ En: *Caravel de caraveles* (Gong, 1976).

²³⁰⁶ En: *Milladoiro 3* (CBS, 1982).

²³⁰⁷ En: *Solfafría* (CBS/ Sony, 1984).

²³⁰⁸ En: *Qualsevol nit pot sortir el sol* (Edigsa, 1975). Duración reducida.

²³⁰⁹ En: *Airiños de Galicia* (Horus, 1988).

²³¹⁰ En: *Miña Galicia Verde* (Marfer, 1974).

²³¹¹ En: *Unha terra, un pobo, unha fala* (Ruada, 1980).

²³¹² En: *Living The Blues* (Liberty, 1968).

²³¹³ En: *Kalaikia* (Philips, 1982).

²³¹⁴ En: *NHU* (Abrente, 1978).

²³¹⁵ En: *Ollos de Marzal* (Ruada, 1980).

²³¹⁶ En: *¿Cuándo se come aquí?* (Dro, 1982).

²³¹⁷ En: *Fai un sol de carallo* (Gasa, 1986).

Bibliografia citada

Dado el volumen de las consultas bibliográficas realizadas, en la relación que sigue solamente aparecen los títulos citados a lo largo de este trabajo, que sin embargo ascienden a un total importante. Faltan innumerables obras que habiendo sido consultadas no se citan expresamente por razones puntuales, así como algunas que habiendo sido influyentes para el desarrollo de la tesis tampoco aparecen en dicha relación -caso de algunos títulos generales de etnomusicología, historia o arte, así como la lectura de varios clásicos y obras de áreas humanísticas afines pero no de incidencia directa, dado que su inclusión resultaría retórica²³¹⁸.

No se citan publicaciones concretas de autores clásicos, salvo ediciones concretas. Dado que apenas concurren documentos audiovisuales, han sido incluidos en la relación correspondiente sin formar un bloque aparte y conforme a las normas de citación actuales²³¹⁹. Las referencias procedentes de la prensa diaria y revistas no especializadas integran un grupo aparte que aparece más abajo, siendo en su inmensa mayoría colaboraciones de reducida entidad y extensión²³²⁰.

En cuanto al sistema de ordenación, tras no pocas dudas hemos optado por la relación completa por orden alfabético²³²¹, puesto que subdividir en una reseña tan amplia, además del corte ya señalado, podría complicar innecesariamente la localización de algún trabajo.

²³¹⁸ Para un comentario estimativo de las fuentes y bibliografía empleadas remitimos al “Estado de la Cuestión” del Planteamiento, en la Primera parte de la presente tesis.

²³¹⁹ En el Planteamiento, al especificar las fuentes consultadas, se comentaron individualmente los tres principales.

²³²⁰ En este último grupo hay ciertas excepciones aisladas, como sucede en el caso de alguna colaboración de la revista *Encrucillada*. Por otra parte la tabla AC-1 de la sección de Apéndices puede consultarse como información adicional de las revistas gallegas de estos años vaciadas.

²³²¹ Cronológico en el mismo y único autor por orden de antigüedad, prevaleciendo si fuera necesario el dato de la edición original.

- “A entrevista” [X. L. Rivas Cruz y Baldomero Iglesias Dobarro]. En: *Murguía. Revista Galega de Historia* n. 4. Santiago de Compostela, Colectivo Murguía – ADH, mayo-agosto de 2004, p. 155-161).
- A Lingua Galega: Historia e Actualidade*. Actas do I Congreso Internacional (Santiago de Compostela, 16-20 de septiembre de 1996). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Instituto da Lingua Galega, 2004, 2 v.
- A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: Decenario. 1977-1988]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988.
- A Nosa terra. A nosa historia*, n. 5 [monográfico:Galiza 1953-1975]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988.
- ABRAHAM, Gerald: *Cien años de música*. Madrid, Alianza Música, 1985 [ed. original en Londres, Duckworth, 1938].
- ABRAHAMS, Roger D.: “Personal power and social restraint in the definition of folklore”. En: PAREDES, Américo; BAUMAN, Richard (eds.): *Towards New Perspectives in Folklore*. Austin y Londres, American Folklore Society, University of Texas Press, 1972, p. 16-30.
- ABRAHAMS, Roger D.: “Shouting Match at the Border: The Folklore of Display Events”. En: BAUMAN, Richard; ABRAHAMS, Roger D. (eds.): *“And Other Neighborly Names”: social process and cultural image in Texas folklore*. Austin, University of Texas Press, 1981, p. 303-321.
- ADORNO, Theodor W.: *Escritos Musicales I-III: Figuras sonoras. Quasi una fantasía. Escritos musicales III. Tres Cantos*, Akal, 2006.
- AGOSTINI, Roberto: “The Italian Canzone and the Sanremo Festival: change and continuity in Italian mainstream pop of the 1960s”. En: *Popular Music*, vol. 26, n. 3. Cambridge, Cambridge University Press, mayo de 2007, p. 389-408.
- AJA, Eliseo: *El estado autonómico. Federalismo y hechos diferenciales*. Madrid, Alianza, 1999.

- ALABARTA Y BAVIERA, José Luis: “Siniestro Total”. En: CASARES RODICIO, Emilio [dir. y coord.]: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 9, p. 1033-1034.
- ALÉN, María Pilar: “Reflexiones sobre el ambiente musical en La Coruña (1920-1980) a través del 'Fondo Bugallal'“. En: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinares de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, p. 213-234.
- ALLISON, Mark: “The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s”. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York, Arnold, 2000, p. 265-273.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”. En: *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 10. Madrid, Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2005, p. 225-254.
- ALONSO MONTERO, Xesús: *Política e cultura en Galicia*, 1977. Lugo, Celta, 1978.
- ALONSO MONTERO, Xesús: [Discurso de respuesta]. En: *En louva do galego egrexio*. 2005. Vigo, Fundación Premios da Crítica Galicia, 2006, p. 11-16.
- ALONSO, Emilio: “Doce anos de pop-rock en Galicia”. En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda da nosa identidade*. Guitiriz, Asociación Cultural Xermolos, 1991, p. 235-239.
- ÁLVAREZ CÁCCAMO, Alfonso: “Mortallas Nevadas (Breves pinceladas verbo da mocidade dos anos 60)”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 18 [monográfico: As Horas Secuestradas. Vida Cotiá no Franquismo]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, agosto de 1995, p. 12-19.
- ALVAREZ JUNCO, José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Santillana, 2001.
- ÁLVAREZ POUSA, Luis: “Reflexión para unha década. Da cultura do cemento a cultura da comunicación”. En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda da nosa identidade*. Guitiriz, Asociación Cultural Xermolos, 1991, p. 29-35.

Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junio de 2004 [[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/VanessaIan.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/VanessaIan.pdf). Consulta el 4 de noviembre de 2007] [s. p.].

ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [Ed. original en inglés (*Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*), en Londres y Nueva York, Verso, 1983. Hay reedición revisada de la misma editorial en 1991].

ANDERSON, Virginia C.: "It All Began Anew: The Revival of Folk Dancing". En: *Western Folklore*, vol. 7, n. 2. Long Beach, Western States Folklore Society, 1948, p. 162-164.

ANDRÉS, Elías (dir.); PREGO, Victoria (guión y locución): *La transición española*. Madrid, El País - RTVE, 2003, 13 v.

"Antología de entrevistas realizadas pola revista Batonga!". En: *Etno-Folk. Revista de Etnomusicología*, n. 7. Vigo, Dos Acordes, febrero de 2007, p. 23-28.

Anuario de Estadísticas de Turismo. Año 1986. Madrid, Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones, 1987.

Anuario de Estadísticas Laborales [sucesivas ediciones]. Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

Anuario del Mercado Español. Madrid, Banesto, 1968.

Anuario El Correo Gallego. Santiago de Compostela, Editorial Compostela, 2000.

Anuario El País. 1985. Madrid, PRISA, 1985.

Anuario El País. 2006. Madrid, PRISA, 2006.

Anuario La Voz de Galicia. 1984. La Coruña, La Voz de Galicia, 1983.

ARAGUAS, Vicente: *Voces Ceibes*. Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 1991.

ARIAS-GONZÁLEZ, Pedro: *Linguistic and cultural crisis in Galicia, Spain* [tesis doctoral]. Ann Arbor (Michigan), Universidad de Massachusetts, Dissertation Services, 1996.

- ARIZZI, Maryse; THALY, Alain: *L'industrie mondiale du disque: la génération du compact*. Paris, Eurostaf, 1990.
- ATTALI, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia, Ruedo Ibérico, 1978.
- AYATS, Jaume: "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación". En: *Antropología, Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, n. 15-16, Madrid, Grupo Antropología, marzo a octubre de 1998, p. 243-267.
- AXELROD, Robert: "The Dissemination of Culture: A Model with Local Convergence and Global Polarization". En: *The Journal of Conflict Resolution*, vol. 41, n. 2. Abril de 1997, p. 203-226.
- BAJTIN, Mijail Mijailovich: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 2003 [texto original de 1941].
- BAL y GAY, Jesús; MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero gallego*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1973, 2 v.
- BALADO, Ramón G.: "Tras la afinación del pandemonium". En: *Coordenadas. Revista Universitaria de Cultura*, n. 1. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, p. 54-58.
- BALLIGER, Robin: "Politics". En: HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (eds.): *Key terms in popular music and culture*. Cresskill, Hampton Press, 1998, p. 57-70.
- Banco de datos de Galicia. Universidad de Santiago de Compostela. Datos estadísticos 1977-78, 1978-79, 1979-80, 1980-81 y 1981-82*. Santiago de Compostela, Universidade - Centro de Cálculo Barrié de la Maza, 1983.
- BANERJEE, Sumanta: *Audio cassettes: the user medium*. Paris, Unesco, 1977.
- BARBER-KERSOVAN, Alenka: "Tradition and acculturation as polarities of Slovenian popular music" (1981). En: FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change: papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 73-89.

- BARCÓN PELA, Juan: "O festival do mundo celta de Ortigueira". En: *Etno-Folk. Revista de Etnomusicoloxía*, n. 3. Vigo, Dos Acordes, noviembre de 2005, p. 125-146.
- BARRACHINA, Marie-Aline: "Idea nacional y nacionalismos bajo el franquismo". En: GUEREÑA, Jean-Louis; MORALES MUÑOZ, Manuel (eds.): *Los nacionalismos en la España contemporánea: ideologías, movimientos y símbolos*. Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación, 2006, p. 207-224.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón: "A política galega desde a transición". En: *Enciclopedia Hércules*, vol. VIII, Capítulo 8. La Coruña, Hércules de Ediciones, 1993 (?), p. 365-421.
- BARRIOS BARRIOS, Julián: "Intervención do sr. Arcebispo na presentación dos libros litúrxicos en galego (14- III-2001)". En: http://www.archicompostela.org/Publicaciones/BoletinOficial/Marzo2001/libros_liturgicosgalego.htm. Consulta el 4 de octubre de 2007.
- BATESON, Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*. Northvale, Jason Aronson Inc., 1972 [Hay traducción al castellano; *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1999].
- BATISTA, Antoni: *Raimon: la construcció de un canto*. Barcelona, RBA, 2005.
- BAUGH, Bruce: "Authenticity Revisited". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, n. 4. Oxford, Blackwell Publishing and The American Society for Aesthetics, invierno de 1988, p. 477-487.
- BAUMAN, Richard; ABRAHAMS, Roger D. (eds.): "*And Other Neighborly Names*": *social process and cultural image in Texas folklore*. Austin, University of Texas Press, 1981.
- BAUMANN, Max Peter: "Folk Music Revival: concepts between regression and emancipation". En: *The World of Music*, vol. 38, n. 3 (Folk Music Revival in Europe). Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 1996, p. 71-86.
- BAYART, J. F.: *L'illusion identitaire*. Paris, Fayard, 1996.

- BELZ, Carl I.: "Popular Music and the Folk Tradition". En: *Journal of American Folklore*, vol. 80, n. 316. Champaign, University of Illinois Press, American Folklore Society, abril/junio de 1967, p. 130-142.
- BELZ, Carl I.: *The story of rock*. Nueva York, Oxford University Press, 1972 [2ª ed.].
- BEN-AMOS, Dan: "Toward a definition of folklore in context". En: PAREDES, Américo; BAUMAN, Richard (eds.): *Towards New Perspectives in Folklore*. Austin y Londres, American Folklore Society, University of Texas Press, 1972, p. 3-15.
- BENDIX, Regina: "National sentiment in the enactment and discourse of Swiss political ritual". En: *American Ethnologist*, vol. 19, n. 4, Imagining Identities: Nation, Culture, and the Past. Arlington, American Anthropological Association, noviembre de 1992, p. 768-790.
- BENDIX, Regina: *In search of authenticity. The formation of folklore studies*. Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 1997.
- BENNETT, Andy: *Popular music and youth culture. Music, identity and place*. Houndmills (Basingstoke), MacMillan; Nueva York, St. Martin's Press, 2000.
- BENNETT, Tony: "Regarding rock 'n' roll". En: *Music Journal*, vol. 19, n. 6. Tucson, Oser Communications Group, septiembre de 1961, p. 32 y 73.
- BENNETT, Tony: "Popular Culture. A teaching object". En: *Screen Education*, vol. 34. Oxford, Oxford University Press, primavera de 1980, p. 17-29.
- BENVENUTI, Feliciano: "Preface". En: MOSCATI, Sabatino (coord.): *The celts*. Milán, Rizzoli, 1991, p. 11.
- BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: "El Partido Galleguista y poco más: organización e ideologías del nacionalismo gallego en la II República". En: BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo; MÁIZ, Ramón (eds.): *Los Nacionalismos en la España de la II República*. Madrid, Siglo XXI, 1990, p. 127-170.
- BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: "Conciencia étnica e consciencias nacionais en Galicia". En: PEREIRA-MENAUT, Gerardo (coord.): *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia* [Santiago de Compostela, 16-19 de diciembre de 1996]. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1997, vol. II, p. 27-300.

- BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *El nacionalismo gallego*. Madrid, Arco Libros, 1997.
- BERAMENDI, Justo: “Galicia e España nos séculos XIX e XX: unha articulación problemática”. En: FERNÁNDEZ SALGADO, Benigno: *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos* [Universidad de Oxford, 26-28 septiembre de 1994]. Oxford, Oxford Centre for Galician Studies, 1997, vol. 2, p. 33-51.
- BERAMENDI, Justo: “Las Españas del galleguismo político (1840-2000)”. En: MORALES MOYA, Antonio (coord.): *Nacionalismos e imagen de España*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 63-89.
- BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: *A autonomía de Galicia*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, Fundación CaixaGalicia (Cadernos Museo do Pobo Galego, n. 13), 2005.
- BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo: “El galleguismo político (1840-1936)”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 493-517.
- BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo; MÁIZ, Ramón (eds.): *Los Nacionalismos en la España de la II República*. Madrid, Siglo XXI, 1990.
- BERAMENDI GONZÁLEZ, Justo; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *O nacionalismo galego*. Vigo, A Nosa Terra, 1995.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores, decimotava reimpresión en 2003 [ed. original inglesa en 1966].
- BERIO, Luciano: “Comentarios al rock”. En: *Dossier música pop*. Barcelona, Anagrama, 1973, p. 87-104.
- BERNECKER, Walther L.; Brinkmann BRINKMANN, Sören: “La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio”. En: *Ideas*, n. 1. Heilbronn, marzo de 2005.
- BIDDLE, Ian; KNIGHTS, Vanessa: “Repensar la nación: entre lo local y lo global en el siglo veintiuno”. En: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junio de 2004

[[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/VanessaIan.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/VanessaIan.pdf).
Consulta el 4 de noviembre de 2007] [s. p.].

BLACKING, John: "The Value of Music in Human Experience". En: *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 1. Canberra, Australian National University, International Council for Traditional Music, 1969, p. 33-71.

BLACKING, John: *¿Hay música en el hombre?*. Madrid, Alianza, 2006 [Original en inglés: *How musical is man?* Seattle, Washington Press, 1973], p. 25.

BLACKING, John: "Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk". En: *Popular Music*, vol. 1, Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities. Nueva York, Cambridge University Press, 1981, p. 9-14.

BLANCO CAMPAÑA, Xosé Luis: *Introducción á canción galega*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda da nosa identidade*. Guitiriz, Asociación Cultural Xermolos, 1991.

BLYN-LADREW, Roslyn: "Ancient Bards, Welsh Gipsies, and Celtic Folklore in the Cauldron of Regeneration". En: *Western Folklore*, vol. 57, n. 4, Locating Celtic Music (and Song). Long Beach, Western States Folklore Society, otoño de 1998, p. 225-243.

BOHLMAN, Philip V.: "On Nationalism: In Search of a Third Way". En: *SEM Newsletter*, vol. 40, n. 3. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, mayo de 2006, p. 1 y 4-5.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Una presentación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria". En: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, p. 1227-1242.

BOSTRÖM, Mathias: *Sökare med säckpipa*. Upsala, Universidad de Upsala, 1997 [trabajo de examen, inédito].

BOULDING, Kenneth: *The meaning of the 20th century*. Nueva York, Harper and Row, 1964.

- BOULDING, Kenneth: "The prospects of economic abundance". En: ROSLANSKY, John D. (ed.): *The Control of Environment: A Discussion at the Nobel Conference*. Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1967, p. 39-57.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988 [Ed. original en francés, Les Editions de Minuit, 1979].
- BOYD, John: "Trends in youth culture". En: *Marxism Today*, vol. 17, n. 12. Londres, diciembre de 1973, p. 375-378.
- BOYLE, Catherine: "The Politics of Popular Music: On the Dynamics of New Song". En: GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies, op. cit.*, p. 291-294.
- BRADLEY, Dick: *Understanding Rock 'n' Roll. Popular Music in Britain 1955-1964*. Buckingham, Open University Press, 1992.
- [Brigada Regular de Investigación Social, n. 190]: "La 'Nova Canción Galega': su aparición y desarrollo". En: FRAGA, Xan: "Voces Ceibes e a censura franquista". *Grial*, n. 173 [monográfico: Lectura Pública. Un dereito da cidadanía]. Vigo, Galaxia, enero - febrero - marzo de 2007, p. 86-99.
- BRÖCKER, Marianne: "Folk dance revival in Germany". En: *The World of Music*, vol. 38, n. 3 (Folk Music Revival in Europe). Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 1996, p. 21-36.
- BRUBAKER, Roger: *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- BUELL, Lawrence: *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of american culture*. Cambridge (Massachusetts), Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- BUENO SÁNCHEZ, Gustavo: *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*. Barcelona. Editorial Prensa Ibérica, 1996.
- BURKE, Peter: "What is the History of Popular Culture?". En: *History Today*, vol. 35, n. 12. Londres, History Today, diciembre de 1985, p. 40-41.
- BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.
- BURKE, Peter: *El renacimiento*. Barcelona, Crítica, 1993.

