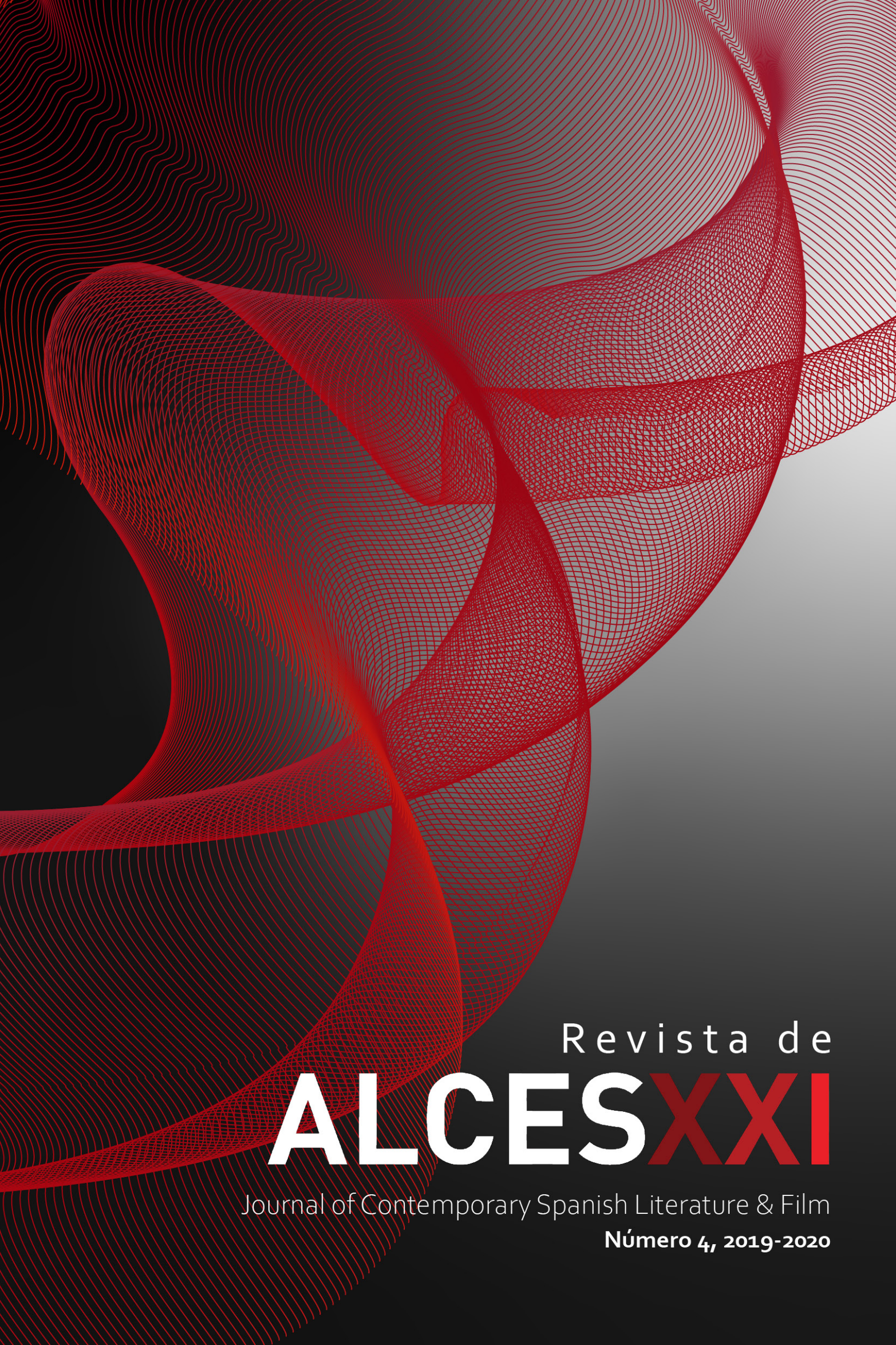


# Revista de ALCES XXI

Journal of Contemporary Spanish Literature & Film

**Número 4, 2019-2020**

# Revista de ALCESXXI

Journal of Contemporary Spanish Literature & Film

*Publicación bienal, arbitrada y de acceso abierto*

Número 4, 2019-2020

Revista de la Asociación Internacional de Literatura y Cine Españoles Siglo XXI

Revista de ALCESXXI: Journal of Contemporary Spanish Literature and Film

ISSN 2168-7803

Asociación Internacional de Literatura y Cine Españoles Siglo XXI

http://alcesxxi.org/

Número 4, 2019-2020

Página web: http://revista.alcesxxi.org/

Correo electrónico: sltorres@unomaha.edu

Dirección:

Revista de ALCESXXI: Journal of Contemporary Spanish Literature and Film
Department of Foreign Languages and Literature,
ASH 301-D
University of Nebraska at Omaha
6001 Dodge Street
Omaha, Nebraska 68182-0192

Estados Unidos

Teléfono: (402) 554-3749 ó (402) 554-4841
Fax: (402) 554-3296

**Editor jefe**

Steven L. Torres
*University of Nebraska at Omaha*

**Comité Editorial**

Palmar Álvarez-Blanco
*Carleton College*

Teresa Herrera-de la Muela
*Allegheny College*

Ellen Mayock
*Washington and Lee University*

Antonio Orejudo
*Universidad de Almería*

Javier Torre
*University of Denver*

**Comité Científico Asesor**

Ramón Acín
*Escritor*

Txetxu Aguado
*Dartmouth College*

Daniel Aguirre Oteiza
*Harvard University*

José F. Colmeiro
*University of Auckland, New Zealand*

Malcolm Alan Compitello
*University of Arizona*

Ana Corbalán
*University of Alabama*

Ángeles Encinar
*Saint Louis University, Madrid Campus*

Sebastiaan Faber
*Oberlin College*

Antonio Gómez L-Quiñones
*Dartmouth College*

Javier García Rodríguez
*Universidad de Oviedo*

Susan Larson
*Texas Tech University*

Ana Luengo Palomino
*San Francisco State University*

Annabel Martín
*Dartmouth College*

Nina Molinaro
*University of Colorado Boulder*

Cristina Moreiras-Menor
*University of Michigan, Ann Arbor*

Carmen Moreno-Nuño
*University of Kentucky*

Gonzalo Navajas
*University of California, Irvine*

Óscar Pereira Zazo
*University of Nebraska, Lincoln*

Teresa María Vilarós-Soler
*Texas A&M University*

**Web, programación y diseño gráfico**

Julie Torres
*julietorresdesign.com*

# ÍNDICE

*Introducción*
Steven L. Torres ..... 14

**SECCIÓN ESPECIAL**
**Música, politización y movilización social**
Editor invitado: David Vila Diéguez

**Investigación académica**

*¿Vuelta a las trincheras?: El declive del estilo en la música como elemento de movilización política*
David Vila Diéguez e Ion Andoni del Amo Castro ..... 36

*Las poéticas de género de la música urbana latina: placeres convencionales, masculinidades y voces de mujeres en el reguetón y el trap*
Octavio Borges-Delgado ..... 86

*Gaztetxes y subjetividades contra-hegemónicas: Choques generacionales en torno a las luchas sociales y al consumo musical en espacios autogestionados*
Minerva Campion y Mateo Ortiz Hernández ..... 144

*Del sentir al cambio: la emoción y lo afectivo en la música de cantautor en los 60 y 70 en el estado español*
Ainara Santamaria Barinagarrementeria e Isabel Gómez Sobrino ..... 180

## Ensayo

*A música nos movementos políticos e sociais contemporáneos en Galiza. Unha visión persoal.*
Carlos Da Aira.....222

*El compromiso social y el punk (no todo fue autodestructivo)*
Txus Disidencia.....256

*Nuestro rock y los movimientos sociales*
Fernando Madina.....270

*La relación entre la música y los movimientos sociales actualmente*
Jesús Escartín Otín.....274

*Reflexiones sobre la relevancia de la música como herramienta social de cambio (Autoentrevista)*
Natalia Pérez.....288

*De música, revoluciones y burgueses judeocristianos acomodados*
Julia Itoiz.....296

# SECCIÓN GENERAL

## Investigación académica

*Sevilla en tinieblas: la hibridación genérica en La peste (2017-2019) como instrumento para mostrar la otra cara del imperio español*
Fernando Sánchez López.....314

## Ensayo

*Academia y Activismo: Colaboraciones entre universidad y sociedad*
Rogelio Miñana, Gonzalo Baptista, Carolina Fernández Cordero, Núria Sabaté Llobera, Azucena Trincado Murugarren.....340

## Reseñas

*Pereira-Zazo, Óscar y Steven L. Torres, Eds. Spain after the Indignados/15M Movement: The 99% Speaks out.*
Samuel Amago.....382

*Touton, Isabelle. Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras.*
Marina Bettaglio.....390

*Palardy, Diana Q. The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film.*
Natalia Castro Picón.....402

*Aguado, Txetxu. Sexualidades disidentes: un acercamiento fílmico desde la prostitución y la pornografía.*
Santiago Fouz Hernández.....418

*Álvarez-Blanco, Palmar. En ruta con el común: Archivo y memoria de una posible constelación (2017-18-19).*
Annabel Martín.....426

*Yarza, Alejandro. The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth.*
Carmen Moreno-Nuño.....440

*Hellín García, María y Ana Corbalán Vélez, Eds. Todos a movilizarse. Protesta y activismo social en la España del siglo XXI.*
Debra J. Ochoa .....450

*González-Allende, Iker y José Ángel Ascunce Arrieta, Eds. El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga.*
Alison Posey .....464

*García-Donoso, Daniel. Escrituras postseculares. Sedimentos de la religión en la narrativa española (1950-2010).*
Beatriz Trigo .....478

*Deveny, Thomas G. Spanish Cinema of the New Millenium and the Winners are...*
Guy H. Wood.....486

*Normas de publicación: Trabajos de investigación académica y de ensayo crítico* .....494

*Normas de publicación: Reseñas* .....503

# Introducción

***Steven L. Torres | University of Nebraska-Omaha***

La música producida y consumida a nivel popular resulta indisociable de su contexto sociohistórico, logrando a veces visibilizar los conflictos sociales mediante la promoción de discursos políticamente significativos. Por ejemplo, durante la dictadura franquista, los cantautores representaban las voces y las lenguas prohibidas por el régimen. Durante la llamada "Transición", el punk, el heavy y el rock urbano cuestionaron dicho proceso político. Ahora bien, ¿qué efecto ha tenido en el ámbito musical la repolitización de amplias capas de la población española a partir de la Gran Recesión y a partir del ciclo de movilización abierto por el movimiento 15M? ¿Funciona la música como un altavoz de los movimientos sociales o ayuda a construirlos? ¿Se ha convertido la música en una simple mercancía más o todavía retiene su valor social? ¿Qué impacto han tenido los espacios en los que ocurre la música? En la sección especial del presente número, los miembros de ALCESXXI analizan la compleja relación entre la música popular, la politización y la movilización social, sobre todo en el territorio español,

a fin de entender mejor la situación en la sociedad contemporánea. Dicha sección temática ha sido organizada, coordinada y editada por un experto en estos temas: David Vila Diéguez.

En el primer artículo del apartado de investigación académica, David Vila Diéguez e Ion Andoni del Amo Castro exploran algunas de las principales transformaciones del significado social y político de la música en Galicia y en el País Vasco durante las últimas décadas, a fin de analizar la capacidad de la música para incitar la movilización política en el presente. En la primera parte de su estudio, los autores resumen algunos de los debates teóricos más sobresalientes en torno a la compleja relación entre música, estilo y movimientos sociales, con el propósito de abordar dicha problemática desde una perspectiva sociohistórica, contrastando experiencias concretas en diversas partes del mundo.

Siguiendo a los autores, a partir de la década de los ochenta del siglo XX se aprecian diversos cambios y desacoples en la relación entre los estilos musicales y las construcciones identitarias colectivas, coincidiendo dicho fenómeno con el auge del capitalismo neoliberal. Así pues, los autores sostienen la tesis de que en el siglo XXI los elementos diferenciadores de cada estilo musical ya no presentan la misma relevancia que tuvieron en otros momentos históricos como motor de movilización política y de construcción identitaria. Lo que vendrían a compartir las personas activistas del presente, más que una identificación basada en el estilo, sería una identificación articulada en torno a demandas sociales compartidas, aunque abiertas a un amplio y heterogéneo espectro de estilos musicales. Los autores defienden su postura mediante el análisis detallado de algunas de las principales transformaciones asociadas con la cultura musical en el País Vasco y en Galicia desde los años sesenta hasta el presente.

Como ejemplo de la creciente desvinculación entre música, estilo y movilización política, los autores constatan que en el ciclo de movilizaciones que se produce a partir de 2010, tanto en el territorio del estado español como en otros países, las protestas jamás llegan a vincularse con una estética musical, como sí sucediera en otras épocas. En el contexto de sociedades atomizadas y desarticuladas, los estallidos de protestas en las plazas parecerían revelar un deseo de buscar construcciones en común, producidas a veces de manera impulsiva y espontánea, a fin de superar las construcciones identitarias diferenciadoras.

Octavio Borges-Delgado resume la evolución de las poéticas y políticas de género en la música urbana latina, desde el reguetón que se inicia a finales de los ochenta hasta el trap de la década de 2010. En primer lugar, el autor repasa la historia del reguetón, constatando la persistencia de actitudes hipermasculinas en el reguetón más antiguo, dando paso después a una tendencia en la que resultaban frecuentes los patrones de llamada y respuesta entre hombres y mujeres —patrones en los que la mujer todavía desempeñaba un papel secundario—. Asimismo, el autor contrasta las trayectorias profesionales de artistas femeninas como Glory o Ivy Queen, que intentarán desarrollar su propia carrera musical.

Por otra parte, el autor constata una transformación del género a partir del éxito de *Barrio Fino* de Daddy Yankee,

momento a partir del cual se comienza a cuestionar la excesiva representación sexual de la mujer, así como el interés por la violencia y por el conflicto territorial. Asimismo, los discursos de apertura ante la diferencia que se popularizan en el siglo XXI, potenciados por los nuevos medios sociales que dan mayor visibilidad a los grupos minorizados, llevarán a los compositores de reguetón a ajustar sus creaciones a las nuevas expectativas de las clases medias/trabajadoras, adoptando un tono más diplomático en su música, con una atenuación del componente machista (el cual no llegará a desaparecer), sobre todo a partir de 2010. A mediados de la década de 2010 comenzará a popularizarse el trap, que pasará de ser un estilo *underground* a convertirse en el estilo dominante, apelando tal vez a aquel público que seguía añorando las letras sexuales y violentas del viejo reguetón. En los últimos años, sin embargo, el autor observa que las mujeres de la música urbana latina "han pasado de ser voces silenciadas u opositoras abnegadas de los deseos masculinistas a asumir una voz despreocupada y sin remordimientos que lucha contra la cosificación, que ejerce su agencia mientras reivindica la autonomía corporal" (123).

Minerva Campion y Mateo Ortiz Hernández analizan los cambios que se han producido en Uribe Kosta y en Bilbao con respecto a las luchas sociales y a la música en los *gaztetxes* y en los espacios autogestionados, todo ello desde una perspectiva generacional. Así pues, los autores identifican diversos cambios en los patrones de consumo musical en los *gaztetxes*, es decir, en "espacios autogestionados por jóvenes que empleaban la música como un medio de producción cultural que les permitía consolidar un proceso contra-hegemónico contra la violencia del Estado" (157). Todo ello implicaría una resignificación de las subjetividades, de los espacios e incluso de los movimientos sociales.

Después de una exposición teórica en torno al concepto de generación, así como de una exposición de la metodología de trabajo adoptada, los autores identifican un amplio espectro de transformaciones a lo largo del tiempo, gracias a las entrevistas que realizaron con participantes de tres generaciones: generaciones mayores (personas nacidas entre los años 60 y 80), generaciones intermedias (nacidas entre los 80 y los 90) y generaciones jóvenes (nacidas entre los años 90 y 2000). Así pues, los autores constatan diversos cambios en las formas de resistencia, así como en los géneros musicales que se asocian con esta. Mientras que las generaciones anteriores consideraban que la lucha era más unitaria, centrada especialmente en el movimiento vasco de liberación nacional, las nuevas generaciones reivindican la plurimilitancia. Asimismo, mientras que el Rock Radical Vasco se asociaba con los *gaztetxes* de las generaciones anteriores, en el presente se ha producido una apertura a los géneros más bailables, como el rap o el *sound system* —a pesar de haber menos personas en los espacios autogestionados y alternativos que en épocas anteriores—. Dicho descenso en la participación se produce en una etapa marcada por las nuevas tecnologías, que a su vez generan fragmentación social y anomia.