- BURNS, John: "The music matters. An analysis of early rock and roll". En: *Soundscapes*, vol. 6, abril de 2003 [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME06/Music_matters.html]. Original de 1996. Consulta el 7 de abril de 2007].
- CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel: *Sobre Galicia como responsabilidade. Escritos y discursos: 1970-1986*. Sada (Coruña), Ediciós do Castro, 1988.
- CAAMAÑO SUÁREZ, Manuel: "Unha historia inacabada (Os grupos culturais das xeracións galegas de postguerra)". En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda da nosa identidade*. Guitiriz, Asociación Cultural Xermolos, 1991, p. 45-46.
- CABANILLAS, Ramón: *Da terra asoballada*. Villagarcía de Arosa, Imp. de Galicia Nueva, 1917.
- CABRERA VARELA, Julio: *La nación como discurso. La estructura del sistema ideológico nacionalista: el caso gallego*. Madrid, CIS/Siglo XXI, 1992.
- Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 11 [monográfico: Esquerda, Democracia e Nación]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, julio de 1991.
- Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 18 [monográfico: As Horas Secuestradas. Vida Cotiá no Franquismo]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, agosto de 1995.
- Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 20 [monográfico: No País das Gaitas]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, diciembre de 1995.
- Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 22 [monográfico: Cancións para todos nós. Crónicas de 30 anos de música galega]. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., diciembre de 1996.
- Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 23 [monográfico: Na Defensa da Terra. Xove, As Encrobas, Baldaio, Autopistas ... Crónica do Nacionalismo na Transición]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, julio de 1997.
- CAL MARTÍNEZ, Rosa: *La prensa alternativa en la zona no urbana de Galicia (1.975-1.984)* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 1986.

- CAL MARTÍNEZ, Rosa: “Apuntes sobre la actividad de la Dirección General de Propaganda del Franquismo (1945-1951)”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 4. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 15-33.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- CALLE GARCÍA, José Luis: *Ricardo Portela. Dúas palabras verbo da gaita galega*. Pontevedra, Diputación provincial de Pontevedra, 1988.
- CAMPOS CALVO-SOTELO, Javier: *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2007.
- CAMPOS CALVO-SOTELO, Pablo: *La universidad en España. Historia, urbanismo y arquitectura*. Madrid, Ministerio Fomento y Ministerio Educación, 2000.
- CANCIO, Miguel: “Análisis del discurso político en torno a la autonomía de Galicia: de la ideología proclamada a la práctica real”. En: PÉREZ VILARIÑO, José (ed.): *Comportamiento electoral y nacionalismo en Cataluña, Galicia y País Vasco*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade, 1987, p. 281-297.
- “Cancións para Todos Nós” [Editorial]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 22 [monográfico: Cancións para Todos Nós]. Vigo, diciembre de 1996, p. 2.
- CANTALAPIEDRA, Ricardo: *Música pop y juventud. El mundo de los jóvenes a través de la canción pop*. Madrid, ICCE, 1973.
- CANTWELL, Robert: *When We Were Good: The Folk Revival*. Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- CARANDELL, José María: *Las comunas: alternativa a la familia*. Barcelona, Tusquets, 1981.
- CARBALLA, Xan: “Francisco Fernández del Riego: 'O medo que pasamos non se pode crer” [Entrevista]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 18 [monográfico: As Horas Secuestradas. Vida Cotiá no Franquismo]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, agosto de 1995, p. 25-29.

- CARBALLO CALERO, Ricardo: “Galiza fora de sí. A vida da nosa cultura fora do país (1950-1980)”. En: *Galicia 1950-1980. Trinta anos de cultura*. Publicación conmemorativa do trinta aniversario da editorial Galaxia. Vigo, Galaxia, 1981, p. 6.
- CARBALLO, Francisco: “Igrexa. un perfil preocupante”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: “Decenario. 1977-1988”]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988, p. 205-211.
- CARBALLO, Francisco: “Un periódico do século XX”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: “Decenario. 1977-1988”]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988, p. 4.
- CARDERO LÓPEZ, José Luis: *Antropología y literatura: la identidad socio-cultural en la literatura gallega* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2001.
- CARDESÍN DÍAZ, José María: “La sociedad gallega en el franquismo”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 295-322.
- CARMONA BADÍA, Xoán; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel: “La economía gallega en el período franquista (1939-1975)”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 261-293.
- CARO BAROJA, Julio: “El espacio 'natural' de lo autonómico”. En: *Anuario El País*. 1982. Madrid, PRISA, 1982, p. 60.
- CARR, Raymond; FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia*. Barcelona, Planeta, 1979.
- CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel y MAGÁN, Carlos (eds.): *Angel Brage: memoria musical dun século*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1993.
- CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Unha época pouco prodixiosa”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: “Decenario. 1977-1988”]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988, p. 196-204.
- CARREIRO, Pepe: *O Festival de Ortigueira*. Vigo, A Nosa Terra, 2005.

- CARRERAS ARES, Juan José: "De la compañía a la soledad: el entorno europeo de los nacionalismos peninsulares". En: FORCADELL, Carlos (ed.): *Nacionalismo e historia*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1998, p. 7-27.
- CARRETERO PASÍN, Ángel Enrique: *Imaginario social y crítica ideológica* [tesis doctoral]. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Ciencias Políticas, 2001.
- CASAL, Alberto: *Rock & Grelos*. Santiago de Compostela, Edicións Lea, 1995.
- CASARES RODICIO, Emilio: "Corpus iconográfico de músicos españoles. Una lectura desde la musicología". En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.): *La imagen de nuestros músicos: del siglo de oro a la edad de plata*. Madrid, Sociedad General de Autores - Fundación Autor, 1997, p. 13-33.
- CASTELLET, J. M.: "¿Existe hoy una cultura española?". En: *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977, p. 9-19.
- CASTRO RIBEIRO, José: "Uma perspectiva etnomusicológica sobre as práticas musicais tradicionais no norte de Portugal e na Galiza". En: *Livro de Actas do Congresso Cultura popular de Galiza e Norte de Portugal*. Oporto, Delegação Regional da Cultura do Norte, 2001 [s.p.].
- CASTRO, Carlos: "A percusión non tradicional na música folk galega". En: *Etno-Folk. Revista de Etnomusicoloxía*, n. 1. Vigo, febrero de 2005, p. 23-34.
- CASTRO, Cástor (coord.): *Catálogo de músicos da Limia. Música tradicional*. Orense, Museo da Limia y Coordinadora de Letras, Artes e Ideas, 2005.
- CEBRIÁN FRANCO, Juan José: "Religión, Iglesia y Nacionalidad en Galicia". En: *Informe sociológico sobre el cambio social en España 1975/1983* [Informe FOESSA]. Madrid, Euramérica - Fundación FOESSA, 1983, p. 689-717.
- CERTEAU, Michel de: *La Escritura de la Historia*. México, Universidad Iberoamericana, Dpto. de Historia, 1993.
- CHAMBERS, Iain: *Urban rhythms. Pop music and popular culture*. Oxford, MacMillan Publishers, 1985.
- CHANAN, Michael: *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Londres, Verso, 1994.

- CHAPMAN, Malcolm: "Thoughts on celtic music". En: STOKES, Martin (ed.): *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford/Nueva York, Berg Publishers, 1997, p. 29-44.
- CHOMSKY, Noam y DIETERICH, Heinz: *Los vencedores. Una ironía de la historia*. Tafalla, Txalaparta, 1992.
- CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid, Júcar (Serie Los juglares), 1982.
- CLIFFORD, James: *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- COCKS, William A.; BAINES, Anthony C.; CANNON, Roderick D.: "Bagpipe". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 2005 [http://www.grovemusic.com. Consulta el 4 de enero de 2005].
- COHEN, Norm: "The Folk Revival: Revisited, Revived, and Revised". En: *Journal of American Folklore*, vol. 103, n. 410. University of Illinois Press, American Folklore Society, octubre/diciembre de 1990, p. 514-525.
- COHEN, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Londres, Routledge, 2002 [Primera edición en 1973].
- COHN, Nik: *Awopbopaloobop alopbamboom. Una historia de la música pop*. Madrid, Suma de letras, 2004 [original de 1969: *Rock from the Beginning*, Londres, Paladin].
- COLMEIRO, José: "Canciones con historia. Cultural identity, historical memory, and popular songs". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 4, n. 1. Abingdon, Routledge, marzo de 2003, p. 31-46.
- Contabilidad Regional de España. Serie 1980-1987, Base 1980*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1990.
- CONTRERAS RODRÍGUEZ, Eduardo: "Madrid a ritmo de reel y muiñeira". En: AYATS, Jaume; SÁNCHEZ EQUIZA, Carlos (eds.): *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Rentería, marzo de 1999; Faro, julio de 2000). Sabadell, La Mà de Guido, Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2002, p. 85-99.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

- CORES TRASMONTE, Baldomero: “Sociología de la 'Nova Canción Galega' (I)”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 35. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, marzo de 1971, p. 19-21.
- CORES TRASMONTE, Baldomero: “Sociología de la 'Nova Canción Galega' (II)”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 37. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, julio de 1971, p. 10-13.
- CORES TRASMONTE, Baldomero: “Sociología de la 'Nova Canción Galega' (III)”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 38. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, agosto de 1971, p. 16-19.
- CORES TRASMONTE, Baldomero: *De la América real a la Galicia inventada*. Santiago de Compostela, Editorial Compostela, 1992 [texto original ca. 1973].
- COSTA RICO, Antón: *Historia da educación e da cultura en Galicia (séculos IV-XX)*. Vigo, Edicions Xerais de Galicia.
- COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936* [Tesis doctoral]. Santiago de Compostela, USC, 1999, 2 v.
- COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “El baile tradicional en Galicia: Procesos de folklorización”. En: COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis (ed.): *Actas del Segundo Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Valladolid, 22 al 24 de marzo de 1996). Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998, p. 83-103.
- COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical”. En: GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (coord.): *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía* (Santiago de Compostela, 17-19 de abril de 2000). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, p. 249-283.
- COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 8, diciembre de 2004 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/costa.htm>. Consulta el 29 de enero de 2007].

- COSTA, José Manuel: “Rockeros' discográficos”. En: *Anuario El País*. 1983. Madrid, PRISA, 1983, p. 198.
- COVACH, John; BOONE, Graeme (eds.): *Understanding rock*. Nueva York y Oxford. Oxford University Press, 1997.
- CROSBY, Bing: “Youth and popular music”. En: *Music Journal*, vol. 18, n. 1. Tucson, Oser Communications Group, enero de 1960, p. 16.
- CROWDY, Denis: “Studios at Home in the Solomon Islands: A Case Study of Homesound Studios, Honiara”. En: *The World of Music*, vol. 49, n. 1. Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 2007, p. 143-154.
- CRUCES, Francisco: “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”. En: *Antropología, Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, n. 15-16, Madrid, Grupo Antropología, marzo a octubre de 1998, p. 33-57.
- CRUCES, Francisco (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- Cuenta y Razón*, n. 41 [monográfico sobre la transición]. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos (FUNDES), diciembre de 1988.
- CUESTA, Josefina: *Historia del presente*. Madrid, Eudema, 1993.
- CUTLER, Chris: *File under popular: Theoretical and critical writings on music*. Nueva York, Autonomedia, 1993.
- DACUNHA, Rodolfo: “Corral Fernández, unha vida familiar adicada ao folclore e a gaita”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 20 [monográfico: No País das Gaitas]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, diciembre de 1995, p. 7-10.
- DAVIES, Stephen: “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances”. En: *Noûs*, vol. 25, n. 1. Blackwell Publishing, marzo de 1991, p. 21-41.
- DAY, Timothy: *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Música, 2002.

- DEBÉN, César; BRAVO, Begoña: “Contribución ó estudio das zonas deprimidas de Galicia”. En: *Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 6. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1982, p. 209-229.
- DELGADO GARCÍA, Fernando: “Tecnología, crisis y cambio musical: pasado y presente de un proceso histórico”. En: *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y como cultura*. Zaragoza, 25-28 de marzo de 2004). *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, vol. 21, n. 1, 2005. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 157-164.
- Demanda cultural en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Gabinete de Estadística e Informática, 1978.
- DeMOTT, Benjamin: “Rock as salvation”. En: WHITE, David Manning (comp.): *Pop Culture in America*. Chicago, Quadrangle Books, 1970, p. 199-200.
- “Democracy and europeanization. Continuity and change 1975-1992” [Editor's Preface]. En: GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies. An introduction: the struggle for modernity*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 311-313.
- DENISOFF, R. Serge; LEVINE, Mark H.: “Generations and Counter-Culture: 'A Study in the Ideology of Music'”. En: *Youth and Society*, vol. 2, n. 1. Beverly Hills, Sage Publications, septiembre de 1970, p. 33-58.
- DENISOFF, R. Serge; PETERSON, R. A. (eds.): *The sounds of social change*. Chicago, Rand McNally and Company, 1972.
- DENSKI, Stan W.: “Music, musicians and communication: The personal voice in a common language”. En: LULL, James (ed.): *Popular music and communication*. Newbury Park, Sage Publications, 1992 (2ª edición), p. 33-48.
- DÍAZ G. VIANA, Luis: “Los guardianes de la tradición: el problema de la 'autenticidad' en la recopilación de cantos populares”. En: *Antropología, Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, n. 15-16, Madrid, Grupo Antropología, marzo a octubre de 1998, p. 91-112.

- DÍAZ LÓPEZ, César Enrique: *Cultura, territorio e identidad en Galicia: estudio sociológico de una periferia en transición* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1982.
- DÍAZ SANTANA, Beatriz: *Los celtas en Galicia. Arqueología y política en la creación de la identidad gallega*. La Coruña, Toxosoutos, 2002.
- DÍAZ, Lorenzo: *La radio en España, 1923-1993*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- DIETLER, Michael: "Our Ancestors the Gauls': Archaeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe". En: *American Anthropologist*, New Series, vol. 96, n. 3. Arlington, American Anthropological Association, septiembre de 1994, p. 584-605.
- Doce anos na búsqueda da nosa identidade*. Guitiriz, Asociación Cultural Xermolos, 1991.
- DOMÍNGUEZ CASTRO, Luis: "Agrarismo y sociedad campesina en Galicia". En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 461-491.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.): *Historia de España* [vol. 12: El Régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)]. Barcelona, Planeta, 1989.
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Salvador: *Bienvenido Mr. Rock. Los primeros grupos hispanos. 1957- 1975*. Madrid, SGAE, 2002.
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Salvador: *Los hijos del Rock. Los primeros grupos hispanos. 1975-1989*. Madrid, SGAE, 2004.
- DOUGLASS, Carrie B.: "The 'Fiesta' Cycle of 'Spain'". En: *Anthropological Quarterly*, vol. 64, n. 3. Washington, Catholic University of America Press, julio de 1991, p. 126-141.
- DUNDES, Alan (ed.): *The study of folklore*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965.
- DUNDES, Alan: "What is folklore". En: DUNDES, Alan (ed.): *The study of folklore*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 1-3.
- DUNLAP, James: "Through the eyes of Tom Joad: patterns of american idealism, Bob Dylan and the folk protest movement". En: *Popular Music and Society*, vol. 29,

- n. 5. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), diciembre de 2006, p. 549-573.
- DURANT, Alan: "Rock Revolution or Time-No-Changes: Visions of Change and Continuity in Rock Music". En: *Popular Music*, vol. 5 (Continuity and Change). Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 97-121.
- EASTON, Paul: "The rock music community". En: RIORDAN, J. (ed.): *Soviet Youth Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 83-102.
- Economía de las comunidades autónomas. Galicia*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, n. 3, 1985.
- EDLES, Laura Desfor: "Rethinking democratic transition. A culturalist critique and the Spanish case". En: *Theory and Society*, vol. 24, n. 3. Heidelberg, Springer, junio de 1995, p. 355-384.
- EIRÉ, Alfonso: "Unha visión da intra-historia". En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: "Decenario. 1977-1988"]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988, p. 5-6.
- El Correo Gallego. Anuario 2000*. Santiago de Compostela, Editorial Compostela, 1999.
- El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988.
- ELEJABEITIA, Carmen de; ELEJABEITIA, Concepción de; FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ignacio: *Lucha política por el poder*. Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria: "Vaamonde, Suso". En: CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 10, p. 621.
- ELÍADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor, 1992 [texto original de 1957].
- ELORZA, Antonio: "El 98 y la crisis del estado-nación". En: GUEREÑA, Jean-Louis; MORALES MUÑOZ, Manuel (eds.): *Los nacionalismos en la España*

- contemporánea: ideologías, movimientos y símbolos*. Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación, 2006, p. 41-52.
- En louva do galego egrexio*. 2005. Vigo, Fundación Premios da Crítica Galicia, 2006.
- Encuesta continua de presupuestos familiares. Año 1987. Metodología y resultados*. Madrid, INE, 1989.
- Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1985.
- Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles: Análisis de la Comunidad Autónoma de Galicia*. Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1987.
- Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Madrid, Subdirección General de Estudios, Documentación y Publicaciones, Ministerio de Cultura, 1991.
- ERCEGOVAC, Peter Anthony: *Competing National Ideologies, Cyclical Responses: The Mobilisation of the Irish, Basque and Croat National Movements to Rebellion Against the State* [tesis doctoral]. Madison, The Nationalism Project, 1999.
- ERIKSEN, Anne: "Memory, History and National Identity". En: *Ethnologia Europea. Journal of European Ethnology*, vol. 27, n. 2. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1997, p. 129-139.
- ESTEBAN DE VEGA, Mariano: "El nacionalismo español, 1878-1936". En: GUEREÑA, Jean-Louis; MORALES MUÑOZ, Manuel (eds.): *Los nacionalismos en la España contemporánea: ideologías, movimientos y símbolos*. Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación, 2006, p. 73-86.
- ESTÉVEZ FERNÁNDEZ, Xerardo: "O peso da historia territorial e urbana". En: ESTÉVEZ FERNÁNDEZ, Xerardo; FERNÁNDEZ CERVIÑO, María Xosé: *Territorio, paisaxe e identidade*. Santiago de Compostela, Instituto de Estudos das Identidades - Museo do Pobo Galego, 2007, p. 11-13.
- ESTÉVEZ FERNÁNDEZ, Xerardo; FERNÁNDEZ CERVIÑO, María Xosé: *Territorio, paisaxe e identidade*. Santiago de Compostela, Instituto de Estudos das Identidades - Museo do Pobo Galego, 2007.

- ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel: Un novo estilo para a música galega. O nacemento da música folk. En: *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música*, vol. I. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1998, p. 201-223.
- ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel: *Milladoiro*. Vigo, Ir Indo Edicións, 1999.
- ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel: “Fólquis vérsus cantautores”. En: *Enclave. Revista galega de política e pensamento*, n. 9 [monográfico: A Música e Nós]. Santiago de Compostela, Esquerda Nacionalista, 2002, p. 53-58.
- ESTÉVEZ FREIXEIRO, Xoan Manuel; LOSADA, Óscar: *Crónica do folk galego. 25 anos de historia*. Lugo, TrisTram, 2000.
- ESTÉVEZ VILA, Xaime: *Aplicación didáctica de la música popular gallega grabada y editada en España (1975-2000)* [tesis doctoral]. Madrid, UNED, Facultad de Ciencias de la Educación, 2006.
- ESTÉVEZ, Arantxa: “Susos Vaamonde: 'A fame cultural do público determinou o éxito da música popular nos 70'“ [entrevista]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 22 [monográfico: Cancións para Todos Nós]. Vigo, diciembre de 1996, p. 23-25.
- Etnografía espiritual 1*. Santiago de Compostela [?], Xunta de Galicia, 1990.
- FAÍLDE DELGADO, Ramón: “A Música celta galega ou a globalización da música tradicional en Galicia”. En: *Cahiers Galiciens*, vol. 1. Rennes, Universidad de Rennes 2 - Centre d'Études Galiciennes, junio de 2001, p. 31-38.
- FEINTUCH, Burt: “Revivals on the edge: Northumberland and Cape Breton - A Key Note”. En: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 38. Canberra, Australian National University, International Council for Traditional Music, 2006, p. 1-17.
- FELD, Steven: “Sweet Lullaby for World Music”. En: *Public Culture*, vol. 12, n. 1. Durham, Society for Transnational Cultural Studies - Duke University Press, 2000, p. 145-171.
- FERNÁNDEZ ALBOR, Gerardo: “Galicia, 1981”. En: *Anuario El País. 1982*. Madrid, PRISA, 1982, p. 57.

- FERNÁNDEZ FERREIRO, X.: “O I Festival Folk Galego”. En: *Grial*, n. 48. Vigo, Galaxia, abril - junio de 1975, p. 258.
- FERNÁNDEZ LEICEAGA, Xoaquín (dir.): *Avellentamento demográfico e consecuencias socioeconómicas*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2000.
- FERNÁNDEZ LEICEAGA, Xoaquín; LÓPEZ IGLESIAS, Edelmiro: *Estrutura Económica de Galiza*. Santiago de Compostela, Laivento, 2000.
- FERNANDEZ PARRATT, Sonia: *A reportaxe de prensa en Galicia (1960-2000)* [tesis doctoral]. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2001.
- FERNÁNDEZ REDONDO, Marta: *Política regional e interdependencia sectorial de la economía de Galicia: un análisis a través de las tablas input-output* [tesis doctoral]. Universidad de La Coruña, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, 2001.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Mauro Andrés: “Mantenimiento y cambio de lengua en Galicia: el ritmo de la desgaleguización en los últimos cincuenta años”. En: *Verba*, n. 10. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, p. 79-129.
- FERNÁNDEZ SALGADO, Benigno: *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos* [Universidad de Oxford, 26-28 septiembre de 1994]. Oxford, Oxford Centre for Galician Studies, 1997, 2 v.
- FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos; RODRÍGUEZ, Carlos Luis: *Franquismo y transición política en Galicia. Apuntes para una historia de nuestro pasado reciente. 1939-1979*. Sada, Edicións do Castro, 1985.
- FERNÁNDEZ SANZ, Juan José: “La penetración en España de los grupos multimedia alemanes”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 4. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 219-241.
- FERNÁNDEZ, Carlos: “A Xeración Galaxia: entre o Romanticismo e a Ilustración”. En: GONDAR PORTASANY, Marcial (coord.): *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Antropoloxía* [Santiago de Compostela, 14-17 de diciembre de 1998]. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1999, vol. I, p. 71-79.

- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo: “Un intenso pero escaso século de cine”. En: *Estudios de Comunicación*, n. 0. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, p. 139-152.
- FERRAS SEXTO, Carlos: *Contraurbanización, suburbanización y cambio rural en la Europa atlántica: estudio comparado de Galicia e Irlanda c. 1970-1990* [tesis doctoral]. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia, 1994, 2 v.
- FERRERAS, Juan Ignacio: “Tendencias de la novela en la transición española”. En: MONLEÓN, José B. (ed.): *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, p. 41-56.
- FIDALGO SANTAMARIÑA, Antón: “Las transformaciones del Carnaval a través del caso gallego”. En: URÍA GONZÁLEZ, Jorge (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 55-73.
- FIDALGO SANTAMARIÑA, Antón: *Colectivos artesanos. Para unha etnografía dos portadores de saberes tradicionais*. Ourense, Centro de Cultura popular Xaquín Lorenzo - Diputación de Ourense [colección Raigame], 2007.
- FISCHERMAN, Diego: *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires, Paidós Diagonales, 2004.
- FLORES MERCADO, Bertha Georgina: “*La festa de Gràcia sóc jo i jo sóc la festa*”. *La construcción psicocultural de la participación ciudadana en una fiesta popular* [Tesis doctoral]. Barcelona, Universidad de Barcelona, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Social, marzo de 2004 [http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-1220105-113114//TESIS_BGFILORES_MERCADO.pdf. Consulta el 6 de junio de 2007].
- FOLGAR de la CALLE, José María: “Do cinema en Galicia ó cinema galego”. En: *Grial*, n. 154. Vigo, Galaxia, abril - junio de 2002, p. 199-211.
- Fondos do Arquivo Sonoro de Galicia* [ASG]. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2004.
- FONTANA, José: *La crisis de la historia tradicional*. Barcelona, Salvat, 1973.

- FORNÄS, Johan: "Moving Rock: Youth and Pop in Late Modernity". En: *Popular Music*, vol. 9, n. 3. Nueva York, Cambridge University Press, octubre de 1990, p. 291-306.
- FORNÄS, Johan: "The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre". En: *Popular Music*, vol. 14, n. 1. Nueva York, Cambridge University Press, enero de 1995, p. 111-125.
- FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor: *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España. Madrid, 1978-1985*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid - Servicio de Publicaciones, 2005 [Tesis doctoral].
- FRAGA IRIBARNE, Manuel: "A cultura galega, pasado, presente, futuro" [Conferencia de clausura del *Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, 27 de octubre de 1990]. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990 [Hay edición en castellano: "La cultura gallega, pasado, presente y futuro" (Conferencia de clausura del *Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, 27 de octubre de 1990. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1990)], p. 7-40.
- FRAGA, Xan: "Voces Ceibes e a censura franquista". En: *Grial*, n. 173 [monográfico: Lectura Pública. Un dereito da cidadanía]. Vigo, Galaxia, enero - febrero - marzo de 2007, p. 83-99.
- FRAGUAS, Antonio [Forges]: *Historia de aquí. 1978-1982. La constitución ... y la transición*. Madrid, Espejo de Tinta, 2007.
- FREIXANES, Víctor F.: *Doce gallegos*. Esplugas de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janés, 1979.
- FRIEDLANDER, Paul: "The Rock Window. A systematic approach to an understanding of rock music". En: *Tracking: Popular Music Studies*, vol. 1, n. 1. Steve Jones (ed.), primavera de 1988 [Reeditado en *Soundscapes*, vol. 3, noviembre de 2000 (http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/The_Rock_Window.html). Consulta el 9 de abril de 2007].
- FRIEDMAN, Jonathan: *Cultural Identity and Global Process*. Londres, Sage, 1994.
- FRITH, Simon: *Sociología del rock*. Madrid, Júcar, 1980.

- FRITH, Simon: "Formalism, realism and leisure. The case of punk". En: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (eds.): *The subcultures reader*. Cambridge, Polity Press, 1995 [publicación original en 1980], p. 163-174.
- FRITH, Simon: *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. Londres, Constable, 1984 [primera ed. en Nueva York, Pantheon Books, 1981].
- FRITH, Simon: "Rock and the Politics of Memory". En: *Social Text*, n. 9/10, The 60's without Apology. Durham, Duke University Press, primavera de 1984, p. 59-69.
- FRITH, Simon: "Introduction". En: FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change: papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 1-6.
- FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989.
- FRITH, Simon: "La constitución de la música rock como industria transnacional". En: *Las culturas del rock*. Valencia, Pre-Textos (Fundación Bancaja), 1999, p. 11-30.
- FRITH, Simon: *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1999.
- FRITH, Simon: "La industria de la música popular". En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook (Ma Non Troppo), 2006, p. 53-85.
- FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela: "Rock and sexuality". En: S. Frith y A. Goodwin (eds.): *On record. Rock, pop and the written word*. Londres, Routledge, 1990, p. 371-389.
- FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook (Ma Non Troppo), 2006.
- FROMM, Erich: *El miedo a la libertad*. Buenos Aires, Paidós, 1968 [ed. original en inglés en 1941].
- FUBINI, Enrico: *La estética de la musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1990.

- FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: “Hechos diferenciales y particularismo cultural: Cataluña, País Vasco, Galicia”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n. 20. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1998, p. 107-115.
- FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de historia, 1999.
- FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo: *España: la evolución de la identidad nacional*. Madrid, Temas de hoy, 2000.
- GAILEY, Alan: “The Nature of Tradition”. En: *Folklore*, Vol. 100, n. 2. Londres, Taylor & Francis on behalf of Folklore Enterprises, 1989, p. 143-161.
- Galicia 1950-1980. Trinta anos de cultura. Publicación conmemorativa do trinta aniversario da editorial Galaxia*. Vigo, Galaxia, 1981.
- Galicia en Cifras. 1989*. Santiago de Compostela, Instituto Galego de Estadística, 1989.
- Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música* [Santiago de Compostela, 15-18 de diciembre de 1998]. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1998, 2 v.
- Galicia na Transición* [documental televisivo por entregas]. Vigo, Faro de Vigo, 2006, 13 v. [producción de RTVE en 2001].
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.
- GARCÍA de CORTÁZAR, Fernando: “La Guerra del Norte”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 85-90.
- GARCÍA FERRANDO, Manuel; LÓPEZ-ARANGUREN, Eduardo, y BELTRÁN, Miguel: *La conciencia nacional y regional en la España de las autonomías*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1994.
- GARCÍA LENZA, Ana: “Guillermo na historia de Voces Ceibes”. En: *Unión Libre. Cadernos de Vida e Culturas*, n. 5 [monográfico: Cantares]. Sada (La Coruña), Edicións do Castro, 2000, p. 363-368.
- GARCÍA LLORET, José Luis: *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza, Zona de Obras, 2006.

- GARCÍA PINTOS, Anxo Lois: “As fontes do folk. Os cancioneiros. A tradición oral. Recollidas actuais”. En: *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música*, vol. I. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1998, p. 225-237.
- GARCÍA RUIZ, José Luis: “La inflación en la España del siglo XX: teorías y hechos”. En: *Boletín Económico de Información Comercial Española*, n. 2667. Madrid, Ministerio de Industria, Turismo Y Comercio, 16 al 22 de octubre de 2000, p. 23-32.
- GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Galicia. Canción (música) no ano 1979”. En: *Galicia no ano 79*. La Guardia, Pontevedra, J. A. Vicente, 1980, p. 129-136.
- GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Crónica da canción galega 1965-1975”. En: *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música*. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1998, vol. I, p. 253-276.
- GARCÍA, Constantino: “Universidad. Una institución en crisis permanente”. En: *Anuario La Voz de Galicia. 1984*. La Coruña, La Voz de Galicia, 1983, p. 111-121.
- GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 2000 [1ª ed. en 1973].
- GELLNER, Ernest: *Encuentros con el nacionalismo*. Madrid, Alianza Universidad, 1995.
- GIDDENS, Anthony: *Modernity and self-identity*. Cambridge, Polity Press, 1991.
- GILBERT, Jeremy; PEARSON, Ewan: *Cultura y política de la música dance*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
- GIMENO MARTÍNEZ, Javier: “Designing symbols. The logos of the spanish autonomous communities(1977–1991)”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 7, n. 1. Abingdon, Routledge, febrero de 2006, p. 51-74.
- GLEASON, Ralph J.: “A cultural revolution”. En: DENISOFF, R. Serge; PETERSON, R. A. (eds.): *The sounds of social change*. Chicago, Rand McNally and Company, 1972, p. 137-146.

- GOFFMAN, Ken: *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- GÓMEZ-ESCALONILLA MORENO, Gloria: *La programación televisiva en España. Estudio de las parrillas de programación televisiva española desde 1956 a 1996* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la información, julio de 1998.
- GONDAR PORTASANY, Marcial: *Crítica da razón galega: entre o nós-mesmos e o nós-outros*. Vigo, A Nosa Terra, 1993.
- GONDAR PORTASANY, Marcial (coord.): *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Antropoloxía* [Santiago de Compostela, 14-17 de diciembre de 1998]. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1999, 2 v.
- GONDAR PORTASANY, Marcial: “Galicia/Europa. Una batalla por la Identidad”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 519-544.
- GONZÁLEZ CLAVERO, Mariano: *Fuerzas políticas en el proceso autonómico de Castilla y León: 1975-1983* [tesis doctoral]. Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Manuel: “La recuperación del gallego”. En: *Revista de Filología Románica*, n. 3. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1985, p. 101-119.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción en España (1963-1983). I. De la Esperanza/Apéndices*. Madrid, Grupo Cultural Zero, 1984.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor, 1963-1997*. Madrid, Alianza, 1998.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Rodrigo: “La publicidad en el imaginario cultural de la democracia española: 1976-2003”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 9. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2004, p. 101-135.

- GONZÁLEZ PÉREZ, Jesús M; SOMOZA MEDINA, José: *O avellentamento demográfico en Galicia e as súas consecuencias*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1997.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (coord.): *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía* (Santiago de Compostela, 17-19 de abril de 2000). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001.
- GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel; COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis; GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio: *Nos lindeiros da galegitude: estudio antropolóxico do val de Fornela: (ethohistoria, etnomusicoloxía, etnografía)* (Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Antropoloxía Cultural, 2002).
- GONZÁLEZ SALCEDO, Jesús; RAMÍREZ ALEDÓN, Germán: *Historia del mundo contemporáneo a través de sus documentos*. Barcelona, Teide, 1985.
- GONZÁLEZ, Juan Jesús; LUCAS Ángel de; ORTI, Alfonso: *Sociedad rural y juventud campesina. Estudio sociológico sobre la juventud rural*. Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1985.
- GONZÁLEZ, Manuel: “Notas sobre a imaxe en Galicia nesta década (1977-1988)”. En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda da nosa identidade*. Guitiriz, Asociación Cultural Xermolos, 1991, p. 215-218.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán: *A narrativa galega actual (1975-1984): unha historia social*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1996.
- GRACYK, Theodore: *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock Music*. Durham y Londres, Duke University Press, 1996.
- GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies. An introduction: the struggle for modernity*. Oxford, Oxford University Press, 1995.
- GRAVES, Alfred Perceval: *The Celtic Song Book: Being Representative Folk Songs of the Six Celtic Nations*. Londres, Ernest Benn, 1928.
- GREENFELD, Liah: *Nationalism. Five Roads to Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.

- Grial*, n. 138 [monográfico: O nacionalismo hoxe]. Vigo, Galaxia, abril - junio de 1998.
- Grial*, n. 166 [monográfico: 25 anos despóis. O difícil nacemento da autonomía]. Vigo, Galaxia, abril - junio de 2005.
- GRIGNON, Claude; PASSERON, Jean-Claude: *Lo culto y lo popular*. Madrid, Endymion, 1992 [Ed. original en francés, 1989].
- GROSSBERG, Lawrence: *We gotta get out of this place*. Londres, Routledge, 1992.
- GROSSO DESTRETI, Luigi del: *Letterature e società*. Milan, Franco Angeli, 1992.
- GRUNNING, Thomas R.: *Millenium Folk: American Folk Music since the Sixties*. Atenas (Georgia), University of Georgia Press, 2006.
- Grupo de Gaitas "Airiños do Parque de Castrelos" 1943-1993*. Vigo, Concello de Vigo, Asociación de Veciños de Castrelos, 1993.
- GUBERN, Román: "Cine y comunicación de masas". En: *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977, p. 189-201.
- GUEREÑA, Jean-Louis; MORALES MUÑOZ, Manuel (eds.): *Los nacionalismos en la España contemporánea: ideologías, movimientos y símbolos*. Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación, 2006.
- Guía Musical*, n. 3-4. Barcelona, gráf. Marina, 1968-69.
- GUISÁN SEIJAS, Marías del Carmen: "Educación, empleo y población en Galicia". En: *Revista Galega de Economía*, vol. 9, n. 1. Universidade de Santiago de Compostela, 2000, p. 153-166.
- GUTIÉRREZ MELLADO, Manuel: "El ejército en la transición". En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 23-33.
- HABERMAS, Jürgen: "¿Más allá do Estado nacional? Consideracións acerca das consecuencias problemáticas da globalización económica". En: *Grial*, n. 156. Vigo, Galaxia, octubre - diciembre de 2002, p. 753-766.
- HABERMAS, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [texto original de 1960, 1981 para la edición en castellano].

- HABERMAS, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa. Vol.1, Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus, 2003 [ed. original en 1981].
- HALL, Stuart: *Los hippies: una contra-cultura*. Barcelona, Anagrama, 1970.
- HAMM, Charles: “Popular Music”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 15, p. 97-121.
- HASTINGS, Adrian: *La construcción de las nacionalidades. Etnicidad, religión y nacionalismo*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- HAUSER, Arnold, *Sociología del arte (vol. I). Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1982.
- HAYES, David: “Take those old records off the shelf: youth and music consumption in the postmodern age”. En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n. 1. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), febrero de 2006, p. 51-68.
- HEBDIGE, Dick: *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona, Paidós, 2004 [ed. original en Londres, Methuen, 1979].
- HEERS, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, Península, 1988.
- HERMAN, Janet: “British Folk-Rock; Celtic Rock”. En: *The Journal of American Folklore*, vol. 107, n. 425. Champaign, University of Illinois Press, American Folklore Society, verano de 1994, p. 419-423.
- HERMANSSON, Mats D.: *From icon to identity. Scottish Piping & Drumming in Scandinavia* [tesis doctoral]. Goteborg, Goteborg University, 2003.
- HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira: “La voluntad democratizadora de las series documentales históricas producidas por Televisión Española en los años ochenta”. En: <http://www.unav.es/fcom/cicom/PDF%20Comunicaciones/grupo%206/sira%20hernandez.pdf>. Consulta el 17 de junio de 2007.
- HESSELINK, Nathan: “Music and Politics on the Korean Peninsula”. En: *The World of Music*, vol. 49, n. 3. Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 2007, p. 7-12.

- HESSELINK, Nathan: "Taking Culture Seriously: Democratic Music and Its Transformative Potential in South Korea". En: *The World of Music*, vol. 49, n. 3. Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 2007, p. 75-106.
- Historia e futuro da música e a canción galegas*. La Coruña, Ruada, 1980.
- HOBBSAWM, Eric: *The age of revolution. 1789-1848*. Nueva York, Mentor, 1964.
- HOBBSAWM, Eric: "The social function of the past: some questions". En: *Past and Present*, n. 55. Oxford, Oxford University Press, The Past and Present Society, mayo de 1972, p. 3-17.
- HOBBSAWM, Eric: "Introducción: la invención de la tradición". En: HOBBSAWM, Eric; RANGER; Terence (eds.): *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002 [ed. original inglesa en 1983], p. 7-21.
- HOBBSAWM, Eric: *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1998.
- HOBBSAWM, Eric: *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona, Crítica, 1999.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER; Terence (eds.): *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002 [ed. original inglesa en 1983].
- HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (eds.): *Key terms in popular music and culture*. Cresskill, Hampton Press, 1998.
- HUBERT, Henri: *Los celtas y la civilización céltica*. Madrid, Akal, 2000 [original de 1932].
- HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 [ed. original en 1938].
- IBÁÑEZ MARTÍN, José: *X años de servicios a la cultura española (1939-1949)*. Madrid, Magisterio Español, 1950.
- IGLESIAS, Suso; PIÑÓN, Santiago: "Música gallega. Historia de una impotencia". En: *El Instrumento musical*, n. 1. Barcelona, Ediciones Romar, junio-julio de 1980, p. 35-39.

- II Congreso IASPM España: *Mundo Pop: música, medios e industria en el siglo XXI*. Madrid, 23-24 de noviembre de 2001 [<http://www.iaspmespana.net/maria.htm>. Consulta el 14 de enero de 2007].
- IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1990.
- Indicadores Sociales. 1991*. Madrid, INE, 1991.
- Informe económico 1982*. Bilbao, Banco de Bilbao, 198-.
- Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*. Madrid, Fundación Autor, 2000.
- Informe sociológico sobre el cambio político en España 1975/1981* [IV Informe FOESSA, vol. I]. Madrid, Euramérica - Fundación FOESSA, 1981.
- Informe sociológico sobre el cambio social en España 1975/1983* [IV informe FOESSA, vol. II]. Madrid, Euramérica - Fundación FOESSA, 1983.
- INGRAM, David: “My dirty stream!: Pete Seeger, american folk music and environmental protest”. En: *Popular Music and Society*, vol. 31, n. 1. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), febrero de 2008, p. 21-36.
- “Introduction” [Part I]. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York, Arnold, 2000, p. 15-16.
- “Introduction” [Part V]. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York, Arnold, 2000, p. 263-264.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: “La nostalgia”. En: PRETE, A. (ed.): *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milán, Raffaello Cortina Editor, p. 119-176.
- JOHNSON, Ann, STAX, Mike: “From psychotic to psychedelic: the garage contribution to psychedelia”. En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n. 4. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), octubre de 2006, p. 411-425.
- JOHNSON, Geir: “Changes in Norwegian popular music, 1976-81” (1983). En: FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change: papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 167-173.

- JOHNSTONE, John; KATZ, Elihu: "Youth and Popular Music: A Study in the Sociology of Taste". En: *The American Journal of Sociology*, vol. 62, n. 6. Chicago, The University of Chicago Press, mayo de 1957, p. 563-568.
- JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York, Arnold, 2000.
- JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005.
- JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: "Historia e identidad en Galicia" [Capítulo Preliminar]. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 17-30.
- JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio: "La transición política y la Galicia postautonómica". En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 353-390.
- JUANA LÓPEZ, Jesús de; VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Alejandro: "Población y emigración en Galicia". En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 393-440.
- Juventud de Coya. Estudio sociológico*. Vigo, Cáritas, Departamento de Sociología, 1977.
- KASDAN, Leonard; APPLETON, Jon H.: "Tradition and Change: The Case of Music". En: *Comparative Studies in Society and History*, n. 12. Londres, Cambridge University Press, 1970, p. 50-58.
- KASSABIAN, Anahid: "Popular". En: HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (eds.): *Key terms in popular music and culture*. Cresskill, Hampton Press, 1998, p. 114-123.
- KEATING, Michael: "The minority nations of Spain and European integration: a new framework for autonomy?". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 1, n. 1. Abingdon, Routledge, marzo de 2000, p. 29-42.

- KEIGHTLEY, Keir: "Reconsiderar el rock". En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook (Ma Non Troppo), 2006, p. 155-194.
- KELLY, Dorothy: "Selling Spanish 'otherness' since the 1960s". En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York, Arnold, 2000, p. 29-37.
- KOSELLECK, Reinhart: *Futuro Pasado*. Barcelona, Paidós Básica, 1993.
- KRIMS, Adam: "What does it mean to analyse popular music?". En: *Music Analysis*, vol. 22, n. 1/2. Exeter, Society for Music Analysis, Blackwell Publishing, marzo-julio de 2003, p. 181-209.
- KRISTEVA, Julia: *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1991.
- KUHN, Thomas S.: *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975 [texto original publicado en inglés en Chicago, University of Chicago Press, 1962].
- La cultura bajo el franquismo*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina: "Música y tradición: Anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas". En: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 83, 1996. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 255-269.
- LAINING, Dave: "Record sales in the 1980s". En: *Popular Music*, vol. 9, n. 2. Cambridge, Cambridge University Press, abril de 1990, p. 235-236.
- LAMARE, James W.: "Inter-or Intragenerational Cleavage? The Political Orientations of American Youth in 1968". En: *American Journal of Political Science*, vol. 19, n. 1. Bloomington, Midwest Political Science Association, febrero de 1975, p. 81-89.
- LANTERNARI, Vittorio: "Popolo-popolare: senso o nonsenso?". En: *La Ricerca Folklorica*, n. 1 [La cultura popolare. Questioni teoriche]. Brescia, Grafo s.p.a., abril de 1980, p. 47-51.
- LE GOFF, Jacques: *El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós, 1991.

- Leer*, edición digital, n. 173 (monográfico: Los orígenes de la transición). Madrid, junio de 2006 [<http://revistaleer.com/2006-06/editorial.html>. Consulta el 22 de enero de 2007].
- LEFRANC, Sandrine: *Políticas del perdón*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.
- LEVIN, R.: "Rock and regression: the responsibility of the artist". En: SINCLAIR, J; LEVIN, R.: *Music and politics*. Nueva York, World Publishing, 1971, p. 131.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*. Madrid, Akal, 1981.
- LIVINGSTON, Tamara E.: "Music Revivals: Towards a General Theory". En: *Ethnomusicology*, vol. 43, n. 1. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, invierno de 1999, p. 66-85.
- Livro de Actas do Congresso Cultura popular de Galiza e Norte de Portugal*. Oporto, Delegação Regional da Cultura do Norte, 2001.
- LIZARAZU DE MESA, Asunción: "Música de tradición oral e ideologías". En: COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis (ed.): *Actas del Segundo Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Valladolid, 22 al 24 de marzo de 1996). Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998, p. 65-81.
- LLEWELLYN, Meic: "Beyond The Transatlantic Model: A Look at Popular Music as if Small Societies Mattered". En: *Critical Musicology Journal. A Virtual Journal on the Internet. School of Music*, Universidad de Leeds, 1998 [<http://www.leeds.ac.uk/music/info/critmus/articles/1998/02/01.html>. Consulta el 24 de abril de 2007].
- LLORCA, Carmen: *Los teleclubs en España*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- LOBATO, Xurxo; BARRO BELLO, Ramón: *Festival Ortigueira*. Ortigueira, Concello de Ortigueira, 2003.
- LOMAX, Alan: "Folk Song Style". En: *American Anthropologist*, New Series, vol. 61, n. 6. Arlington, American Anthropological Association, diciembre de 1959, p. 927-954.

- LONGHURST, Alex: "Cultur and developement. The impact of 1960s 'desarrollismo'". En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish cultural studies*. Nueva York, Arnold, 2000, p. 17-28.
- LÓPEZ GARCÍA, Xosé (coord.): *Tres décadas de televisión en Galicia. Cronoloxía e posicións perante o desafío dun novo modelo audiovisual*. En: <http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/television.pdf>. Consulta el 13 de mayo de 2007, p. 237.
- LÓPEZ GARCÍA, Xosé: *La prensa diaria en Galicia (1976-2000)*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Sergio; RODRÍGUEZ CUEVAS, Lydia: "Ulf Hannerz: 'Existe la posibilidad de ver el mundo como una gran comunidad imaginada'". En: *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, n. 36. Madrid, Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red, julio-agosto de 2004 [<http://www.plazamayor.net/antropologia/36jul/entrevistas/jul0401.asp>. Consulta el 12 de junio de 2006].
- LÓPEZ PINTOR, Rafael: *La opinión pública española del franquismo a la democracia*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982.
- LÓPEZ, José Miguel: *Los sonidos de Discópolis*. Madrid, Calamar Ediciones, 2003.
- LÓPEZ-CALO, José: *La música medieval en Galicia*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982.
- LÓPEZ-CALO, José: "La música en Galicia". En: *Enciclopedia temática de Galicia*, vol. Música. Madrid, Interliber, 1998 [ed. original en Barcelona, Nauta, 1988], p. 1-63.
- LORENZO VÁZQUEZ DE GUEVARA, José Raimundo: "El transporte en Galicia: situación y perspectivas". En: *Economía de las comunidades autónomas. Galicia*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, n. 3, 1985, p. 287-297.
- Los gallegos*. Madrid, Istmo, 1984 [1ª ed. en 1976].
- Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2002, 2 v. [primera edición en 1993].

- LULL, James: "Listeners' Communicative Uses of Popular Music". En: LULL, James (ed.): *Popular music and communication*. Newbury Park, Sage Publications, 1987, p. 139-174.
- LUND, Jens; DENISOFF, R. Serge: "The Folk Music Revival and the Counter Culture: Contributions and Contradictions". En: *Journal of American Folklore*, vol. 84, n. 334. Champaign, University of Illinois Press, American Folklore Society, octubre/diciembre de 1971, p. 394-405.
- MAGARIÑOS, Alfonso: "A abstención galega no referéndum constitucional: xuícios e valoracións". En: *Encrucillada*, n. 26. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, enero/febrero de 1979, p. 29-55.
- MAGARIÑOS, Alfonso: *Galicia: conflicto e supervivencia. Inquérito*. Vigo, Castrelos, 1979.
- MAGOWAN, Fiona: "'The Land is our Märr (Essence); It Stays Forever': The Yothu-Yindi Relationship in Australian Aboriginal Traditional and Popular Musics". En: STOKES, Martin (ed.): *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford/Nueva York, Berg Publishers, 1997, p. 135-155.
- MAINER, José Carlos: "Cultura". En: TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.): *Historia de España*. Barcelona, vol. X** (*Transición y democracia: 1973-1985*), Labor, 1991, p. 315-457.
- MAINER, José Carlos; JULIÁ DÍAZ, Santos: *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: la cultura de la transición*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- MÁIZ SUÁREZ, Ramón; MÁIZ CARRO, Lourdes: "La construcción mediática de la nación: marcos interpretativos identitarios en la prensa gallega (1977-1981)". En: SAMPEDRO BLANCO, Víctor (coord.): *La pantalla de las identidades: medios de comunicación, políticas y mercados de identidad*. Barcelona, Icaria, 2003, p. 105-124.
- MÁIZ, Ramón: "A reconstrucción teórica do nacionalismo e as demandas da democracia". En: *Grial*, n. 138 [monográfico: O nacionalismo hoxe]. Vigo, Galaxia, abril - junio de 1998, p. 185-197.
- MARÍA, Manuel: "Raimon, poeta do noso tempo". En: *Grial*, n. 18. Vigo, Galaxia, octubre - diciembre de 1967, p. 463-478.

- MARÍA, Manuel: “A nova canción galega a altura do ano 70”. En: *Galicia, ano 70*. Lugo, Ediciones Celta, 1971, p. 47-50.
- MARÍAS, Julián: *España inteligible: razón de ser de las Españas*. Madrid, Alianza editorial, 2005 [ed. original en 1985].
- MARÍAS, Julián: “Lo esperado y lo sucedido”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 7-12.
- MARTÍ i PÉREZ, Josep: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996 (Texto original de 1993).
- MARTÍ i PÉREZ, Josep: “La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 1, junio de 1995 [http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm. Consulta el 29 de noviembre de 2006].
- MARTÍ i PÉREZ, Josep: “Música y etnicidad: una introducción a la problemática”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 2, noviembre de 1996. [http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm. Consulta el 3 de diciembre de 2006].
- MARTÍ i PÉREZ, Josep: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. San Cugat del Vallés, Deriva Editorial, 2000.
- MARTÍ i PÉREZ, Josep: “Etnicidad y nacionalismo en el siglo XXI”. En: GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (coord.): *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía* (Santiago de Compostela, 17-19 de abril de 2000). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2001, p. 159-172.
- MARTÍ i PÉREZ, Josep: “La idea de cultura y sus implicaciones para la musicología”. En: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinares de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, p. 1409-1419.
- MARTÍN GALÁN, Jesús; VILLAR-TABOADA, Carlos (coord.): *Los últimos diez años en la investigación musical*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004.

- MARTINEZ HERMIDA, Marcelo Antonio: *Televisión y vídeo en Galicia (La intervención de la institución autonómica en el sector audiovisual)*. [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 1993.
- MARTÍNEZ OCA, Xosé Manuel: “Entre a prohibición e a ignorancia”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 18 [monográfico: As Horas Secuestradas. Vida Cotiá no Franquismo]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, agosto de 1995, p. 4-10.
- MARX, Carlos; ENGELS, Federico: *El capital*. México, Editora Nacional, 1974.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik: *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2004.
- MAURE RIVAS, Xulián: *Galicia sen libros. Informe sobre o libro galego*. 1986. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1987.
- MCDONOUGH, Peter: “Identities, Ideologies, and Interests: Democratization and the Culture of Mass Politics in Spain and Eastern Europe”. En: *The Journal of Politics*, vol. 57, n. 3. Oxford, Blackwell Publishing for the Southern Political Science Association, agosto de 1995, p. 649-676.
- MCDONOUGH, Peter; LÓPEZ PINA, Antonio; BARNES, Samuel H.: “The Spanish Public in Political Transition”. En: *British Journal of Political Science*, vol. 11, n. 1. Nueva York, Cambridge University Press, enero de 1981, p. 49-79.
- MCLAUGHLIN, Noel; MCLOONE, Martin: “Hybridity and National Musics: The Case of Irish Rock Music”. En: *Popular Music*, vol. 19, n. 2. Cambridge University Press, abril de 2000, p. 181-199.
- MCROBBIE, Angela; THORNTON, Sarah: “Rethinking 'Moral Panic' for Multi-Mediated Social Worlds”. En: *The British Journal of Sociology*, vol. 46, n. 4. Oxford, Blackwell Publishing, The London School of Economics and Political Science, diciembre de 1995, p. 559-574.
- MEDEIROS, Antonio: “Rastros de Celtas y Lusitanos, creencias etnogenealógicas, consumos e identidades en Portugal y Galicia”. En: *Política y Sociedad*, vol. 41, n. 3. Madrid, Universidad Complutense, 2004, p. 151-166.

- MEDINA, Ángel: “Casares Rodicio, Emilio Francisco”. En: CASARES RODICIO, Emilio [dir. y coord.]: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, p. 298-300.
- MEIRA CARTEA, Pablo: *La inserción social en los jóvenes de la Galicia rural: perspectivas escolares, familiares y profesionales en un contexto local*. [Tesis doctoral, inédita]. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía e Ciencias da Educación, 1992.
- MELLERS, Wilfrid; MARTIN, Pete: “General editor's preface”. En: FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. VII-X.
- Memoria 1963-1969*. La Coruña, Agrupación Cultural O Facho, 1970
- Memoria 1970-1975*. La Coruña, Agrupación Cultural O Facho, 1977.
- MÉNDEZ DOMENECH, Xosé María: “O 68 galego, o Maio francés e o movemento universitario español”. En: *A Nosa terra. A nosa historia. Galiza 1953-1975*. Vigo, Promocións Culturais Galegas, noviembre de 1988, p. 38-39.
- MÉNDEZ, Lourdes: “Galicia, región de Europa: dimensiones europeístas del imaginario culturalista de la Xunta”. En: *Revista de Antropología Social*, n. 12. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2003, p. 79-97.
- MERRIAM, Alan P.: “Usos y funciones”. En: CRUCES, Francisco (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001 [texto original de 1964], p. 275-296.
- MEYER, Leonard B.: *El estilo en la música*. Madrid, Ediciones Pirámide, 2000 [ed. original en 1989].
- MIGNON, Patrick: “Drugs and popular music: The democratisation of bohemia”. En: REDHEAD, Steve: *Rave off. Politics and deviance in contemporary youth culture*. Hampshire, Avebury, 1995, p. 175-192.
- MIGUÉLEZ, Xosé Lois: “A organización sistemática do ensino da gaita galega (I)”. En: *Etno-Folk. Revista de Etnomusicoloxía*, n. 1. Vigo, febrero de 2005, p. 67-80.