Ainara Santamaria Barinagarrementeria e Isabel Gómez Sobrino examinan las técnicas emocionales y afectivas utilizadas por los cantautores de los años 60 y 70 en el estado español a través de ejemplos concretos. En este sentido, las

autoras argumentan que la emoción en la música fue importante a la hora de promover una "nueva identidad cultural, valores sociales y, por consiguiente, una alternativa de pertenencia a un grupo diferente", todo ello durante una etapa en la que se vivía una situación política opresiva. Según las autoras, "la música, dado su carácter emocional y afectivo, ofrece una alternativa al *statu quo* de la España del momento al transgredir los moldes preestablecidos a la vez que se ancla en la tradición de la musicalización de poemas y del rescate de tradiciones lingüísticas" (184). Así pues, a través de este estudio, las autoras abordan la obra de cantautores como Paco Ibáñez y Mikel Laboa, y también la de grupos como Ez dok amairu y Jarcha. Mediante el análisis de diversas canciones (como "A galopar" o "Txori Txoria"), las autoras argumentan que la movilización social antifranquista durante los últimos años de la dictadura se vio reforzada gracias a la dimensión emocional de este tipo de música. En este sentido, las autoras analizan cómo la repetición, el uso de estribillos, la elección de la melodía, la voz, el mensaje reivindicativo y la lengua escogida desempeñaron un papel importante en algunos de los himnos de movilización social más destacados de la época, provocando así una respuesta emocional en el receptor.

En la sección de ensayo, el músico, poeta y gestor cultural Carlos Da Aira reflexiona sobre el papel de la música en los movimientos sociales contemporáneos en Galicia. El autor contrasta las diferencias entre aquellos festivales en los que no se evidencia ninguna aspiración de denuncia social ni política frente a aquellos festivales de música en los que sí se aprecia esta intención, como el FIB (Festival Intercultural do Barbaña) en Ourense o el homenaje a las víctimas del fascismo organizada por el Comité pola Memória Histórica do Val do Limia, festivales en los que se opta por evitar la solicitud de ayudas públicas a fin de preservar la autonomía crítica. Asimismo, el autor subraya la importancia que tiene en Galicia la retranca, un tipo de humor irónico y a veces satírico que dio pie al llamado rock bravú de los noventa —estilo autóctono que perdura hasta el presente—. Si bien dicho estilo destacaba por su irreverencia, el autor observa que apenas contenía crítica de carácter sociopolítico, con lo cual contribuía a alejar a la juventud de otros estilos más comprometidos. Según Da Aira, "cuando hacía falta música para apoyar protestas políticas o sociales, la mayor parte de grupos que hacían acto de presencia para colaborar desinteresadamente con su música eran cantautores y grupos que ya llevaban años dando guerra" (243).

Por otra parte, la crítica y la denuncia política todavía siguen muy presentes en festivales como el FIB, lo cual no deja de ser relevante teniendo en cuenta las sentencias a las que se han enfrentado algunas personas en los últimos años por escribir letras de canciones o por hacer chistes contra la Corona. Asimismo, el autor destaca el importante papel que ha tenido la música a la hora de producir un golpe de efecto en muchas de las manifestaciones en Galicia de los últimos años, desde las protestas contra las políticas austericidas hasta las huelgas del 8M. Por último, Da Aira percibe cierta polarización en Galicia entre los músicos y los grupos musicales, de manera que la mayoría parece dividirse entre el nacionalismo de izquierdas independentista y, en menor medida, el movimiento libertario.

El bajista y cantante Txus Disidencia rememora algunos aspectos más importantes de la trayectoria del grupo punk-rock Disidencia. En su ensayo, aborda la rapidez con la que progresó la banda, desde la grabación de su primera maqueta en 1997 hasta llegar a tocar con muchas de las bandas políticamente comprometidas que habían sido sus referentes. Asimismo, el autor destaca que la banda surgió de un contexto marcado por el desempleo y también por el rechazo a cumplir con el servicio militar, todo ello en una época en la que la insumisión se podía castigar con hasta seis años de cárcel. Así pues, Disidencia fue una banda definida en gran medida por su antimilitarismo, el cual llevó al grupo a involucrarse en los movimientos sociales, participando en colectivos y asambleas antimilitaristas provinciales. Además, la banda también participó en otras iniciativas, como los colectivos antitaurinos y las plataformas de liberación animal. El compromiso sociopolítico del grupo también los llevó a ser contratados por numerosos centros sociales, sobre todo a finales de los noventa. Por otra parte, el autor ofrece en su ensayo una valoración positiva del movimiento 15M en 2011, siendo este un movimiento social con una banda sonora tan heterogénea como sus participantes. En el presente, el autor reconoce una gran variedad de influencias, géneros y estilos en la música políticamente comprometida, valorando la hibridación de estilos y la energía que aporta la juventud que continúa la tradición de la canción protesta.

El bajista y cantante Fernando Madina del grupo Reincidentes subraya el papel que desempeñó el punk en el Estado español con la movilización anti-OTAN, la lucha contra el servicio militar obligatorio y la solidaridad con América Latina, entre otras causas. Además, reconoce el importante papel que tuvo el movimiento 15M en 2011 con respecto a la politización de gente muy diversa, así como la variedad de estilos musicales que aglutinó dicho movimiento. En tiempos más recientes, Madina celebra la continuidad del movimiento punk a través de distintos grupos musicales a la vez que reconoce la importancia del rap y del hip hop en la música políticamente comprometida del presente.

El letrista y cantante Jesús Escartín Otín, miembro fundador del grupo musical Adebán, reflexiona en su ensayo sobre la relación entre la música y los movimientos sociales, sobre todo a partir de sus numerosas experiencias como cantautor a lo largo de su trayectoria artística, aunque también en tiempos recientes. Así, el autor resume sus experiencias como cantautor exiliado en París en 1975, su gira por los Países Bajos (en cuyo programa se incluían películas de contenido político, música, charla y debate con la ayuda de traductoras), su actividad con el grupo Adebán durante la "Transición", la participación del grupo en eventos reivindicativos en los años ochenta y noventa, así como la reclamación que disfrutó el grupo para todo tipo de actos a partir de la última crisis económica. Después de que Adebán interpretara una canción crítica con la institución monárquica en la localidad oscense de Canfranc —siendo éste un concierto que dio pie a la intervención de la Guardia Civil— el grupo recibió el apoyo y la solidaridad de numerosos colectivos aragoneses (partidos, sindicatos, asociaciones, plataformas) e incluso de algunos políticos a nivel estatal. Todo ello evidencia un compromiso recíproco entre un grupo musical que siempre ha apoyado todo tipo de luchas

y reivindicaciones progresistas y aquellos movimientos sociales que siguen sintiendo como propio el mensaje del grupo.

La guitarrista Natalia Pérez de la banda Penadas por la ley reflexiona en su ensayo sobre el papel de la música como herramienta de cambio social, teniendo en cuenta las experiencias de su propia trayectoria vital como artista nacida y criada en Argentina pero afincada hoy día en Bilbao. La autora reivindica el importante papel que puede llegar a desempeñar la música en los movimientos sociales y pone en valor los avances recientes del movimiento feminista a nivel internacional, los cuales han generado una situación propicia para la organización de espacios y encuentros feministas, así como de festivales. Pérez valora que después del 15M han emergido diversos grupos contestarios que frecuentemente combinan Rap y Hardcore con una base DJ, al igual que también han surgido grupos de mujeres que abordan temas que afectan a las mujeres. Sin embargo, la autora lamenta que cada vez hay menos rock y menos punk, al igual que lamenta el hecho de que en las fiestas patrocinadas por grandes ciudades como Bilbao ya no se suele contratar a los grupos más reivindicativos. A pesar de la comercialización de numerosos festivales en los que la experiencia del festival importa más que la música, la autora subraya que todavía existen importantes festivales organizados por gente joven en los que se apuesta por programaciones más alternativas, como TrespaRock, Ehuneko Bat, el Pintor Rock o el Kalikenyo. Algunos de ellos tal vez no sean tan rentables, aunque sí aportan "mucho valor, riqueza cultural, diversidad y convivencia" (295).

La rapera y escritora Julia Itoiz, "La Chula Potra", compara las condiciones materiales, históricas y políticas de la juventud proletaria y contestataria de los años sesenta, setenta y ochenta (una época que en el País Vasco dio pie a un importante movimiento punk), con las condiciones vitales de la juventud del presente. Mientras que los padres de la juventud proletaria de los años sesenta procedían mayoritariamente de un entorno rural —siendo muchos de ellos blancos, católicos, antifranquistas y sindicados— hoy en día la juventud española no comparte el tipo de experiencia vital de las clases proletarias del pasado, a pesar de que todavía haya jóvenes que a veces adopten una estética punk, e incluso aspectos significativos de la ideología asociada con dicho movimiento. En resumen, desde la perspectiva de Itoiz, la juventud española del presente no ha experimentado el tipo de desarraigo y de pobreza que experimentaron las generaciones proletarias del pasado en España. Por ello, la autora opina que la próxima respuesta cultural verdaderamente novedosa probablemente no proceda de una juventud española acomodada, sino de los hijos e hijas de quienes han inmigrado a España desde otras partes del mundo. La autora augura que dicha respuesta probablemente se producirá una vez que esta nueva juventud se politice y logre gozar de más tiempo libre que sus padres, a fin de poder dedicarle más tiempo a la creación, mezclando sus influencias familiares con las influencias del espacio de acogida. La autora defiende su postura identificando diversas constantes históricas en las mutaciones musicales de origen proletario, características que se vislumbran, por ejemplo, tanto en la música de la población africanoamericana de Es-

tados Unidos como en la de la población gitana en España. Entre ellas, figura su origen a partir de un desarraigo vital, los cambios de estilo a partir de la fusión, el importante papel que desempeñan los lugares concretos en los que se producen las transformaciones, el uso de alguna sustancia que altera la percepción de la realidad, así como la introducción de algún cambio tecnológico que posibilita la mutación.

En el apartado de investigación general, Fernando Sánchez López analiza los efectos de la hibridación genérica en la serie de televisión *La peste* (2017-2019), de Alberto Rodríguez y Rafael Cobos. El autor constata la existencia de una gran variedad de acercamientos posibles a la hora de abordar temas históricos, siendo el cine histórico un vehículo importante no solo para el entretenimiento, sino también para la educación de grandes segmentos de la población. En este sentido, el autor observa que resulta común instrumentalizar el pasado con el fin de transmitir mensajes ideológicos con apariencia de ficción histórica. Ejemplo de ello sería el cine histórico producido durante las primeras décadas de la dictadura de Franco (v.gr. las películas de Juan de Orduña). Sin embargo, como demuestra Sánchez López a través de su estudio, *La peste* subvierte la representación amable y ensalzadora del pasado imperial que se promovió a través del cine franquista durante los años de la autarquía. Esto se logra en la serie no solo mediante la representación de una sociedad corrupta y decadente marcada por profundos contrastes entre ricos y pobres, sino también a través de una estética oscura y tenebrista que resulta plenamente congruente con la pobreza material que asolaba a amplias capas de la población sevillana de la época.

A pesar del realismo estético de la producción (v.gr. en la indumentaria, en la recreación de la antigua Sevilla, en la representación de la pobreza, en el uso casi documentalista de la cámara en mano), Sánchez López advierte que la introducción del elemento detectivesco socava, en cierta medida, la dimensión histórica de la serie. Así pues, la historicidad de la serie se combina con una sensibilidad *neo-noir* que contribuye a generar una sensación general de desasosiego. Esto se logra, por ejemplo, a través de una estética tenebrista marcada por claroscuros, los cuales encuentran cierto paralelismo en aquellos personajes definidos por su ambigüedad moral (desencantados, pícaros, criminales, etc.). Todo ello implica un diálogo y un contraste no solo con el cine histórico producido durante la dictadura, sino también con algunas series recientes producidas por la televisión pública española, (como aquellas que versan sobre intrigas palaciegas, protagonizadas por aristócratas bien vestidos y rodadas en interiores). En definitiva, el autor sostiene que la hibridación entre lo histórico y lo *neo-noir* en *La Peste* produce una crítica lacerante de las condiciones materiales que experimentaba la mayor parte de la población en Sevilla durante la época imperial.

En el apartado de ensayo, Rogelio Miñana, Gonzalo Baptista, Carolina Fernández Cordero, Núria Sabaté Llobera y Azucena Trincado Murugarren analizan la relación entre academia y activismo, proponiendo una serie de argumentos y métodos con el fin de intentar adaptar la universidad actual —y sobre todo las humanidades— a las necesidades de la sociedad y de las comunidades con y sobre las que trabajan las personas del mundo académico. Asimismo, los au-

tores reivindican la importancia de la autonomía de la esfera universitaria frente a las pautas impuestas por empresas, instituciones y partidos políticos. El artículo centra sus propuestas en dos ámbitos, a saber, aquellas iniciativas que requieren una revisión del mundo académico "hacia dentro" y aquellas que requieren una revisión "hacia fuera". Entre las primeras destaca la necesidad de abogar por una reforma administrativa, así como una reforma curricular. Entre las segundas, los autores defienden la necesidad de reaprender desde lo cotidiano, de repensar la universidad para darle una dimensión comunitaria y de abogar por una producción del conocimiento que sea genuinamente colectiva y compartida.

En el plano administrativo, los autores subrayan la importancia de la interacción entre las humanidades, las ciencias y la ingeniería, a fin de "poner la vida en el centro" (345). Puesto que los retos a los que se enfrenta la sociedad no se producen de forma compartimentada, urge superar los compartimentos disciplinares que no se comunican entre sí. Asimismo, los autores defienden la necesidad de que los académicos participemos en diversas actividades: educar a la administración sobre el valor de nuestros proyectos; aumentar las plazas a tiempo completo y reconocer las humanidades públicas, digitales y creativas; ayudar a priorizar la co-gobernanza y la colaboración dentro de la universidad y con la comunidad externa; acceder a cargos administrativos desde los que podamos acceder a puestos para promover la transformación; ayudar a reducir las barreras disciplinares, departamentales e institucionales para promover la colaboración entre las humanidades y las ciencias; coordinar iniciativas comunitarias; y abogar por una gestión del tiempo que sea menos productivista, a fin de lograr una mejor conciliación entre trabajo y vida. Además, los autores defienden la necesidad de realizar una reforma curricular que descolonice el currículo y que democratice saberes sin fomentar materiales y tecnologías corporativas o privadas. Por último, en la segunda parte del ensayo, los autores subrayan la necesidad de crear una universidad comunitaria y situada, siguiendo a Donna Haraway, y para ello exponen una serie de propuestas prácticas y realizables, apoyadas con ejemplos concretos.

La sección de reseñas, dirigida por Ellen Mayock incluye reseñas de *Spain after the Indignados/15M Movement: The 99% Speaks out* editado por Óscar Pereira-Zazo y Steven L. Torres (Samuel Amago), *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras* de Isabelle Touton (Marina Bettaglio), *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film* de Diana Q. Palardy (Natalia Castro Picón), *Sexualidades disidentes: un acercamiento fílmico desde la prostitución y la pornografía* de Txetxu Aguado (Santiago Fouz Hernández), *En ruta con el común: Archivo y memoria de una posible constelación (2017-18-19)* de Palmar Álvarez-Blanco (Annabel Martín), *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From* Raza *to* Pan's Labyrinth de Alejandro Yarza (Carmen Moreno-Nuño), *Todos a movilizarse. Protesta y activismo social en la España del siglo XXI* editado por María Hellín García y Ana Corbalán Vélez (Debra J. Ochoa), *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga* editado por Iker González-Allende y José Ángel Ascunce Arrieta (Alison Posey), *Escrituras postseculares. Se-*

*dimentos de la religión en la narrativa española (1950-2010)* de Daniel García-Donoso (Beatriz Trigo) y *Spanish Cinema of the New Millenium and the Winners are...* de Thomas G. Deveny (Guy Wood).

Para concluir, quisiera darle las gracias a David Vila Diéguez por su labor editorial en la sección especial de este número. Asimismo, quisiera darles las gracias una vez más a los miembros del Comité Editorial, a los miembros del Comité Científico Asesor, a la programadora/diseñadora gráfica y a todos los evaluadores de la revista sin cuya labor y dedicación no hubiera sido posible este número. Por último, gracias a todos los miembros de ALCESXXI por apoyar este proyecto colectivo.