- MILLER, Timothy: *The hippies and american values*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1991.
- MITCHELL, Tony: *Popular music and local identity. Rock, pop, and rap in Europe and Oceania*. Londres y Nueva York, Leicester University Press, 1996.
- MONLEÓN, José B. (ed.): *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995.
- MONTERO, Rosa: "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change". En: GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies. An introduction: the struggle for modernity*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 315-320.
- MOORE, Allan F.: *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MORALES MOYA, Antonio (coord.): *Nacionalismos e imagen de España*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- MORÁN GARCÍA, Gloria M^a (coord.): *Nacionalismo en Europa, nacionalismo en Galicia: la religión como elemento impulsor de la ideología nacionalista* [simposio internacional celebrado en Pazo de Mariñán, La Coruña, 4-6 septiembre 1997]. La Coruña, Universidade da Coruña, 1998.
- MORENO FERNÁNDEZ, Susana: *Aproximación al estudio de un cambio musical. Procesos registrados en las prácticas tradicionales del rabel en Cantabria* [tesis doctoral]. Valladolid, Universidad de Valladolid - Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- MUÑIZ VELÁZQUEZ, José Antonio: "La Música en el Sistema Propagandístico Franquista". En: *Historia y Comunicación Social*, n. 3. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1998, p. 343-363.
- MUÑIZ, Ramón: "A mocidade agraria galega". En: *Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 6. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1982, p. 97-111.
- MURELAGA IBARRA, Jon: "La radio española en la transición democrática (1975-1982)". En: <http://www.euskonews.com/0355zbn/gaia35502es.html> y

<http://www.euskonews.com/0356zbk/gaia35602es.html>. Consultas el 2 de diciembre de 2006.

NAGEL, Klaus-Jürgen: “A unificación europea. ¿Unha nova escena posible para os nacionalismos non estatais?”. En: *Grial*, n. 138 [monográfico: O nacionalismo hoxe]. Vigo, Galaxia, abril - junio de 1998, p. 199-237.

NAHARRO-CALDERÓN, José María: “Los trenes de la memoria”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 6, n. 1. Abingdon, Routledge, marzo de 2005, p. 101-122.

NAIRN, Tom: “Nationalism: the modern Janus”. En: *New Left Review*, vol. 1, n. 94. Noviembre-diciembre de 1975, p. 3-29.

National Accounts, 1960-1992. Volume I. Main Aggregates. París, OECD, 1994.

NEGUS, Keith: *Popular music in theory*. Cambridge, Polity Press, 1996.

NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology*. Urbana, University of Illinois Press, 1983.

NETTL, Bruno: “Últimas tendencias en etnomusicología”. En: CRUCES, Francisco (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, p. 115-154.

NETTL, Bruno: “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los 'Otros' y de nosotros como etnomusicólogos”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 7, 2003 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm>. Consulta el 19 de octubre de 2006].

NETTL, Bruno: “We're on the Map: Reflections on SEM in 1955 and 2005”. En: *Ethnomusicology*, vol. 50, n. 2. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, primavera/verano de 2006, p. 179-189.

NOGUEIRA, María Xesús: “Os cantares galegos de Amancio Prada”. En: *Unión Libre. Cadernos de Vida e Culturas*, n. 5 [monográfico: Cantares]. Sada (La Coruña), Edición do Castro, 2000, p. 369-377.

NOGUEIRA, Xosé: *O cine en Galicia*. Vigo, A Nosa Terra, 1997.

NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: “Idioma y nacionalismo en Galicia en el siglo XX: Un desencuentro histórico y algunos dilemas en el futuro”. En: *Revista de*

- Antropología Social*, n. 6. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1997, p. 165-191.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*. Barcelona, Hipòtesi, 1999.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *O inmigrante imaxinario: estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002.
- NYÉKI-KÖRÖSY, Maria: *Les Documents sonores: précis de discothéonomie*. Munich, Saur, 1987.
- O CANAINN, Tomas: *Traditional Music in Ireland*. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978.
- OCHOA GAUTIER, Ana María: “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”. En: *Antropología, Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, n. 15-16, Madrid, Grupo Antropología, marzo a octubre de 1998, p. 171-182.
- OLSEN, Dale A.: “An Introduction to the Field and this Volume”. En: *The World of Music*, vol. 49, n. 2. Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 2007, p. 11-15.
- ORDOVÁS, Jesús: *Historia de la música pop española*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- ORDOVÁS, Jesús: *Siniestro Total. Apocalipsis con grelos*. Madrid, Guía de Música, 1993.
- OTERO DÍAZ, Carlos: “El primer presupuesto de Galicia autónoma”. En: *Economía de las comunidades autónomas. Galicia*. Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, n. 3, 1985, p. 407-427.
- OTERO LÓPEZ, María Luisa: *La información en las emisoras de radio locales. Estudio de la programación radiofónica de Galicia* [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Periodismo II, 1999.

- Panorámica Social de España*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1994.
- PARDO, José Ramón: *El canto popular: folk y nueva canción*. Barcelona, Salvat, 1981.
- PARDO, José Ramón: *Historia del pop español*. Madrid, Guía del Ocio, 1987 [Hay reedición facsímil en Madrid, Rama Lama Music, 2005: *Historia del pop español: 1959-1986*].
- PAREDES, Américo; BAUMAN, Richard (eds.): *Towards New Perspectives in Folklore*. Austin y Londres, American Folklore Society, University of Texas Press, 1972.
- PAVLOVIC, Tatjana: “España cambia de piel (1954-1964): the mobile nation”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 5, n. 2. Abingdon, Routledge, julio de 2004, p. 213-226.
- PAYNE, Stanley: *El régimen de Franco 1.936-1.975*. Madrid, Alianza, 1987.
- PAZ FERNÁNDEZ, Xosé: *Nas beiras do Eume. 2ª parte. Cancioneiro popular eumés* (Pontedeume, López Torre, 1998).
- PELINSKI, Ramón: “Corporeidad y experiencia musical”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 9, 2005 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski.htm>. Consulta el 23 de junio de 2007].
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto: “Televisión, cultura e identidade galega”. En: LÓPEZ GARCÍA, Xosé (coord.): *A importancia dos medios de comunicación propios na sociedade mundializada*. Actas das XII Xornadas Mar por Medio (Ribadeo, 11, 12 y 13 de agosto de 2004). Consello da Cultura Galega, Concello de Ribadeo, 2004, p. 108-114.
- PENA, Mª del Carmen: “El arte”. En: *Los gallegos*. Madrid, Istmo, 1984 [1ª ed. en 1976], p. 319-421).
- PEREIRA REVUELTA, Nonito: “Pasado e presente da música e da canción galega dos meios de comunicación”. En: *Historia e futuro da música e a canción galegas*. La Coruña, Ruada, 1980, p. 83-95.
- PEREIRA-MENAUT, Gerardo (coord.): *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia* [Santiago de Compostela, 16-19 de diciembre de 1996].

- Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1997, 2 v.
- PEREIRO, Xosé Manuel: “Dos incertos camiños e porvires da música galega”. En: *Historia e futuro da música e a canción galegas*. La Coruña, Ruada, 1980, p. 123-130.
- PÉREZ DÍAZ, Víctor: *La primacía de la sociedad civil*. Madrid, Alianza editorial, 1993.
- PÉREZ LORENZO, Miguel: *Moxenas. A memoria do son*. Vigo, Edicións do Cumio, 2004.
- PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: “O papel da prensa galega na construción da autonomía de Galicia durante a Transición Política Española (1975-1981)”. En: http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesio1/Sebastian.htm. Consulta el 7 de febrero de 2008.
- PÉREZ PENA, Marcos Sebastián: *Prensa e transición política en Galicia: a contribución dos xornais ao proceso de construción identitaria* [tesis doctoral]. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultade de Ciencias da Información - Departamento de Ciencias da Comunicación, 2005.
- PÉREZ VILARIÑO, José: “Actitudes políticas en Galicia. Un estudio de Sociología Electoral”. En: *Cuadernos Económicos de Información Comercial Española*, n. 1. Madrid, Ministerio de Comercio. Información Comercial Española, 1977, p. 39-58.
- PÉREZ VILARIÑO, José (ed.): *Comportamiento electoral y nacionalismo en Cataluña, Galicia y País Vasco*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade, 1987.
- PÉREZ VILARIÑO, José: “Las primeras elecciones al parlamento gallego”. En: PÉREZ VILARIÑO, José (ed.): *Comportamiento electoral y nacionalismo en Cataluña, Galicia y País Vasco*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade, 1987, p. 57-90.
- PÉREZ VILARIÑO, José: “Introducción”. En: PÉREZ VILARIÑO, José (ed.): *Comportamiento electoral y nacionalismo en Cataluña, Galicia y País Vasco*.

- Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade, 1987, p. 11-24.
- PÉREZ VILARIÑO, José: “A aparición dos xoves na cultura galega”. En: BLANCO TORRADO, Alfonso; LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel (coords.): *Doce anos na búsqueda da nosa identidade*. Guitiriz, Asociación Cultural Xermolos, 1991, p. 55-59.
- PESCADOR, Mercedes: “Los medios de comunicación en España”. En: http://www.dosdoce.com/pagina_nueva_8.htm. Consulta el 28 de agosto de 2006.
- PIÑEIRO LÓPEZ, Ramón: “A revista 'Grial': un legado cultural para o mundo”. En: *Galicia 1950-1980. Trinta anos de cultura*. Publicación conmemorativa do trinta aniversario da editorial Galaxia. Vigo, Galaxia, 1981, p. 4.
- Plan autonómico sobre drogodependencias*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Sanidade, ca. 1988.
- PORTER, James: “Introduction: Locating Celtic Music (and Song)”. En: *Western Folklore*, vol. 57, n. 4, Locating Celtic Music (and Song). Long Beach, Western States Folklore Society, otoño de 1998, p. 205-224.
- POZO NUEVO, Ana: “El concepto de música celta en la cultura asturiana”. En: *Revista de Musicología*, vol. 28, n. 1. Madrid, Sociedad Española de Musicología, junio de 2005, p. 529-542.
- PRADO, Carlos; MÉNDEZ, María Xosé; ALONSO PAZ, Pastor: “A débeda histórica da sanidade”. En: *A Nosa terra. A nosa historia*, n. 3-4 [monográfico: “Decenario. 1977-1988”]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1988, p. 61-74.
- PRECEDO LEDO, Andrés: *El área urbana de Ferrol: la crisis de un modelo urbano*. Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 1995.
- PRECEDO LEDO, Andrés: *Geografía humana de Galicia*. Barcelona, Oikos-Tau, 1998.
- “Presentación”. En: *Galicia 1950-1980. Trinta anos de cultura*. Publicación conmemorativa do trinta aniversario da editorial Galaxia. Vigo, Galaxia, 1981, p. 3.

- PRESTON, Paul: "The Stability of Democratic Spain". En: *Contemporary Review*, vol. 234, n. 1356. Oxford, The Contemporary Review Company Limited, enero de 1979, p. 8-15.
- PRESTON, Paul: *Las tres Españas del 36*. Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- PRIETO de PEDRO, Jesús: *Cultura, Culturas y Constitución*. Madrid, Congreso de los Diputados, Centro de Estudios Constitucionales, 1995.
- PUJADÓ GARCÍA, Miquel: *Diccionari de la cançó: d'els Setze Jutges al rock català*. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 2000.
- REDFIELD, Robert: "The Social Organization of Tradition". En: *The Far Eastern Quarterly*, vol. 15, n. 1. Ann Arbor, Association for Asian Studies, noviembre de 1955, p. 13-21.
- REIG CRUAÑES, José: *Opinión pública y comunicación política en la transición democrática* [tesis doctoral]. Alicante, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Historia Contemporánea, 1999.
- Renta Nacional de España y su distribución provincial. 1981*. Bilbao, Banco de Bilbao, 1984.
- Revenue Statistics. 1965-1996*. París, OECD, 1997.
- Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 6. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1982.
- REY GRAÑA, Carla; RAMIL DÍAZ, María: "Estructura del mercado turístico gallego". En: *Revista Galega de Economía*, vol. 9, n. 1. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, p. 293-314.
- REYGADAS ROBLES, Rafael: "Acercándose a la historia reciente". En: *Vinculando.org, Revista electrónica latinoamericana en Desarrollo Sustentable*. México, desde 2003 [http://vinculando.org/sociedadcivil/abriendo_veredas/11_historia_reciente.html. Consulta el 19 de mayo de 2007].
- REYNOLDS, Simon: *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*. Nueva York, Penguin, 2006.
- RIBAS, José: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona, RBA, 2007.

- RICHARDS, Michael: “Collective memory, the nation-state and post-Franco society”. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York, Arnold, 2000, p. 38-47.
- RICO BOQUETE, Eduardo: “El franquismo en Galicia”. En: JUANA LÓPEZ, Jesús de; PRADA RODRÍGUEZ, Julio (coords.): *Historia contemporánea de Galicia*. Barcelona, Ariel, 2005, p. 323-352.
- RIELO CARBALLO, Isaac: *Cancioneiro da Terra Chá* (Sada, Edicións do Castro, 1980).
- RIESMAN, David: *La muchedumbre solitaria*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971.
- RIORDAN, J. (ed.): *Soviet Youth Culture*. Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- RIVAS CRUZ, Xosé Luis, e IGLESIAS DOBARRO, Baldomero: *Cantos, coplas e romances de Cego (I)*. Lugo, Ophiusa Ensino, 1999 [2ª edición].
- RIVAS CRUZ, Xosé Luis, e IGLESIAS DOBARRO, Baldomero: *Cantos, coplas e romances de Cego (II)*. Lugo: Ophiusa Ensino, 2001.
- RIVAS, Manuel: “Unha historia da canción galega”. En: *Historia e futuro da música e a canción galegas*. La Coruña, Ruada, 1980, p. 7-30.
- ROBERTS, Robin: “Two Sides of Frenchmen Street and New Orleans Hybrid Music: The Panorama Jazz Band and the Zydeponks”. En: *Popular Music and Society*, vol. 31, n. 2. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), mayo de 2008, p. 201-212.
- ROCHA, Hugo [Prólogo de FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao]: *Itinerario de Galicia*. Madrid, Bolaños y Aguilar, 1948.
- RODRÍGUEZ CASTELAO, Alfonso Daniel: *Sempre en Galiza*. Vigo, Galaxia, 2004 [ed. original en Buenos Aires, 1944].
- RODRÍGUEZ DE LOS RÍOS, Juan J.: *Real coro Toxos e Froles*. La Coruña, Diputación de La Coruña, 2003, 2 v.
- RODRÍGUEZ PRADO, María Felisa: “Inovações repertoriais no campo cultural galeguista na década de 70 e as transferências do mundo luso-afro-brasileiro”. En: *A Questão Social do Novo Milenio*, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de

- Ciências Sociais (Coimbra, 16, 17 y 18 de septiembre de 2004) [http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel53/Felisa_Rodriguez_Prado.pdf. Consulta el 26 de enero de 2007].
- ROJO, Guillermo: “O primeiro paso pra unha verdadeira cultura galega”. En: *Grial*, n. 26. Vigo, Galaxia, octubre - diciembre de 1969, p. 490-494.
- ROMANÍ, Rodrigo: “O folk galego. A pervivencia dun xénero”. En: *Congreso Música sen Fronteiras. Galicia - Norte de Portugal*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2003, p. 107-116.
- RONSTRÖM, Owe: “Making Use of History: The Revival of the Bagpipe in Sweden in the 1980s”. En: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21. Canberra, Australian National University, International Council for Traditional Music, 1989, p. 95-108.
- RONSTRÖM, Owe: “Revival reconsidered”. En: *The World of Music*, vol. 38, n. 3 (Folk Music Revival in Europe). Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 1996, p. 5-20.
- ROSEMAN, Sharon R.: “Spaces of Production, Memories of Contention. An Account of Local Struggle in Late-20th Century Rural Galicia (Spain)”. En: *Dialectical Anthropology*, vol. 27, n. 1. Springer Netherlands, 2003, p. 19-45.
- ROSENBERG, Neil V.: *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana, University of Illinois, 1993.
- ROSLANSKY, John D. (ed.): *The Control of Environment: A Discussion at the Nobel Conference*. Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1967.
- ROSZAK, Theodore: *El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona, Kairós, 1972.
- RÚAS ARAUJO, José: *El discurso político de Manuel Fraga* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Sociología VI, 1999.
- RUIZ TARAZONA, Andrés; GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *El sonido grabado. Una revolución científica al servicio de la cultura*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1978.

- RUIZ ZAPATERO, Gonzalo: "Celts and Iberians. Ideological Manipulations in Spanish Archaeology". En: GRAVES-BROWN, Paul; JONES, Sian; GAMBLE, Clive (eds.): *Cultural Identity and Archaeology: The construction of European communities*. Londres y Nueva York, Routledge, 1996, p. 178-195.
- RUSSELL, Dave: "Abiding memories: the community singing movement and English social life in the 1920s". En: *Popular Music*, vol. 27, n. 1. Cambridge, Cambridge University Press, enero de 2008, p. 117-133.
- RYBACK, Timothy W.: *Rock around the Block: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford, Oxford University Press, 1990.
- SÁDABA, Xabier: "Posnacionalismo na Europa autodeterminada". En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 11 [monográfico: Esquerda, Democracia e Nación]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, julio de 1991, p. 48-52.
- SALAVERRI, Fernando: *Sólo éxitos. Año a año. 1959-2002*. Madrid, SGAE - Fundación Autor, 2005.
- SALICRÚ-MALTAS, María: "¿Qué fue o es la nova cançó?". En: II Congreso IASPM España: *Mundo Pop: música, medios e industria en el siglo XXI*. Madrid, 23-24 de noviembre de 2001 [<http://www.iaspmespana.net/maria.htm>. Consulta el 14 de enero de 2007].
- SAMPEDRO BLANCO, Víctor (coord.): *La pantalla de las identidades: medios de comunicación, políticas y mercados de identidad*. Barcelona, Icaria, 2003.
- SAMPEDRO y FOLGAR, Casto; Introducción, Notas y Bibliografía de FILGUEIRA VALVERDE, José: *Cancionero de Galicia*. La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982 [facsimil de la edición original de 1942 del Museo de Pontevedra].
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: "La adhesión de los intelectuales a la causa popular". En: *Hora de España*, n. 7. Barcelona, julio de 1937, p. 73-74.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: "El cine español y la transición". En: MONLEÓN, José B. (ed.): *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995, p. 85-98.
- SANTAS ESPINAS, Jeremías de las (C.P.): *Juventud en llamas. El baile moderno*. Bilbao, Redención, 1965.