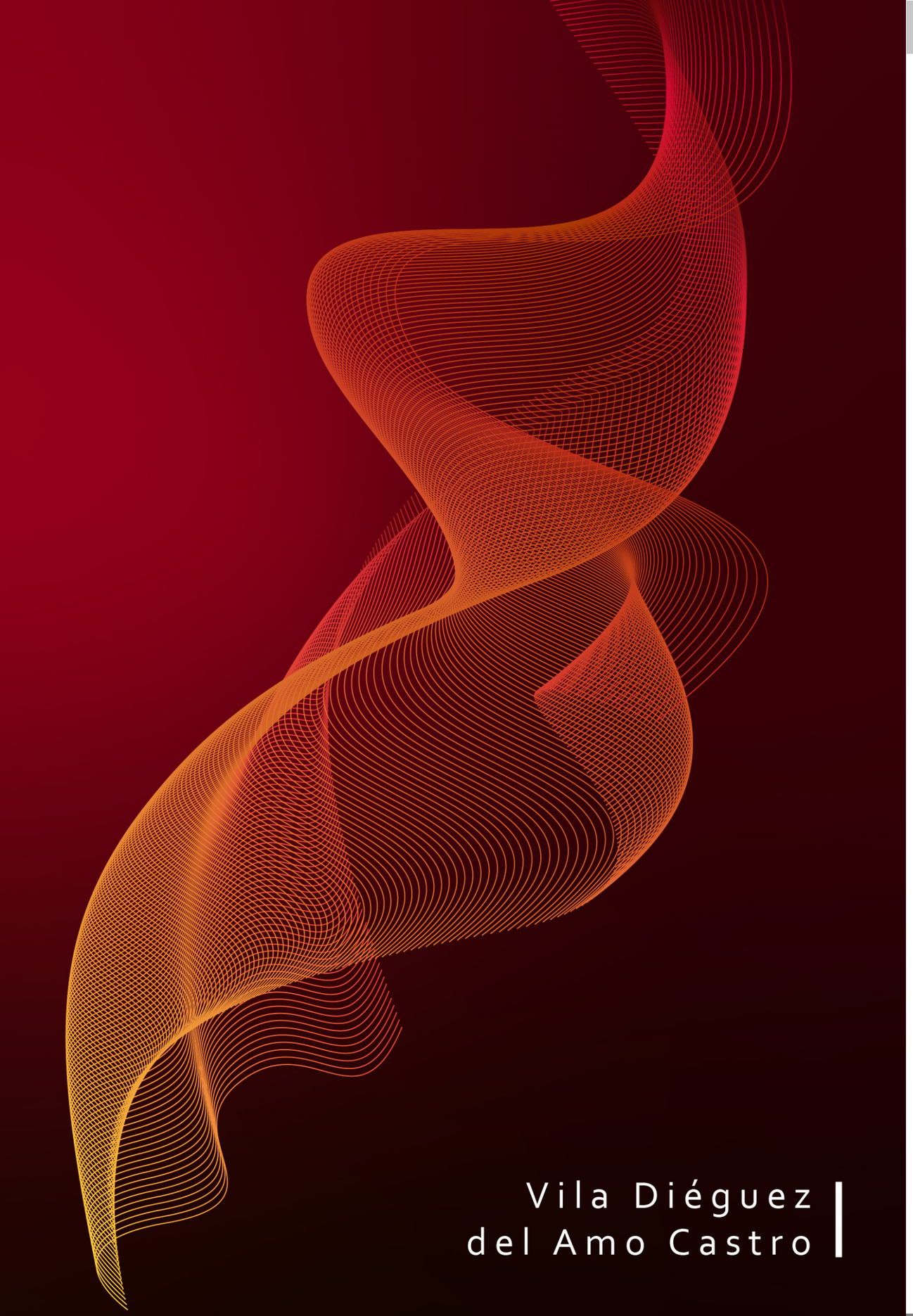
Steven L. Torres
*Editor Jefe*

# SECCIÓN ESPECIAL
## Música, politización y movilización social

**Editor invitado: David Vila Diéguez**

Gráfico de Miguel Brieva

# Investigación académica




# ¿Vuelta a las trincheras?: El declive del estilo en la música como elemento de movilización política

***David Vila Diéguez (California State University, Monterey Bay) e Ion Andoni del Amo Castro (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, UPV/EHU)***

Este artículo explora los cambios acaecidos en la relación entre música y movilización política en las últimas décadas, prestando especial atención al estilo y teniendo el contexto vasco y gallego como referencias principales. Mediante este análisis pretendemos vislumbrar algunas de las transformaciones estructurales ocurridas en el significado social (y político) de la música con el fin de analizar su capacidad para la movilización política en la actualidad. Puesto que el significado social de la música y el estilo ha dado lugar a intensos y prolongados debates, comenzaremos, primero, con una introducción socio-histórica general. Seguiremos después con una contextualización del significado social de la música en tierras vascas y gallegas, y con los cambios sociales, culturales y conflictos que lo enmarcan. A partir de ahí, presentaremos las reflexiones finales sobre el potencial de la música y el estilo como elementos de movilización política en la actualidad.

## Música, estilo y movimientos sociales: acordes y desacoples

Durante el siglo XX, afirman Eyerman y Jamison, un componente central del trabajo cultural de los movimientos sociales ha sido la música y la canción, el *sounding*. Las tradiciones musicales habrían recobrado nueva vida a través de ellos, al tiempo que los movimientos expresaban su significado y ganaban coherencia mediante la música:

> On the one hand, social movements challenge dominant categories of artistic merit by making conscious—and problematic—the taken-for-granted frameworks of evaluation and judgement. This they do on a discursive level as well as in performance practices, by experimenting with new aesthetic principles and creating new collective rituals. On the other hand, social movements utilize the media of artistic expression for communicating with the larger society and, by so doing often serve to (re) politicize popular culture and entertainment. In music, art, and literature, social movements periodically provide an important source of renewal and rejuvenation, by implanting new meanings and reconstituting established aesthetic form and genres. In more general terms, through their impact on popular culture, mores, and tastes, social movements lead to a reconstruction of processes of social interaction and collective identity formation. (Eyerman y Jamison 10)

> Por un lado, los movimientos sociales cuestionan las categorías de mérito artístico haciendo conscientes —y problemáticos— los marcos de evaluación y juicio. Esto lo hacen tanto a nivel discursivo como en las prácticas de la puesta en escena, experimentando con nuevos principios estéticos y creando nuevos rituales colectivos. Por otro lado, los movimientos sociales utilizan el medio de expresión artística para comunicarse con un sector más amplio de la sociedad y, al hacerlo, a menudo consiguen (re)politizar la cultura popular y el entretenimiento. En la música, el arte y la literatura, los movimientos sociales aportan periódicamente una importante fuente de renovación y rejuvenecimiento, inculcando nuevos significados y reconstruyendo formas y géneros estéticos establecidos. En términos más generales, a través de su impacto en la cultura popular, costumbres y gustos, los movimientos sociales llevan a una reconstrucción de procesos de interacción social y formación de identidades colectivas (nuestra trad.).

En tal sentido, la música, quizás más efectiva que cualquier otra forma de expresión, tiene en el seno de los movimientos sociales una dimensión tanto cognitiva como de acción, que se extiende al conjunto de la cultura, reconstruyendo las estructuras de sentimiento, los códigos cognitivos, y las disposiciones colectivas para la acción (Eyerman y Jamison 22, 162, 164, 173). Por lo tanto, la música puede considerarse como un elemento central de la movilización política (Street et al.), pero también como un indicador importante de los cambios profundos y las reconstrucciones de identidad en la modernidad tardía. Y en ambos sentidos la vamos a recorrer.

Como ejemplo de la importancia de la música como elemento de movilización social y política, en Estados Unidos pueden reseñarse los abolicionistas y los cantos de esclavos, los populismos de finales del siglo XIX y la movilización del folk, el movimiento *New Negro* en los 20 con el blues, jazz y góspel, o los movimientos obreros de comienzos del siglo XX con el folk de Woody Guthrie, Pete Seeger y Alan Lo-

max, así como la lucha por los derechos civiles y su performance musical colectiva. Son asimismo destacables los nuevos movimientos sociales y juveniles de la década de los 60, y sus movilizaciones masivas, especialmente contra la guerra de Vietnam, los cuales presentan una profunda conjunción con el folk político de la mano de autores como Bob Dylan o Joan Baez (Eyerman y Jamison 24, 61, 72-3, 96-103). También es el caso de figuras clave en América latina como Atahualpa Yupanqui o Víctor Jara, así como los movimientos contra la dictadura y de recuperación de la lengua y cultura nacionales en *Catalunya*, con la *Nova Cançó* catalana, en *Galiza* con *Voces Ceibes* y en *Euskal Herria* con la Nueva Canción Vasca o *Euskal Kantagintza Berria* (Del Amo, *Party &Borroka* 31-43).