- SANTASMARINAS, Pencha: “A arte popular como recurso económico e patrimonio cultural”. En: *Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 7-8. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1984-1987, p. 211-216.
- SANTIAGO MAJO, Rodrigo A. de: “Musicología celta. Pentatonismo en la música gallega”. En: *Boletín de la Real Academia Gallega*, n. 327-332, julio de 1958, p. 25-33.
- SANTOS GAYOSO, Enrique: *Historia de la prensa gallega. 1800-1993*. Sada, Edición do Castro, 1995, 2 v.
- SCHOLES, Percy A.: *The Oxford Companion to Music*. Oxford, Oxford University Press, 1955.
- SCHULTZ, Anna: “The Collision of Genres and Collusion of Participants: Marathi Rastriya Kirtan and the Communication of Hindu Nationalism”. En: *Ethnomusicology*, vol. 52, n. 1. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, invierno de 2008, p. 31-51.
- SECO SERRANO, Carlos: “La transición a la democracia (1975-1982)”. En: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.): *Historia de España* [vol. 12: El Régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)]. Barcelona, Planeta, 1989, p. 249-455.
- SEOANE, Antón: “O 'efecto limbo' do idioma: cantautores en Galicia”. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 22 [monográfico: Cancións para Todos Nós]. Vigo, diciembre de 1996, p. 36-40.
- SEOANE, Antón: *Faustino Santalices. Investigador, gaiteiro e zanfonista*. Vigo, Ir Indo, 2000.
- SEOANE, Xavier: “Cultura. El colectivo gallego se pregunta si dará el salto de la normalización”. En: *Anuario La Voz de Galicia. 1984*. La Coruña, La Voz de Galicia, 1983, p. 123-127.
- SERFATY, Meir: “Spanish Democracy: The End of the Transition”. En: *Current History*, vol. 80, n. 466. Philadelphia, Current History, Inc., mayo de 1981, p. 213-217.

- SETIÉN, Francisco José: “El FRAP entra en escena (mayo de 1973). Discursos, mensajes y opiniones en la prensa de la época”. En: *Historia y Comunicación Social*, n. 4. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1999, p. 361-377.
- SEVILLANO CALERO, Francisco: *Dictadura, socialización y conciencia política. Persuasión ideológica y opinión en España bajo el Franquismo (1939-1962)* [Tesis doctoral]. Alicante, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.
- SHUKER, Roy: *Understanding Popular Music*. Londres, Routledge, 1995.
- Síntesis Estadística de Galicia*. Madrid, INE, 1976.
- SIXIREI PAREDES, Carlos: “Vicente Araguas: Voces Ceibes” [reseña del libro]. En: *Trabe de Ouro*, n. 10, Tomo 2, Año 3. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Ediciones, abril a junio de 1992, p. 297-299.
- SIXIREI PAREDES, Carlos: *Galeguidade e cultura no exterior*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
- SMALL, Christopher: *Música Sociedad Educación*. Madrid, Alianza Música, 1989 [publicación inglesa original de 1980].
- SMYTH, Gerry: “Ireland unplugged: the roots of Irish folk/trad. (Con)Fusion”. En: *Irish Studies Review*, vol. 12, n. 1. Routledge, abril de 2004, p. 87-97.
- SOMOZA MEDINA, José: *El desarrollo urbano en Ourense: 1895-2000* [tesis doctoral]. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- SOLÉ TURA, Jorge: *Introducción al régimen político español*. Barcelona, Ariel, 1972.
- SOTELO, Ignacio: “El PSOE en la transición”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 47-52.
- SOTO CARMONA, Álvaro: *La transición a la democracia. España 1975-1982*. Madrid, Alianza, 1998.
- SOTO VISO, Margarita: “Aportación de Marcial del Adalid con la incorporación a sus obras de temas pertenecientes al folklore gallego”. En: *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, Sociedad Española de Musicología, 1981, p. 365-369.

- SOUTO EIROA, Xurxo: Novas formas na música popular. Da romería á festa. O rock, da “movida” ao Bravú. En: *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Música*, vol. I. Santiago de Compostela, A Editorial da Historia - Museo do Pobo Galego, 1998, p. 277-314.
- SOUTO EIROA, Xurxo: “Lingua e distorsión, a teimuda historia do rock galego”. En: *Congreso Música sen Fronteiras. Galicia - Norte de Portugal*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2003, p. 123-130.
- STEINBERG, Samuel: “Franco's Kids: Geopolitics and Postdictatorship in ¿Quién puede matar a un niño?”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 7, n. 1. Abingdon, Routledge, febrero de 2006, p. 23-36.
- STOKES, Martin: “Introduction: Ethnicity, Identity and Music”. En: STOKES, Martin (ed.): *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford/Nueva York, Berg Publishers, 1997, p. 1-27.
- STOREY, John: *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona, Octaedro, 2002.
- STORR, Anthony: *La música y la mente*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.
- STRAW, Will: “El consumo”. En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook (Ma Non Troppo), 2006, p. 87-111.
- STRAW, Will: “La música dance”. En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook (Ma Non Troppo), 2006, p. 215-236.
- SUÁREZ, Adolfo: “Consideraciones sobre la transición española”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 13-22.
- SUSO BIAIN, Maigua: “La 'txalaparta' y su cambio de contexto en la sociedad vasca”. En: *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y como cultura*. Zaragoza, 25-28 de marzo de 2004). Nassarre. *Revista aragonesa de musicología*, vol. 21, n. 1, 2005. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 253-264.

- SZÉKELY, Michael: "Pushing the popular, or, toward a compositional popular aesthetics". En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n. 1. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), febrero de 2006, p. 91-108.
- SZEMERE, Anna: "I get frightened of my voice': on avant-garde rock in Hungary" (1983/87). En: FRITH, Simon (ed.): *World music, politics and social change: papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 174-189.
- TALENS, Jenaro: "El futuro ya está aquí" [Prólogo]. En: TANGO, Cristina: *La transición y su doble. El rock y Radio Futura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 11-16.
- TANGO, Cristina: *La transición y su doble. El rock y Radio Futura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- TEMPERLEY, David: "The melodic-harmonic 'divorce' in rock". En: *Popular Music*, vol. 26, n. 2. Cambridge, Cambridge University Press, mayo de 2007, p. 323-342.
- The World of Music*, vol. 38, n. 3 (Folk Music Revival in Europe). Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 1996.
- THÉBERGE, Paul: "Conectados': la tecnología y la música popular". En: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (eds.): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook (Ma Non Troppo), 2006, p. 25-51.
- THORNTON, Sarah: "Strategies for Reconstructing the Popular Past". En: *Popular Music*, vol. 9, n. 1. Nueva York, Cambridge University Press, enero de 1990, pp. 87-95.
- THORNTON, Sarah: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press, 1995.
- THORNTON, Shannon L.: "Fanning the Celtic Flame: Music Patronage and Practice in Contemporary Ireland". En: *Western Folklore*, vol. 57, n. 4, Locating Celtic Music (and Song). Long Beach, Western States Folklore Society, otoño de 1998, p. 261-274.
- TOFFLER, Alvin: *El 'shock' del futuro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1971.

- TOMLINSON, Gary: *Music and historical critique. Selected essays*. Hampshire (Inglaterra) y Burlington (Estados Unidos), Ashgate Publishing, 2007.
- TORO SANTOS, Xelis de: “Negotiating Galician Cultural Identity”. En: GRAHAM, Helen; LABANYI, Jo: *Spanish cultural studies. An introduction: the struggle for modernity*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 346-351.
- TORRES QUEIRUGA, Andrés: “Reflexións teolóxicas sobre o nacionalismo”. En: *Encrucillada*, n. 2. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, marzo/abril de 1977, p. 37-52.
- TOYNBEE, Arnold J.: *A Study of History*. Oxford, Oxford University Press, 1954, vol. IX, p. 88.
- TREITLER, Leo: “La interpretación histórica de la música: una difícil tarea”. En: MARTÍN GALÁN, Jesús; VILLAR-TABOADA, Carlos (coord.): *Los últimos diez años en la investigación musical*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004, p. 1-36.
- TRIANA TORIBIO, Nuria: “A punk called Pedro: la movida in the films of Pedro Almodóvar”. En: JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Nueva York, Arnold, 2000, p. 274-282.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.): *Historia de España*. Barcelona, vol. X** (*Transición y democracia: 1973-1985*), Labor, 1991.
- TUSELL, Javier: “El número 41 de 'Cuenta y Razón'”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 3-4.
- TUSELL, Javier: “La transición española a la democracia desde un punto comparativo”. En: *Cuenta y Razón*, n. 41. Madrid, Fundación de Estudios Sociológicos, diciembre de 1988, p. 109-119.
- TUSELL, Javier: “La transición a la democracia en España como fenómeno de Historia política”. En: *Ayer*, n. 15. Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, 1994, p. 59-61.
- TUSELL, Javier: *La transición española. La recuperación de las libertades*. Madrid, Historia 16, Historia de España, vol. 30, 1997.

- ULLÁN, Jose Miguel: “Folklóricas, rockeros, cantautores y cantamañanas”. En: *Anuario El País*. 1982. Madrid, PRISA, 1982, p. 184.
- UMBRAL, Francisco: *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona, Destino, 1980.
- URÍA GONZÁLEZ, Jorge (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- V Festival de la Canción Gallega* [Pontevedra, 11 al 31 de agosto de 1964]. Pontevedra, Ayuntamiento de Pontevedra - Ministerio de Información y Turismo, 1964.
- VALIÑO GARCÍA, Xavier: *Rock Bravú*. Vigo, Xerais, 1999.
- VAZANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: “Transformation of Folk Music Traditions in the Villages Around Bratislava, Slovakia”. En: *The World of Music*, vol. 38, n. 3 (Folk Music Revival in Europe). Bamberg, Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, 1996, p. 37-50.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona, Planeta, 1985.
- VÁZQUEZ-MONXARDÍN FERNÁNDEZ, Afonso: “Arquivo Sonoro: Para que as palabras non as leve o vento”. En: *A Lingua Galega: Historia e Actualidade*. Actas do I Congreso Internacional (Santiago de Compostela, 16-20 de septiembre de 1996). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Instituto da Lingua Galega, 2004, vol. 2, p. 685-698.
- VEGA MUÑOZ, María Dolores: “La música como factor de desarrollo cultural”. En: *Ritmo*, n. 452. Madrid, Imprenta Graphia, junio de 1975 [s.p.].
- VEGA TOSCANO, Ana: “Canciones de lucha: Música de compromiso en la guerra civil española”. En: LOLO HERRANZ, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, p. 177-193.
- VIDAL, Carme: “Nando Casal e Xose Ferreirós. Somos heredeiros directos dos gaiteros tradicionais” [Entrevista]. En: *Cadernos A Nosa Terra de Pensamento e Cultura*, n. 20 [monográfico: No País das Gaitas]. Vigo, Promocións Culturais Galegas, diciembre de 1995, p. 24-31.

- VILAR, Ignacio (dir.): *Luar Na Lubre. Un Bosque de Musica* [vídeo promocional]. Warner Music Spain, 2003.
- VILARÓS, Teresa M.: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- VILAS NOGUEIRA, X.: “As primeiras eleccións ó Parlamento Galego: a influencia do factor urbanización”. En: *Revista Galega de Estudos Agrarios*, n. 7-8. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Xunta de Galicia, 1982, p. 273-281.
- VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos: “José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración”. En: *Revista Transcultural de Música*, n. 8, 2004 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/villanueva.htm>. Consulta el 19 de octubre de 2006].
- VILLARES PAZ, Ramón: *Historia de Galicia*. Vigo, Galaxia, 2004.
- VILLARES PAZ, Ramón: “A xénese dunha anomalía”. En: *Grial*, n. 166 [monográfico: 25 anos despois. O difícil nacemento da autonomía]. Vigo, Galaxia, abril - junio de 2005, p. 15-27.
- VILLAR-TABOADA, Carlos: “Tradición y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura”. En: *Voces e imáxenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIBE*. J. Martí; S. Martínez (eds). Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, p. 121-135.
- VILLAR-TABOADA, Carlos: *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas* [tesis doctoral]. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.
- VIÑUELA SUÁREZ, Laura: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo, KRK Editorial (Colección Alternativas, n. 17), 2003.
- Volkswirtschaftliche Gesamtrechnungen ESVG. Aggregates 1970-1997*. Luxemburgo, Office des publications officielles des Communautés européennes, 1999.
- VOLOSHINOV, Valentin N.: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

- WADE, Bonnie C.: "Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective". En: *Ethnomusicology*, vol. 50, n. 2. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, primavera/verano de 2006, p. 190-198.
- WALLACH, Jeremy: "Living the Punk Lifestyle in Jakarta". En: *Ethnomusicology*, vol. 52, n. 1. Bloomington, Indiana, University of Illinois Press, Society for Ethnomusicology, invierno de 2008, p. 98-116.
- WALLIS, Roger; MALM, Krister: "The International Music Industry and Transcultural Communication". En: LULL, James (ed.): *Popular music and communication*. Newbury Park, Sage Publications, 1987, p. 112-137.
- WALSER, Robert: *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, Wesleyan University Press, 1993.
- WEBER, William: "The history of musical canon". En: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 336-355.
- Western Folklore*, vol. 57, n. 4, [monográfico: Locating Celtic Music (and Song)]. Long Beach, Western States Folklore Society, otoño de 1998.
- "What is the History of Popular Culture?". En: *History Today*, vol. 35, n. 12. Londres, History Today, diciembre de 1985, p. 39-45.
- WHITELEY, Sheila: *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. Londres, Routledge, 1992.
- WICKE, Peter: "La música pop en la teoría: aspectos de una relación problemática". En: MARTÍN GALÁN, Jesús; VILLAR-TABOADA, Carlos (coord.): *Los últimos diez años en la investigación musical*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004, p. 165-182.
- WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1997 [original de 1977].
- WILLIAMS, Raymond: *Keywords*. Londres, Fontana, 1983.
- WILLIAMSON, John; CLOONAN, Martin: "Rethinking the music industry". En: *Popular Music*, vol. 26, n. 2. Cambridge, Cambridge University Press, mayo de 2007, p. 305-322.

- WOOD, James E. Jr.: "Religion and national identity in historical perspective". En: MORÁN GARCÍA, Gloria M^a (coord.): *Nacionalismo en Europa, nacionalismo en Galicia: la religión como elemento impulsor de la ideología nacionalista* [simposio internacional celebrado en Pazo de Mariñán, La Coruña, 4-6 septiembre 1997]. La Coruña, Universidade da Coruña, 1998, p. 13-21.
- YANG, Mina: "Für Elise, circa 2000: Postmodern Readings of Beethoven in Popular Contexts". En: *Popular Music and Society*, vol. 29, n. 1. Northern Illinois University, Routledge (Taylor & Francis Group), febrero de 2006, p. 1-15.
- YOUNG, Richard (ed.): *Music, Popular Culture, Identities*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2002.
- YOUNG, Richard: "Introduction". En: YOUNG, Richard (ed.): *Music, Popular Culture, Identities*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2002, p. 9-15.
- ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza: *Juglares del siglo XX: la canción amorosa pop, rock y de cantautor. (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000.

Referencias de prensa diaria y publicaciones periódicas no diarias y páginas de la red no especializadas

En este bloque se da cabida a las colaboraciones e información procedentes de la prensa diaria –mayoritariamente gallega- y de artículos, columnas y reportajes de semanarios y otras publicaciones periódicas de divulgación y contenidos no manifiestamente científicos, frecuentemente con carácter de pequeña crónica local, además de algunas informaciones procedentes de páginas de la red de suficiente fiabilidad. No obstante y dado que la barrera puede ser, en casos aislados, difusa y proclive a la duda, se ha intentado proceder entonces conforme a la entidad y carácter más definitivo y constatable de la publicación, resultando muchas veces un criterio diferenciador el formato del monográfico. En casos extremos de una misma publicación pueden resultar en bloques diferentes dos o más colaboraciones, según al autor, extensión del trabajo y contenido.

Para mayor claridad, en la serie que sigue hemos establecido dos subgrupos: uno el integrado por las citas de la prensa diaria –con aplastante mayoría de la cabecera *La Voz de Galicia* (incluyendo la sección *La Voz Joven*)-, y el segundo con todas las restantes referencias que integran este bloque, donde sobresalen con neta superioridad las referencias extraídas del semanario *A Nosa Terra*, tanto las firmadas como las que no lo son.

Referencias procedentes de la prensa diaria ²³²²

“A nova canción galega”. En: *El Correo Gallego*, 4 de mayo de 1968. Santiago de Compostela, Editorial Compostela, p. 12.

ARIAS, Fernando; SOTO VISO, Margarita: “Contraste de pareceres”. En: LVG, 16 de mayo de 1980, p. 33.

BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón: “Milladoiro: A Galicia de Maeloc”. En: LVG, 4 de abril de 1980, p. 24.

BECERRA, Javier: “La Galicia de la era 'hippy’”. En: LVG (*Culturas*), 28 de julio de 2007, p. 5.

“Bibiano Morón. Secretario Xeral del 'Kremlin'. La alegre embajada de la Unión Soviética”. En: *Faro de Vigo* (Faro Domingo), 21 de abril de 2002, p. 3.

CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Los discos gallegos”. En: LVG, 2 de enero de 1977, p. 46.

CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Música en Galicia”. En: LVG, 9 de marzo de 1979, p. 30.

CONDE, María: “De cantautor protesta galego a médico de estrelas de cine” [Entrevista a Xerardo Moscoso]. En: *La Voz de Galicia*, 5 de diciembre de 2006 [http://www.lavozdeg Galicia.es/se_cultura/noticia.jsp?CAT=106&TEXTO=5168193&idioma=galego. Consulta el 5 de diciembre de 2006].

DÓNEGA, Marino: “As asociacións culturais galegas”. En: LVG, 31 de diciembre de 1977, p. 31.

Faro de Vigo, 22 de noviembre de 1979.

GAGO, Marcos: “John Balan actuará en un homenaje organizado por sus vecinos en Seixo”. En: LVG, 3 de agosto de 2007, p. L-6.

“Galicia, en el circuito musical celta”. En: LVG, 3 de julio de 1977, p. 33.

“Galicia. Se hace camino al andar”. En: LVG, 7 de septiembre de 1979, p. 30.

²³²² En primer lugar se citan las firmadas o tituladas (por orden alfabético), y a continuación las que no lo son (por orden cronológico).