En todos estos casos, como señalan Eyerman y Jamison, puede observarse que la música constituye un elemento de movilización política, pero también de construcción de identidades colectivas en torno a ella, de los propios movimientos sociales en sí, e influyendo al tiempo en el conjunto de las formas culturales. Pero más allá del propio trabajo de los movimientos sociales, o en el seno de ellos, esa construcción de identidades colectivas y de movilización a través de la música puede ocurrir también de forma más o menos espontánea por el hecho de compartir una posición estructural común.

Es el caso, en el Reino Unido de la posguerra, del desarrollo de un conjunto de prácticas estéticas, culturales y musicales de rebelión y oposición (*Teddy Boys*, *Mods*, *Rockers*, *Skinhead* o *Punks*), que a través de un marcado estilo "espectacular" facilitaba a la juventud de clase trabajadora reproducir, negociar y transformar sus condiciones materiales, posibilitando la construcción de espacios cotidianos que ayudaban al crecimiento de la autonomía y autoestima. Estas subculturas constituirían así una "doble articulación", entre la cultura paterna de clase trabajadora, o de origen étnico, y por otro lado, la cultura de masas dominante que les llegaba desde los medios (Hall y Jefferson 69; Hebdige 119).

La oposición y el reclamo de autonomía cultural cristalizarían especialmente y de forma más consciente en el movimiento punk (Marcus 80-84, 468). Dylan Clark apunta al respecto del mismo una importante distinción entre lo que podríamos denominar como "estilo" y "filosofía" (223). Esa "filosofía", entendida como conjunto de valores (Furness 10) dotaría al punk, en una segunda fase, de características propias de un movimiento social, o socio-musical, en un desarrollo más político que la inicial resistencia provocadora mediante el estilo. Herreros y López inciden en esta idea al apuntar que la importancia del punk "va más allá de sus características más inmediatas como fenómeno musical y se extiende hasta abarcar tanto fenómenos musicales posteriores" (el postpunk, el primer indie, las hibridaciones con la música de baile, o Nirvana como culminación del ciclo punk), así como "expresiones artísticas y políticas no musicales" (57-8). Y subrayan al tiempo su genealogía estructural e histórica:

> Es una mezcla de elementos directamente relacionados con la era neoliberal (desempleo, desaparición de las trayectorias sociales) con otros heredados de los esquemas de la revuelta contra-

> cultural (crítica del exceso de institucionalización y elogio de la inmediatez, crítica del aburrimiento y el tedio que genera la seguridad). (57-8)

El ejemplo del punk, por tanto, nos reitera que la relación entre música, estilo y movimientos sociales es compleja y no unidireccional o una mera movilización de recursos. Los procesos de construcción identitaria y política son más ricos y, en ocasiones, un estilo musical acaba derivando en algo más, en una suerte de movimiento socio-musical.

Podemos reseñar algún ejemplo más, como la explosión del rap y el hip-hop de la década de 1980 en los barrios negros marginados, el Chaostage alemán y el universo contracultural de los 90, o incluso las explosiones *rave* y fiestas libres en Gran Bretaña y Francia y su reclamo al derecho a la fiesta (Eyerman y Jamison 105; McKay; Nabarrete; Kyrou 213-14). En todos ellos puede observarse una conjunción, un acople, entre estilo, resistencias o reivindicaciones (filosofía), y procesos colectivos de construcción de identidad y movilización, bien en el seno de los movimientos sociales, bien por la experiencia de compartir posiciones estructurales comunes (de clase, etnia y otros).

Sin embargo, a partir de la década de 1980, en el marco del capitalismo tardío, comienzan a registrarse algunos cambios y desacoples, especialmente en la relación entre estilo y construcciones identitarias colectivas. Partiendo inicialmente de la experiencia y cultura de club de las escenas de música electrónica (Thornton), algunos trabajos llamados post-subculturalistas postulan que los procesos de identificación a través del estilo se producen cada vez más en forma de elecciones individuales, mediadas por el desarrollo del mercado cultural global: con independencia de los antecedentes sociales, se pueden sostener similares valores que encuentran su expresión en la pertenencia compartida a una subcultura particular. Ello abre un debate acerca de si el estilo y la música habrían dejado de expresar resistencia o contradicciones estructurales y colectivas, y vertebrarían sobre todo identidades individuales fluidas (Bennett; Blackman; Griffin; Hesmondhalgh; Muggleton; Shildrick y MacDonald).

Llegados a este punto, la cuestión que nos atañe es qué forma adquiere este solapamiento de marcos (Lahusen 263), el acople y desacople, entre música, estilo y movilización política, cuando traspasamos el umbral del siglo XXI. Especialmente, durante la segunda década del siglo, en la que hemos asistido a un nuevo ciclo de movilizaciones con algunas características propias (Del Amo y Letamendia) y en el que esta relación no aparece tan evidente como en los ejemplos reseñados anteriormente.

La hipótesis que avanzamos es que el estilo en la música ha perdido relevancia como elemento de movilización política y construcción identitaria. Ya no podríamos hablar de una movilización política en relación con un estilo musical concreto. El *playlist* del activista contemporáneo, por tanto, no se articula tanto alrededor del estilo musical con el que se puede identificar, sino de su identificación con una serie de demandas sociales que aceptan todo tipo de estilos musicales.

Para aproximarnos a tal cuestión necesitamos aterrizar en espacios socioculturales concretos. Así, vamos a trazar una

historia cultural en dos espacios sociales con características específicas como son las tierras vascas y gallegas. El caso vasco es especialmente relevante por la importancia social de la música en un escenario atravesado de fuerte conflictividad sociopolítica y con cultura(s) propia(s). De hecho, autores como Víctor Lenore plantean que el denominado Rock Radikal Vasco de la década de 1980 podría caracterizarse en términos de subcultura, mientras que muchas de las llamadas "subculturas" en el Estado español, por contra, fueron introducidas por las clases dominantes, desde arriba, como signo de distinción y modernidad por parte de las clases acomodadas. El caso de *Galiza*, por su parte, resulta significativo por las similitudes con *Euskal Herria* (nacionalidad histórica con su propia lengua y cultura/s) y por el énfasis en este territorio del carácter identitario en la relación entre música y movimientos sociales—algo que no es tan predominante en el Rock Radikal Vasco, por ejemplo.

Es cierto que en el Estado español existen otras referencias importantes, como especialmente el caso de Catalunya. Es este caso, la *Nova Cançó* jugó un destacado papel en el momento de expansión del folk político durante las décadas de 1960 y 1970 (García-Soler). Posteriormente, expresiones como el denominado "Rock catalán" acusarían debates en torno a su vinculación institucional, al tiempo que el rock más político vertebrado en torno a los centros culturales, independentistas u okupas, tendría como referencia al Rock Radikal Vasco (Viñas). Con todo, por limitaciones de espacio, centraremos el análisis cultural más en profundidad en los casos vasco y gallego, que constituyen, entre los escenarios sociales con lengua y cultura propias dentro del Estado español, dos ejemplos significativamente diferenciados. Además, nos ayuda a evitar el esencialismo centralista de entender todo lo que atañe al Estado español bajo un marco supranacional que, en última instancia, tiende a limitarse a Madrid y la idea tradicional de lo esencialmente "español". Abordamos, pues, los acordes y desacoples que tienen lugar en esas tierras, a fin de situarnos y aproximarnos a las transformaciones que suceden en las primeras décadas del siglo XXI.

## El caso vasco

### *La recuperación cultural y el optimismo de un nuevo tiempo: folk y movimientos sociales*

Desde la década de 1960, las tierras vascas son testigo de hibridaciones de la cultura vasca tradicional con los nuevos fenómenos (contra)culturales que están teniendo lugar en otras latitudes, como son las referencias de los cantautores latinoamericanos (Yupanqui, Jara...), y especialmente los movimientos juveniles de protesta norteamericanos en conjunción con el folk político (Dylan, Báez...). Ello propiciará interesantes mutaciones propias. Todo esto se manifiesta especialmente en el campo de la música pop vasca, como terreno privilegiado de acción simbólica, puesto que es el fenómeno cultural nuevo de la época, capaz de movilizar afectos y emociones (Gabilondo 17; Larrinaga 64). Puede vincularse también con movimientos coetáneos en España (Luis Eduardo Aute o Paco Ibañez), *Voces Ceibes* en *Galiza* (Suso Vaamonde, Benedicto, Miro Casabella, Bibia-

no) y especialmente con la *Nova Cançó* en Catalunya (Lluis Llach, Raimon, Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, entre otros).