- GARCÍA SABELL, Domingo: “Galicia”. En: *El Ideal Gallego*, 22 de noviembre de 1979, p. 1.
- NAYA, Jesús: “Gwendal”. En: LVG, 27 de junio de 1980, p. 25.
- “O berro seco’: Comentario da tradición”. En: LVG, 22 de mayo de 1981 [s.p.].
- PÁRAMO, Ana: “En San Pedro de Nós”. En: LVG, 25 de julio de 1976, p. 27.
- PEREIRA REVUELTA, Nonito: “Luis Emilio Batallán”. En: LVG, 29 de junio de 1975, p. 65.
- PEREIRA REVUELTA, Nonito: “Expresiones de la canción gallega”. En: LVG, 31 de diciembre de 1977, p. 33-34.
- PEREIRA REVUELTA, Nonito: “‘Milladoiro’, de Antón Seoane y Rodrigo Romaní”. En: LVG, 12 de febrero de 1978, p. 57.
- PEREIRA REVUELTA, Nonito: “N.H.U.: ‘rock’ gallego”. En: LVG, 17 de septiembre de 1978, p. 30.
- PEREIRA REVUELTA, Nonito: “¡Al infierno con los rockeros!”. En: LVG, 22 de enero de 1982, p. 2.
- PIÑEIRO, Ramón: “Cultura e política autonómica”. En: LVG, 31 de diciembre de 1977, p. 35.
- PORCEL, Baltasar: “De los setenta a los ochenta”. En: LVG, 9 de enero de 1980, p. 3.
- RODRÍGUEZ, Salvador: “Hacia un sol de carallo”. En: *Faro de Vigo* (Faro Domingo), 21 de abril de 2002, p. 1-2.
- ROMANÍ, Rodrigo: “Encol da música popular galega, hoxe”. En: LVG, suplemento Artes y Letras, 28 de septiembre de 1975 [s.p.].
- SABBATIELLO, Mónica: “Un artesano ...”. En: LVG, 4 de julio de 1980, [s.p.].
- TORRE CERVIGÓN, J. A.: “La ruta de la droga”. En: LVG, 30 de abril de 1978, p. 57-62.
- VARELA, Ángel: “¿Por qué no existe una industria discográfica gallega?”. En: LVG, Suplemento Culturas. 31 de enero de 2004.
- VILLALAIN, Damián A.: “Rock en Galicia”. En: LVG [suplemento Cultura], 18 de febrero de 1982, p. 36.

“Xoan Rubia”. En: LVG, 8 de febrero de 1976, p. 56.

En *La Voz de Galicia*:

LVG, 22 de febrero de 1975, p. 12.

LVG, 3 de marzo de 1975, p. 9.

LVG, 4 de marzo de 1975, p. 1.

LVG, 9 de marzo de 1975, p. 65.

LVG, 27 de abril de 1975, p. 61.

LVG, 27 de julio de 1975, p. 57.

LVG, 10 de agosto de 1975, p. 60.

LVG, 13 de agosto de 1975, p. 1 y 12-14.

LVG, 18 de agosto de 1975, p. 56.

LVG, 13 de septiembre de 1975, p. 29.

LVG, 22 de febrero de 1976, p. 56 y 58.

LVG, 7 de marzo de 1976, p. 51.

LVG, 25 de abril de 1976, p. 10.

LVG, 11 de julio de 1976, p. 57.

LVG, 25 de julio de 1976, p. 15 y 27.

LVG, 8 de agosto de 1976, p. 53.

LVG, 15 de agosto de 1976, p. 51.

LVG, 5 de septiembre de 1976, p. 53.

LVG, 26 de septiembre de 1976, p. 53.

LVG, 30 de octubre de 1976, p. 53.

LVG, 28 de noviembre de 1976, p. 57.

LVG, 5 de diciembre de 1976, p. 57.

LVG, 31 de diciembre de 1976, p. 46.

LVG, 3 de mayo de 1977, p. 1.

LVG, 12 de junio de 1977; *ibíd.*, p. 15.

LVG, 18 de septiembre de 1977, p. 61.

LVG, 13 de noviembre de 1977, p. 61.

LVG, 23 de abril de 1978, p. 61.

LVG, 1 de octubre de 1978, p. 29.

LVG, 3 de diciembre de 1978, p. 41.

LVG, 23 de febrero de 1979, p. 32.

LVG, 16 de marzo de 1979, p. 27.

LVG, 16 de febrero de 1979, p. 27.

LVG, 9 de marzo de 1979, p. 25.

LVG, 27 de abril de 1979, p. 29.

LVG, 25 de mayo de 1979, p. 29.

LVG, 3 de agosto de 1979, p. 25.

LVG, 7 de diciembre de 1979, p. 34.

LVG, 28 de diciembre de 1979, p. 30.

LVG, 5 de enero de 1980, p. 38.

LVG, 29 de enero de 1980, p. 48.

LVG, 14 de febrero de 1980, p. 35.

LVG, 7 de marzo de 1980, p. 35, 36 y 38.

LVG, 25 de abril de 1980, p. 33.

LVG, 25 de julio de 1980, p. 24.

LVG, 12 de junio de 1981, p. 34.

LVG, 3 de julio de 1981, p. 34.

LVG, 21 de agosto de 1981, p. 29.

LVG, 9 de abril de 1982, [s.p.].

LVG, 16 de abril de 1982, [s.p.].

LVG, 5 de julio de 1982, p. 42.

LVG, 9 de julio de 1982, p. 27.

LVG, 7 de enero de 1983, [s.p.].

LVG, 25 de julio de 2006, p. 4.

Referencias procedentes de publicaciones periódicas no diarias y páginas de la red no especializadas²³²³

“A celebración do Día da Patria Galega”. En: *A Nosa Terra*, n. 199. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 30 de julio al 5 de agosto de 1982, p. 7.

“A sesión de investidura”. En: *A Nosa Terra*, n. 172. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 14 al 20 de enero de 1982, p. 7.

“Adiós a Franco”. En: *Boletín Social del Círculo Mercantil*, n. 1. Vigo, Círculo Cultural, Mercantil e Industrial, 1975, p. 1.

ALCANDA, Santiago: “Dylan, Wonder y otros”. En: *Anuario El País*. 1985. Madrid, PRISA, 1985, p. 221.

ALONSO, Santiago: “¡¡María!! Da rienda suelta a la autonomía!!”. En: *GT y C. Revista de Información Comercial y Ocio*, n. 4. Vigo, 27 de febrero de 1981, p. 5-6.

ALVAREZ DOMÍNGUEZ, Bautista: “O nacionalismo galego nos anos da transición”. En: *Terra e Tempo*, n. 12, La Coruña, U.P.G., septiembre/diciembre de 1999, p. 21.

ÁLVAREZ POUSA, Luis: “Orense: Festival del Miño”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 36. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, abril de 1971, p. 47-48.

BAAMONDE, Antón; GARCÍA, Chus: “A. R. Reixa. Nós, os resentidos”. En: *A Nosa Terra*, n. 259. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 6 de diciembre de 1984, p. 20.

BEIRAS, Xosé Manuel: “As mocedades galeguistas hoxe. Unha bandeira e un mesmo fin”. En: *Olláparo. Revista da sociedade cultural ‘Chirlateira’*, n. 5. Cedeira, Sociedade Cultural Chirlateira, [s.d.], p. 1.

BEIRAS, Xosé Manuel: “Constitucion española e nacionalismo galego: unha vision socialista”. En: *Ensaio*, n. 1. La Coruña, Agrupación Cultural Alexandre Bóveda, octubre de 1985.

²³²³ También en esta sección se reseñan en primer lugar las colaboraciones firmadas o tituladas (por orden alfabético), y a continuación las que no lo son (por orden cronológico respetando el alfabético previo del nombre de la publicación o de la página web).

- BÉROUD, Gérard: “Le rock est-il contre la barbarie?”. En: *Le Rebrousse Poil*, junio de 1982 [s.p.].
- BLANCO, Tina: “Recital ibérico en Valencia”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 36. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, abril de 1971, p. 50.
- “Bob Marley” [Entrevista]. En: *Disco Exprés*, n. 498. Pamplona, marzo de 1979, p. 23-26.
- BRAGADO, Manuel: “Da Galicia de Maeloc a O Niño do Sol” [Discurso de concesión del Premio Trasalba 2006 a Milladoiro]. En: <http://www.milladoiro.com/PremioTrasalba.htm>. Consulta el 15 de diciembre de 2006.
- BUSTAMANTE, Juby: “La canción gallega en marcha”. En: *Mundo Joven*, n. 7. Madrid, Hauser y Menet, noviembre de 1968, p. 20-23.
- CABANA, Xohan: “¿Qué foi das feiras e festas de San Froilán”. En: *A Nosa Terra*, n. 32. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., 6 al 13 de octubre de 1978, p. 6.
- CABANAS, Tino: “Acusamos a María Ostiz de ...”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 34. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, febrero de 1971, p. 21.
- CABANAS, Tino: “Proceso a la 'Nova Canción Galega'“. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 34. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, febrero de 1971, p. 19-21.
- CANO, María del Carmen: “[Encuesta sobre los hippies]”. En: *Juan Montes*, n. 1. Lugo, La Voz de la Verdad, 7 de abril de 1974 [s.p.].
- CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “Conservatorios, ¿de qué?”. En: *A Nosa Terra*, n. 72. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 27 de julio al 2 de agosto de 1979, p. 8.
- CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “Visión apresurada dun ano musical”. En: *A Nosa Terra*, n. 88. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 28 de diciembre de 1979 al 10 de enero de 1980, p. 18.
- CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “A I Mostra de Instrumentos Artesanais Galegos”. En: *A Nosa Terra*, n. 93. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 8 al 14 de febrero de 1980, p. 18.

- CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “Lluis LLach: entre o chocalleiro e o irritante”. En: *A Nosa Terra*, n. 94. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 15 al 21 de febreiro de 1980, p. 18.
- CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Sobre o Festival de Ortigueira”. En: *Man Común*, [s.n.]. La Coruña, Edicións do Rueiro, junio de 1980, p. 56.
- CARREIRA ANTELO, Xoan Manuel: “A visita a Galicia de Uriah Heep”. En: *A Nosa Terra*, n. 113. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 4 al 10 de julio de 1980, p. 18.
- CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Imos bailar o rock á praza do povo (e II)”. En: *A Nosa Terra*, n. 187. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 30 de abril al 6 de mayo de 1982, p. 19.
- CASARES, Carlos: “Limiar”. En: *Olláparo. Revista da sociedade cultural ‘Chirlateira’*, n. 2. Cedeira, Sociedade Cultural Chirlateira, [s.d., s.p.].
- CASTROVIEJO, José María: “De 'Pueblo' a 'Pueblo'“. En: *El Pueblo Gallego*. Vigo, 27 de junio de 1951, p. 1 y 7.
- CELEIRO, Lois; GALOCHA, Antón L.: “Xosé R. Barreiro: ... porque Galicia era unha inmensa lagoa?”. En: *A Nosa Terra*, n. 36. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 3 al 9 de novembro de 1978, p. 7.
- CIORDIA, Camino: “7º Festival de la Canción Celta”. En: *Mundo Joven*, n. 144. Madrid, Hauser y Menet, julio de 1971, p. 16-17.
- CONDE MURUAIS, Perfecto: “Jesús Bal y Gay”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 4. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 7 de abril de 1969, p. 17-18.
- “Conversa co grupo musical ‘Aqueloutro’”. En: *Nordeste. Voceiro interparroquial*, n. 57. Cariño, Concello de Cariño, abril 1980, p. 7.
- “Conversando con Mini” [Entrevista a Xosé Luis Rivas]. En: *Ravachol*, 10 de octubre de 1998 [<http://www.galego21.org/ravachol/entrevistas/mini.htm>. Consulta el 4 de novembro de 2006].
- COSTAS PIÑEIRO, Ignacio: “Carta del Director del CCAR a sus socios”. En: *Adro de Valladares*, n. 5. Vigo, C.C.A.R. Valladares, julio de 1984 [s.p.].

- DAPENA, Xaime: “Os gaiteros do San Froilán”. En: *A Nosa Terra*, n. 126. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 3-9 de outubro de 1980, p. 36.
- DÍAZ SIXTO, Xulia: “María Manuela: ‘Síntome moi ben cantando e pintando en galego’ [Entrevista]. En: *Ferrol Análisis*, n. 3. Ferrol, Club de Prensa, junio de 1992, p. 49-53.
- DÍAZ, Eduardo: “Recitais”. En: *Alento. Órgao da Xuventú Comunista Galega*, n. 2, Año 3, abril de 1977, p. 2.
- DOTRAS, Alberto: “Cómo nació la movida viguesa de los 80”. En: <http://www.buscamusica.org/ezine/reportajes/artvigo.htm>, 4 de enero de 2003 (consulta el 21 de enero de 2007).
- “Editorial”. En: *Neboeira. Publicación de Cultura Galega*, n. 1. Vigo, Colectivo Neboeira, Xuventudes do Círculo Ourenán Vigués, primavera de 1983, p. 2.
- “Editorial”. En: *Neboeira. Publicación de Cultura Galega*, n. 2. Vigo, Colectivo Neboeira, Xuventudes do Círculo Ourenán Vigués, verano de 1983, p. 2.
- EIRÉ, Alfonso: “Milladoiro. Unha nova saída á música tradicional”. En: *A Nosa Terra*, n. 102. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 18 al 24 de abril de 1980, p. 7.
- EIRÉ, Alfonso: “Suso Vaamonde: 'non hay liberdade de expresión’”. En: *A Nosa Terra*, n. 131. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 7 al 13 de noviembre de 1980, p. 7.
- EIRÉ, Alfonso: “RUADA: Un ano ao servicio da cultura galega”. En: *A Nosa Terra*, n. 138. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., 24 de diciembre de 1980 al 8 de enero de 1981, p. 4.
- EIRÉ, Alfonso: “Gwendal” [entrevista]. En: *A Nosa Terra*, n. 151. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 22 al 28 de abril de 1981, p. 19.
- EIRÉ, Alfonso: “Cando a Igrexa Católica tiña a chave da autonomía”. En: *Cadernos A Nosa Terra*, n. 1250. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 29 de diciembre de 2006 - 11 de enero de 2007, p. 2.
- EIRÉ, Alfonso: “Rudo encono contra o himno”. En: *Cadernos A Nosa Terra*, n. 1250. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 29 de diciembre de 2006 - 11 de enero de 2007, p. 5.

- “El mon d'en Sisa” [Entrevista a Jaume Sisa]. En: *Ajoblanco*, n. 8. Esplugas de Llobregat, Ajoblanco Ediciones, enero de 1976, p. 15.
- “El oportunismo de Juan Pardo”. En: *Mundo*, 4 de diciembre de 1976.
- “Entrevista a Jei Noguero”. En: *A Nosa Terra*, n. 222. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 12 al 19 de mayo de 1983, p. 19-20.
- ESTÉVEZ, Xosé: “El Galeuzca: Una solidaridad trinacional inacabada”. En <http://www.euskonews.com/0134z/bk/gaia13403es.html>. Consulta el 8 de septiembre de 2007.
- “Falamos con... Xosé Luis Alvarez Pousa, Director Xral. de Cultura da Xunta de Galicia”. En: *Bendado*, n. 10. Santiago de Compostela, Librería Couceiro, mayo de 1984 [s.p.].
- FERNÁNDEZ CERVIÑO, María José; SANJIAO OTERO, Fuco: “Van alá trinta anos”. En: *Páxinas Informativas do Museo do Pobo Galego*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 3 de julio de 2007, p. 1-3.
- FERNÁNDEZ, José M.: “Invitados: Antón Seoane (Milladoiro)”. En: *Latexo*, n. 32. Vigo, Unión Recreativa de Empleados de la Caja de Ahorros de Vigo, septiembre de 2000, p. 10-14.
- FERREIRO COUSO, Manuela; PAZOS TOURIÑO, Belén: “O 21 de agosto: San Roque de Sevil”. En: *A Taboada*, n. 12. Cuntis y Moraña, O Meigallo y A Cabana, noviembre de 2007, p. 49-64.
- “Fuxan os Ventos. Historia”. En: <http://www.fuxanosventos.net/>. Consultas el 30 de octubre de 2006, 30 de junio de 2007 y el 1 de julio de 2007.
- “Galicia non a aprobou”. En: *A Nosa Terra*, n. 45. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 12 al 18 de enero de 1979, p. 5.
- GALOCHA, Antón L.; CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel: “Maestro Groba. Do, re, mi, fa, GA!”. En: *A Nosa Terra*, n. 39. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 24 al 30 de noviembre de 1978, p. 7.
- GÁLVEZ, Xulio: “Emilio Cao: 'É moi importante que o panorama musical se pluralice'”. En: *A Nosa Terra*, n. 238. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 26 de enero al 6 de febrero de 1984, p. 19.

- GARCÍA GIMÉNEZ, Alfredo: “Entre veciños. A convivencia na aldea tradicional”. En: *A Taboada*, n. 11. Cuntis y Moraña, O Meigallo y A Cabana, diciembre de 2006, p. 81-96.
- GARCÍA PAZOS, M.^a Elena; MICHELENA SEIVANE, M.^a Rosa: “Los carteles de depósito legal en la Biblioteca Pública del Estado «Miguel González Garcés» de A Coruña: fuente de información local”. En: http://travesia.mcu.es/documentos/congreso_2bp/2a_sesion/comunicacion07.pdf#search=%22Anque%20chova%20vota%22. Consulta el 3 de abril de 2007.
- GARCÍA VILLAR, Benedicto: “Notas Autobiográficas e Discografía”. En: *Chiscando un ollo* <http://www.blogoteca.com/chiscandounollo/index.php?contacto=1>. Consulta el 5 de febrero de 2007.
- GASCÓN NAVARRO, Delia Lucía: *La utilización de la lengua en la configuración de la identidad en Galicia, (discursos ideológicos)* [tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Departamento de Antropología Social, 2001.
- GONZÁLEZ PATIÑO, Alberte: “Fuxan os Ventos” [entrevista a Fuxan os Ventos]. En: *Neboeira, Publicación de Cultura Galega*, n. 2. Colectivo Neboeira, Xuventudes do Círculo Ourensán Vigués, verano de 1983, p. 14.
- GONZÁLEZ, José Ángel: “Siniestro Total. Es muy duro ser profesional” [Entrevista]. En: *La Naval. Revista Atlántica*, n. 1. La Coruña, La Naval, marzo de 1985, p. 36-37.
- GONZÁLEZ, X. M.: “Editorial discográfica: 'serios, honrados e moi galegos'”. En: *A Nosa Terra*, n. 87. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., 21 al 27 de diciembre de 1979, p. 8.
- GUIZÁN, Mariano: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 29. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, septiembre/octubre de 1982, p. 68-77.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, José Luis: [Notas a la edición discográfica]. En: *El gaitero de Sanabria. La Tradición Musical en España*, vol. XIII. Madrid, Tecnosaga, 1999.
- HORTAS VILANOVA, Manuel: “Un grupo de gaiteiros”. En: *A Nosa Terra*, n. 83. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 23 al 29 de noviembre de 1979, p. 17.