Así, el final de la década de 1960 y el comienzo de la de 1970 está atravesado por fuerte conflictividad laboral, nacional y de lucha contra la Dictadura. Las luchas de fábrica se trasladan también al espacio urbano, de la mano de unos movimientos vecinales que exigen mejoras en las condiciones de vida. Los debates tendrán buen reflejo en la que es la institución vasca más importante del momento, la organización armada ETA, que en su segunda asamblea se declara abiertamente socialista, introduciendo una heterogeneidad dentro de la narración nacional por la que se articulan la independencia y la revolución socialista como dos aspectos del mismo evento, aunando clase y nación (Del Amo, *Party & Borroka* 35-7).

La actividad de movimientos sociales, culturales, y políticos constituye un contexto en el que emergen una nueva comunidad nacionalista vasca, en términos fundamentalmente antirrepresivos, y una expresión cultural, con un gran peso de lo musical, en torno a la Nueva Canción Vasca (Del Amo, *Party & Borroka* 37-9; Larrinaga 127). En ella coinciden tres perspectivas: la recuperación de la tradición y de la lengua vasca (euskara), la movilización política, y los intentos de renovación estética que representa el escultor Jorge Oteiza (Del Amo, *Party & Borroka* 33-4). Los festivales o *kantaldis* alcanzan una importancia esencial; muchos de ellos son reivindicativos (anti-nucleares, a favor del euskara o por la amnistía) constituyendo un pretexto para que la gente se reúna.

También los festivales de jazz registran afluencias masivas. Los ayuntamientos, al tiempo, van cediendo competencias en la organización de las fiestas a comisiones populares, con presencia de grupos culturales, deportivos, políticos y anti-represivos. Para conseguir mayor financiación se instalan tabernas temporales (*txosnas*), en las calles, que desarrollan también una oferta cultural y musical propia, y que se convierten en espacios efímeros pero influyentes en los que se refleja la nueva hegemonía política y cultural.

Muchas esferas que corresponderían al Estado, como la educación o la promoción cultural, empiezan a ser materializadas de forma alternativa y desde una visión nacional (vasca). Así, numerosas acciones que tienen lugar en al ámbito de la cultura son privadas, pero con vocación pública; de mercado, pero con una intención nacional-activista (Del Amo, *Party & Borroka* 38).

> Es más, a diferencia de las culturas satisfechas de los Estados nación, nuestro doble gap (institucionalización dependiente y ausencia de política cultural y educativa hasta el último tercio del XX) ha sido tan inmenso, que explica que los movimientos de defensa cultural, por fuerza se han vinculado a movimientos políticos, y viceversa. Se han visto abocados a compensar esas fallas. Ello trae consigo virtudes (situar la cultura y la lengua que se erosionan en el corazón de los programas políticos) y perversiones (riesgos de instrumentalización, de polarización y de desagregación cultural social según afinidades políticas). (Zallo 234)

El euskara, el consumo y la reproducción colectiva de los elementos de la cultura vasca, tradicional o en sus nuevas manifestaciones, y la bandera vasca prohibida desde 1939, la

*ikurriña*, se convierten en los símbolos de esta nueva identidad (Letamendia, "Historia del nacionalismo vasco" 335-6). Una identidad que, aún clandestina, se convierte en hegemónica, a la luz del día, y es fundamentalmente transgresora y anti-represiva, optimista respecto de un nuevo tiempo que se considera imparable. Y esta nueva identidad tiene especial expresión emotiva en la música, y los *kantaldis*, los festivales, se convierten en una suerte de catarsis colectiva.

Con todo, los cantautores más politizados quemaron rápido su discurso estético, en un momento, además, en el que las opciones laborales en el campo creativo comenzaban a multiplicarse atrayendo a muchos de ellos. El fenómeno, con todo, tuvo una continuidad más larga en *Ipar Euskal Herria* (Bidegain). Y del norte comenzarían a llegar también nuevos sonidos, de la mano del grupo Errobi: el rock. Finalizando la década de 1970 parece constatarse el agotamiento de un ciclo cultural. En 1981 solo se editan 11 LPs de música vasca: "se estaba agotando un ciclo discográfico comenzado hacia 1967 con la implantación de los sellos vascos, en el que se habían publicado, en la etapa 67-76 un total de 50 LPs y 220 singles o EPs" (López Aguirre 129).

### *"No nos tragamos vuestra mierda": el punk y la negación creativa*

Los años posteriores a la reforma del Régimen dictatorial franquista, a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, se caracterizan por un descontento y sensación de exclusión entre la juventud para con los acuerdos de la reforma, que resultarían un pacto entre élites (Del Amo, *Party & Borroka* 50-4). En lugares como Madrid ello se escinde entre, por un lado, una "movida madrileña" de componentes de clase media-alta (Lenore n.p.), fruto de la posmodernidad en su fórmula neoliberal y acrítica, y contracultura espectacularizada en el espacio concedido por el sistema (Pérez Manzanares 121); y por el otro, un rock urbano que se refugia en la identidad y cotidianeidad de la vida de los barrios periféricos (Del Val). Así, lo culturalmente correcto consistiría en un arrinconamiento de toda actitud crítica en aras de un espíritu conciliador, que celebraba la cultura como fiesta, es decir, como ámbito segregado de las tensiones sociales y políticas (Echevarría).

En las tierras vascas, sin embargo, los acuerdos de reforma del Régimen son confrontados con un fuerte rechazo político, atravesado por la realidad traumática de las distintas violencias (hasta 4 organizaciones armadas activas y una persistente represión), y el profundo impacto de la crisis y reconversión industrial, con unas tasas de desempleo juvenil que alcanzaban hasta el 40 y 50%, y unas resistencias obreras que en algunos casos se convierten en auténticas guerrillas urbanas, como en el caso de los Astilleros Euskalduna (Del Amo, *Party & Borroka* 54).

En este contexto, la heroína encontraba un terreno abonado. Pero también otros referentes culturales distintos de la celebratoria *movida* madrileña o la reclusión del *heavy* y el rock urbano: el *no future* del punk y su capacidad para comunicar algo *aquí y ahora*, el estallido de lo que vino a etiquetarse como Rock Radical Vasco, RRV (Del Amo, *Party & Borroka* 55-59). Entre una gran parte de unas generaciones jóvenes que demográficamente eran aún muy numero-

sas, Jakue Pascual habla de una situación anómica, pero de una anomia productiva (16).

El punk vasco acumula así un doble rechazo: a las consecuencias excluyentes de la crisis económica y a las consecuencias, excluyentes y represivas, de la reforma política del Régimen español (Del Amo, *Party & Borroka* 55-9; Sáenz de Viguera 4). El movimiento musical juvenil cristaliza especialmente en las zonas económicamente degradadas, de clase obrera y de fuerte asentamiento de la inmigración española de los 60, con el castellano como lengua dominante. Pero difícilmente puede explicarse sin el humus de antagonismo desarrollado en el periodo anterior, al que añade un elemento: la fiesta, lo lúdico, la celebración, la irreverencia, van a ser también reivindicados como una dimensión de pleno derecho de la cultura antagonista, en sintonía con el libertarismo contracultural que rechazaba la satisfacción aplazada y el disfrute diferido (Del Amo, *Party & Borroka* 59-62; Larrinaga 198; Sáenz de Viguera 18, 185).

Y acometerá una sobresaliente praxis autogestionaria *Do It Yourself* (DIY): una utilización diferenciada del espacio físico concreto por y para los jóvenes (la calle, determinadas tabernas, las *txosnas*, una oleada de *okupaciones* de *Gaztetxes*[1]), y toda una pléyade de pequeñas discográficas y canales expresivos de comunicación independiente y autogestionada (fanzines, revistas, pegatinas, pintadas, cómics, radios libres, la propia música, las tiendas de discos, la circulación de casetes grabados, los conciertos y el estilo…) (Del Amo, *Party & Borroka* 56; Sáenz de Viguera 90, 171-87).