- HORTAS VILANOVA, Manuel: “A editora de discos Ruada e Voces Ceibes”. En: *A Nosa Terra*, n. 88. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 28 de diciembre de 1979 al 10 de enero de 1980, p. 17.
- IGLESIAS, Bieito: “A lingua, a palabra que aluma e que rebela”. En: *A Nosa Terra*, n. 130. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 31 de octubre al 6 de noviembre de 1980, p. 10-11.
- “La década de Neil Young. Canción a canción”. En: *Disco Exprés*, n. 472. Pamplona, 14 de abril de 1978, p. 12-14.
- LABANDEIRA, L.: “Dorothe Schubart” [Dorothe Schubarth]. En: *A Nosa Terra*, n. 174. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 28 de enero al 4 de febrero de 1982, p. 19.
- LEMA, Xosé María: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 17. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, marzo/abril de 1980, p. 92-95.
- LEMA, Xosé María: “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 30. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, noviembre/diciembre de 1982, p. 56-68.
- “Líneas editoriales”. En: *A Voz do Pobo*, n. 1. Vigo, 30 de agosto de 1969, p. 1.
- LÓPEZ CORRAL, Xosefina: “Fuxan os Ventos” [entrevista]. En: *A Nosa Terra*, n. 155. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 21 al 27 de mayo de 1981, p. 19.
- LÓPEZ GARCÍA, Carlos: “Problemática de los compositores gallegos actuales”. En: *Anuario Brigantino*, n. 13, Betanzos, 1990, p. 283-287.
- LUIS, Adolfo: “La gaita gallega no tiene edad” [Entrevista a Basilio Carril]. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 21. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, enero de 1970, p. 43-44.
- MANZANERA, Phil: “Isso da música galega”. En: *A Nosa Terra*, n. 264. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 28 de febrero de 1985, p. 18.
- MOLARES DO VAL, Manoel: “Hai que levar a gaita á Universidá, díxolle Castelao ó gaiteiro de Soutelo” [Entrevista a Avelino Cachafeiro]. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 33. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, septiembre de 1970, p. 38-39).

- MONTENEGRO GAITE, Ana: “Tiempos de cambio. Resumen de un año musical en Galicia”. En: *Anduriña*, n. 1. Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Emigración, diciembre de 1984, p. 16-17.
- MUÑIZ, Ramón: “O comportamento eleitoral do labrego”. En: *A Nosa Terra*, n. 166. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 27 de noviembre al 3 de diciembre de 1981, p. 10.
- “Nova Poesía Galega. 1ª Declaraçom do EGPGC”. En: <http://www.geocities.com/egpgc/>. Consulta el 14 de marzo de 2008.
- “Novo celtismo: novo druismo”. En: *Ateneo Ferrolán*, n. 0. Ferrol, Ateneo Ferrolán, mayo de 1980 [s.p.].
- [Notas a la edición discográfica]. *Música celta. 1. Carlos Núñez: Os amores libres*. Barcelona, RBA Coleccionables, 2000.
- “O avance do nacionalismo galego: ¿cómo? Unha proposta para un debate necesario”. En: *A Nosa Terra*, n. 175. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 5 al 11 de febrero de 1982, p. 14.
- “O movemento popular da canción galega”. En: *Irmandiño, Voceiro do Fronte Cultural Galego*, n. 4. Santiago de Compostela, Movemento de Estudantes Cristiáns Galegos, abril de 1975, p. 10-12.
- O'ROURKE, Bernadette: “Conflicting values in contemporary Galicia: attitudes to 'O Galego' since autonomy”. En: *International Journal of Iberian Studies*, vol. 13, n. 1. Loughborough, Loughborough University, 2003, p. 33-48.
- “Os Ancares: a loita pola vida”. En: *A Nosa Terra*, n. 3. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 10 al 16 de febrero de 1978, p. 10-11.
- OTERO, Xavier: “Benedicto en ‘Yo Canto’”. En: *A Voz do Pobo*, n. 37. Vigo, marzo de 1978, p. 14.
- “Página web oficial de Doa”, <http://www.doa-music.com/histo/historia.html>. Consulta el 5 de mayo de 2006.
- PENABADE, Bernaldo: “Síndrome cultural”. En: *A Faladoira*, n. 0. Grañas do Sor (Vivero), Sociedad Cultural, Recreativa y Deportiva Gransor, enero de 1984, p. 7-8.

- PÉREZ HERVADA, Eduardo: “Castro Caldelas. Plaza y paisaje”. En: *Caldelao*, n. 2. Castro Caldelas (Orense), Imp. La Popular, 30 de abril de 1976, p. 10.
- POUSA, Xosé R.: “Antonio Fraguas Fraguas” [entrevista]. En: *A Nosa Terra*, n. 19. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., 2 al 8 de junio de 1978, p. 7.
- POUSA, Xosé R.: “O Xestal” [entrevista]. En: *A Nosa Terra*, n. 20. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 9 al 15 de junio de 1978, p. 7.
- POUSA, X. R.: “Guillermo Alvarez, 'O Crego”“. En: *A Nosa Terra*, n. 38. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 17 al 23 de noviembre de 1978, p. 6.
- PRIETO, A.: “Entrevista a Pucho Boedo”. En: *A Nosa Terra*, n. 225. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 23 al 29 de junio de 1983, p. 19.
- QUINTAS, Daniel: “Sobre a música galega”. En: *A Nosa Terra*, n. 106. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., 16-22 de mayo de 1980, p. 20.
- RABADE, Constantino: “Reflexións sobre un Concurso de Rock”. En: *Tempo Galego*, n. 1. Santiago de Compostela, 15 de septiembre de 1982, p. 52.
- REY CEBRAL, Carlos: [Notas a la edición discográfica]. En: MARTÍNEZ LÓPEZ, Ramón; grupo Xaramugo (ed. y presentación): *Galicia, vol. 1 - Derradeira Polavila*. Madrid, Tecnosaga, 1986.
- “Ribadeo Actual”. En: <http://www.ribadeo.com/fyc/xira/xira.htm>. Consultas el 2 de marzo de 2005 y el 15 de mayo de 2007.
- “Rolda da cultura”. En: *Encrucillada*, n. 28. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, mayo/junio de 1982, p. 72-89.
- RIBAS, José: “Santiago Auserón, de Radio Futura a Juan Perro”. En: *Ajoblanco*, abril de 1993, p. 43.
- RÍOS, Miguel: “Sin dinero no hay 'rock and roll”“. En: *Anuario El País. 1984*. Madrid, PRISA, 1984, p. 226.
- RISCO, Vicente: “Las gaiterías del Eo”. En: *La Comarca del Eo*, n. 4610. Ribadeo, 4 de agosto de 1974, p. 5.
- RIVAS, X. Miguel; CALVO MALVAR, N.: “Fuxan os Ventos”. En: *Eidos*, n. 10. Santiago de Compostela, Colegio La Salle, mayo de 1980, p. 18-19.

- RODRÍGUEZ ANDRADE, Luis: “Música” [sección]. En: *A Nosa Terra*, n. 3. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., 10 al 16 de febrero de 1978, p. 18.
- RODRÍGUEZ ANDRADE, Luis: “N.H.U: disco polémico”. En: *A Nosa Terra*, n. 38. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 17 al 23 de noviembre de 1978, p. 18.
- RODRÍGUEZ ANDRADE, Luis: “As teimas de Doa”. En: *A Nosa Terra*, n. 95. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 22 al 28 de febrero de 1980, p. 18.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Xosé Carlos: “Presentación”. En: *Anduriña*, n. 1. Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Emigración, diciembre de 1984, p. 3.
- ROXO, Antón: “Nova canción galega”. En: *Chan. La Revista de los Gallegos*, n. 22. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, febrero de 1970, p. 47.
- RUBIO, Juan Carlos: “El despertar de Poseidón” [entrevista a Robert Fripp]. En: *Vibraciones*, n. 65. Barcelona, Artes Gráficas Cusco, febrero de 1980, p. 58-62.
- SERANTES, Carlos: “O folklorismo sofisticado de ‘Rey de Viana’”. En: *A Nosa Terra*, n. 1. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 27 de enero al 2 de febrero de 1978, p. 18.
- SOLÁ MESTRE, Jaime: “La Zanfona”. En: *Faro de Vigo*, 30 de agosto de 1925, p. 1.
- “Solidaridade en tempos de crise”. En: *Adro de Valladares*, n. 6. Vigo, C.C.A.R. Valladares, diciembre de 1985 [s.p.].
- SOTO VISO, Margarita: “A Nosa Música por Dentro”. En: *A Nosa Terra*, n. 47. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 26 de enero al 1 de febrero de 1979, p. 10-11.
- STIVELL, Alan: “Presentación”. En CAO, Emilio: *Fonte do Araño* [disco]. Abrente, 1977.
- TÉMEZ, Ricardo L.: “Entrevista a Amancio Prada”. En: *A Nosa Terra*, n. 12. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 14 al 20 de abril de 1978, p. 18.
- TÉMEZ, Xesús: “Reflexións sobre Milladoiro”. En: *A Nosa Terra*, n. 269. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 9 de mayo de 1985, p. 22.
- TRILLO, Joam: “Algunhas reflexións sobre do facer música galega hoxe”. En: *A Nosa Terra*, n. 106. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., 16-22 de mayo de 1980, p. 21.

- V. M.; C. X.: “Ricardo Portela, gaitero”. En: *A Nosa Terra*, n. 243. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 5 de abril de 1984, p. 20.
- VALIÑO, Fernando: “Siniestro Total: 'Se Castelao vivise outro galo cantaríaa'”. En: *A Nosa Terra*, n. 258. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 22 de novembro de 1984, p. 19.
- VEIGA TABOADA, Manuel: “A instrumentalización das agrupacións culturais”. En: *A Nosa Terra*, n. 182. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 26 de marzo al 6 de abril de 1982, p. 14.
- “Vidas y milagros”. En: *La Naval. Revista Atlántica*, n. 0. La Coruña, La Naval, novembro de 1984, p. 23.
- VILLALAIN, Damián: [Entrevista a Bibiano Morón]. En: http://www.bibiano.org/mambo/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1. Consulta el 5 de febrero de 2007].
- VILLALÓN, Suso Anxo: “O Festival Celta de Vigo”. En: *Neboeira, Publicación de Cultura Galega*, n. 3. Colectivo Neboeira, Xuventudes do Círculo Ourensán Vigués, inverno de 1983, p. 18.
- VILLANUEVA, Carlos: “Música y medios de comunicación”. En: *A Moa. Revista rural galega*, n. 18. Santiago de Compostela, ISGAR, junio de 1981, p. 21.
- VIZ OTERO, Pablo; G. LABANDEIRA, X. Lois: “Gwendal. A música celta” [entrevista a membros del grupo Gwendal]. En: *A Nosa Terra*, n. 8. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 17 al 23 de marzo de 1978, p. 18.
- “Xacarandaina. Asociación Xuvenil”. En: <http://www.xacarandaina.com/>. Consulta el 3 de mayo de 2005.
- “Xerardo Moscoso, ex voce-ceibe”. En: *Teima*, n. 6. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións 20 al 27 de enero de 1977, p. 18-19.
-

- A Curuxa. Revista galega de información xeral.* Vigo, D.P.L., 1981, p. 39.
- A Nosa Terra*, n. 0. Vigo, Promocións Culturais Galegas, enero de 1977.
- A Nosa Terra*, n. 16 (especial Día das Letras Galegas). Vigo, Promocións Culturais Galegas, 12 al 18 de mayo de 1978, p. 10.
- A Nosa Terra*, n. 20. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 9 al 15 de junio de 1978, p. 18.
- A Nosa Terra*, n. 29. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 16 al 23 de septiembre de 1978, p. 7.
- A Nosa Terra*, n. 35. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 27 de octubre al 2 de noviembre de 1978, p. 18.
- A Nosa Terra*, n. 43. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 22 al 28 de diciembre de 1978, p. 18.
- A Nosa Terra*, n. 118. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 8 al 15 de agosto de 1980, p. 114.
- A Nosa Terra*, n. 122. Vigo, Promocións Culturais Galegas S. A., 5 al 11 de septiembre de 1980, p. 18.
- A Nosa Terra*, n. 139. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 9 al 14 de enero de 1981, p. 3-4.
- A Nosa Terra*, n. 144. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 26 de febrero al 3 de marzo de 1981, p. 29.
- A Nosa Terra*, n. 146. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 11 al 17 de marzo de 1981, p. 19.
- A Nosa Terra*, n. 151. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 22 al 28 de abril de 1981, p. 19.
- A Nosa Terra*, n. 196/7. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 9 al 22 de julio de 1982, p. 18.
- A Nosa Terra*, n. 217. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 11 al 17 de marzo de 1983, p. 19.

A Nosa Terra, n. 237. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 14 al 25 de enero de 1984, p. 19.

A Nosa Terra, n. 268. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 25 de abril de 1985, p. 10.

A Nosa Terra, n. 279. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 24 de octubre de 1985, p. 1.

A Voz de Villalba (Especial Festas). Villalba (Lugo), ca. agosto de 1985.

A Voz de Villalba, n. 26, p. 2. Villalba (Lugo), 1986.

Adro de Valladares, n. 4. Vigo, C.C.A.R. Valladares, febrero de 1984 [s.p.].

Adro de Valladares, n. 5. Vigo, C.C.A.R. Valladares, julio de 1984 [s.p.].

Ateneo Ferrolán, n. 0. Ferrol, Ateneo Ferrolán, mayo de 1980 [s.p.].

Ateneo Ferrolán, n. 2/3. Ferrol, Ateneo Ferrolán, mayo de 1979 [s.p.].

Aula Aberta, n. 0. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Pabellón de vicerrectorado, marzo de 1985, p. 18.

Aula Aberta, n. 2. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Pabellón de vicerrectorado, mayo de 1985, p. 6.

Bendado, n. 2. Santiago de Compostela, Librería Couceiro, enero de 1980, [s.p.].

BOE de 29 de septiembre de 1982.

BOE de 21 de octubre de 1982.

BOE de 4 de noviembre de 1982.

Boletín do Centro de Estudos Melidenses, n. 1. Melide, Centro de Estudos Melidenses - Museo Terra de Melide, agosto de 1982, p. 26.

Boletín Oficial de la Xunta de Galicia, n. 0. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, diciembre de 1978, p. 12.

Boletín Oficial de la Xunta de Galicia, n. 7, 1 de octubre de 1979. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

Boletín Oficial de la Xunta de Galicia, n. 15, 15 de diciembre de 1980. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

Boletín Oficial de la Xunta de Galicia, n. 28, 26 de noviembre de 1982. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 514.

Boletín Social del Círculo Mercantil, n. 2. Vigo, Círculo Cultural, Mercantil e Industrial, noviembre de 1976, p. 12-13.

Cultura. Voceiro do Departamento de Cultura, n. 1. Bilbao, Casa de Galicia, noviembre de 1981, p. 3.

Diario de la noche. Presentadora: Ana Samboal. Telemadrid, 22 de abril de 2008.

El Pope. Portavoz Periodístico Semanal. Vigo, 21 de septiembre de 1973, p. 19.

El Pope. Portavoz Periodístico Semanal. Vigo, 18 de julio de 1975, p. 1.

Encrucillada, n. 26. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, enero/febrero de 1982, p. 77.

Encrucillada, n. 28. Ferrol, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos, mayo/junio de 1982, p. 86.

Galicia emigrante, n. 11. Unión do Pobo Galego, diciembre de 1975, p. 4.

Galicia en Loita. Voceiro da Organización Galega do Movemento Comunista de España, n. 9, agosto-septiembre de 1975. Santiago de Compostela.

Grial, n. 1. Vigo, Galaxia, julio - septiembre de 1963, p. 1.

GT y C, n. 17. Vigo, 20 de septiembre de 1981.

GTL, n. 18. Vigo, p. 48-49 [s.d].

Guía del Tiempo Libre, n. 30. Vigo, 31 de marzo al 15 de abril de 1982, [s.p.].

Guía del Tiempo Libre, n. 40. Vigo, 1-15 sept 1982, [s.p.].

<http://dlsi.ua.es/~inesta/Prog/SPE/outerio-e.html>. Consulta el 15 de septiembre de 2007.

<http://img98.imageshack.us/img98/5875/img2375uq.jpg>. Consulta el 5 de junio de 2007.

<http://www.acogalo.org/actividades.htm>. Consulta el 24 de enero de 2007.

<http://www.amancioprada.com/caravel.htm>. Consulta el 19 de julio de 2007.

http://www.bibiano.org/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=17.
Consulta el 8 de octubre de 2006.

http://www.bibiano.org/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=17.
Consulta el 8 de octubre de 2006.

<http://www.ghastaspista.com/historia/nhu.php>. Consulta el 27 de junio de 2007.

http://www.ikuspegi.net/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=74.

http://www.midimaster.net/modules.php?V_dir=contents&V_mod=articulos&id=168&.
Consulta el 28 de junio de 2007.

Inxenio. Mostra do inxenio en Galicia, n. 2. La Coruña, julio de 1980, p. 22-23.

La Comarca del Eo, n. 4150, 8 de agosto de 1965, p. 1.

La Comarca del Eo, n. 4610. Ribadeo, 4 de agosto de 1974.

La Naval. Revista Atlántica, n. 1. La Coruña, La Naval, marzo de 1985, p. 42-43.

Luzes de Galicia, n. 24. Sada, Edición do Castro, primavera de 1994, p. 28.

Ozono, n. 10. Junio de 1976.

Teima, n. 0. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, noviembre de 1976, p. 36.

Teima, n. 1. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 16 al 23 de diciembre de 1976, p. 21 y 32.

Teima, n. 2. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 23-30 diciembre de 1976, p. 28.

Teima, n. 3. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións, 30 de diciembre de 1976 al 6 de enero de 1977, p. 4 y 33.

Teima, n. 26. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións 9 al 16 de de junio de 1977, p. 48.

Teima, n. 32. La Coruña, Sociedade Galega de Publicacións 21 al 28 de julio de 1977, p. 34.

Xérmolos, n. 21. Guitiriz, Asociación Cultural de Guitiriz, Asociación Xuvenil Xérmolos, agosto de 1987, p. 10-11 y 20-21.