[1] *Squats*, locales okupados, autogestionados por las asambleas de jóvenes de pueblos o barrios.

De especial importancia resulta la proliferación de radios libres —como Hala Bedi en Gasteiz o Eguzki Irratia en Iruña— porque, junto a la emisora de la izquierda independentista Egin Irratia, constituyen los principales altavoces de las nuevas inquietudes culturales, musicales y políticas del amplio movimiento juvenil articulado en torno al RRV (Diaux, Del Amo y Letamendia).

El movimiento social más ambicioso, de mayor repercusión y éxito, que marca el periodo, es sin duda el movimiento por la insumisión al servicio militar obligatorio. Se organiza como un movimiento colectivo de carácter asambleario, inicialmente a través del MOC (Movimiento por la Objeción de Conciencia, de dimensión estatal) y con posterioridad también en el colectivo vasco Kakitzat (Del Amo, *Party & Borroka* 63-4). Los debates están presentes en la calle y en los centros escolares, y afectarán también tangencialmente a la posición al respecto de la lucha armada (Larrinaga). El rechazo al servicio militar obligatorio y la insumisión se hacen muy presentes en multitud de temas de los grupos musicales vascos.

Tras un rechazo inicial, en torno a la mitad de la década de 1980, la izquierda *abertzale* (nacionalista vasca) llevará a cabo intentos de movilización (contra)hegemónica sobre el movimiento juvenil articulado en torno al punk, que cristaliza en la campaña de conciertos *Martxa eta Borroka* de mediados de los 80, organizada por ésta con los principales grupos del momento. Una movilización que, contradictoria y complementaria al tiempo, deviene en una suerte de alineamiento de marcos, sobre todo antirrepresivos (Lahusen 263).

Sharryn Kasmir plantea también que el punk contribuye a innovar una identidad vasca no-esencialista. Por un lado, contribuyendo a cambiar definitivamente las viejas identidades vascas localizadas en el linaje y la etnicidad o en los espacios étnicos vascos, innovando modos y privilegios, rasgos de vasquidad. Un proceso de redefinición que venía de antes, especialmente con las redefiniciones y debates que tienen lugar en el seno de ETA en favor de definiciones etnolingüísticas, pero el RRV va a contribuir especialmente a llevarlo más allá de esos espacios étnicos vascos. De otro lado, apunta Kasmir, el punk ocupa un espacio comunal alternativo donde una novedosa identidad colectiva es innovada y realizada.

Así, durante la década de 1990, jóvenes socializados en esta contracultura están apareciendo en las calles, colegios, conciertos, *txosnas* y *gaztetxes*. Ya no conocerán las tensiones entre *abertzales* ortodoxos y punkis; está consolidándose una nueva identidad cultural (Larrinaga). Una (contra)cultura en la que el euskera va ganando progresivamente peso y que engranará en torno al rock vasco una conjunción que une idioma, estética y mensaje político, que es expresión y polo de atracción (Del Amo, *Party & Borroka* 101-12).

El grupo Negu Gorriak será una de las referencias emblemáticas. Jacqueline Urla da cuenta del paso de la banda de los 80 Kortatu al proyecto de los 90 de Negu Gorriak como compromiso político con el euskara, así como de la vinculación simbólica del nuevo grupo con el movimiento negro estadounidense (178); en la misma frase se podía referenciar a *Fugazi*, *Public Enemy* y un cantautor vanguardista como Mikel Laboa. Incluso incorpora ciertas componentes y estética del rap. Traslada así la afirmación de los sectores subalternos oprimidos —que ya había practicado el punk— como el orgullo negro ("I´m black and I´m proud" o "Soy negro y estoy orgulloso") a una afirmación de enorgullecimiento nacional como pueblo oprimido ("Euskalduna naiz eta harro nago" o "Soy vasco y estoy orgulloso de ello").

El impacto de la música del RRV, en cualquier caso, resultó enorme. En *Ipar Euskal Herria*, las tierras vascas del norte continental, los primeros grupos punk —*Izan*, *Zeinere*, *KGB*, *Beyrouth Ouest*, *Uharteko Punkak*...— tuvieron ya su fuente en el RRV y no en Inglaterra (Del Amo, *Party & Borroka* 69). Pero no sólo en *Euskal Herria*, sino también en el Estado español, o en Latinoamérica, los grupos del RRV resultan más influyentes y populares que los propios grupos del punk anglosajón, como recuerda la propia López Aguirre. Y dicha música resultará en muchos casos imitada, especialmente en Catalunya, como subrayan Carles Viñas y David Fernández.[2]

En torno al cambio de siglo, sin embargo, parecen producirse cambios importantes. Algunos de carácter general a las sociedades occidentales, que los trabajos post-subculturalistas reseñan. Ello deriva en un cambio en el significado social de la música y su capacidad para articular en torno a ella identidades fuertes, aun individualizadas (Del Amo, Letamendia y Diaux "El declive"). Además, la (contra)cultura vasca suma las inercias internas, como la redundancia estética (Del Amo, *Party & Borroka* 155-60), o los efectos

[2] Entrevistas durante una estancia de investigación en Barcelona, Mayo de 2012.

de los procesos de institucionalización, que propician la rutinización de la identidad y cultura *euskaldun*, que se perciben garantizadas (CEIC).

## El caso gallego

*Nova Canción Galega y Voces Ceibes*

El 26 de abril de 1968 se celebró el recital de la *Nova Canción Galega* en la Facultad de Medicina de Santiago de Compostela. Este recital surgió, en parte, debido a la fuerte influencia de la *Nova Cançó* catalana y especialmente del cantante Raimon, quien había tocado un año antes en la Residencia de Estudiantes de Santiago con una gran aceptación (Fraga 84; Fernández Conde 88-94; Fernández Rego 118). En él participaron un grupo de universitarios que intentaban crear un movimiento de canción protesta similar al que llegaba de Cataluña. Este grupo de universitarios sería el germen del colectivo que después vendría a conocerse como *Voces Ceibes*. Allí se encontraron personas como Vicente Araguas, Gerardo Moscoso, Miro Casabella, Benedicto García, o Xavier González. A pesar de no tener un manifiesto fundacional, según un informe emitido por la Brigada Político Social el 15 de enero de 1970, los miembros de *Voces Ceibes* coincidían en que la nueva canción gallega debía ser:

1. Una nueva aportación a la cultura musical gallega, alimentada hasta el momento exclusivamente por el folklore.
2. Un vehículo más para revalorizar el idioma gallego.
3. 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.
4. 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. (Fraga 87)

Estos cuatro puntos son un buen resumen del compromiso político de estos nuevos músicos, así como del tipo de relación que establecerían entre su actividad musical y su activismo político.

Pero ni la *Nova Canción Galega* ni *Voces Ceibes* son simplemente el fruto de la influencia de la *Nova Cançó* o de Raimon, sino que surgieron también porque "había unhas condicións internas no país para isto" ("había unas condiciones internas en el país para esto"; nuestra trad.; Fraga 84). En el año 1963 se crea el *Día das Letras Galegas* —que aún hoy se celebra— y nace el PSG (*Partido Socialista Galego*). En el 64 surge el UPG (*Unión do Pobo Galego*) y en el 68 el PCE (Partido Comunista de España) crea el PCG (Partido Comunista de Galicia). Asimismo, tal y como indica Sheila Fernández Conde, para ese tiempo existía ya un fuerte movimiento estudiantil anti-Franquista en *Galiza* que influyó de manera determinante en el surgimiento de la nueva canción (51). Fernández Rego coincide con Fernández Conde y añade que para los estudiantes estos eran además

tiempos marcados por la "rebeldía contra a autoridade académica" ("rebeldía contra la autoridad académica"; nuestra trad. 119). Si esto fuera poco, cabe destacar que estos son también los años de movilización contra la construcción del embalse de Castrelo de Miño y la expropiación de tierras campesinas que conllevaba; un hito de la resistencia gallega frente al franquismo y el avance del capitalismo. De hecho, a pesar de haber comenzado como un movimiento popular y campesino,

> el caso de Castrelo de Miño tiene una dimensión intersectorial, de la que participan no sólo la comunidad rural afectada por la construcción del embalse, sino también otros grupos de la sociedad gallega, entre ellos élites intelectuales, autoridades locales, medios de comunicación, instituciones eclesiásticas y colectivos de emigrantes. (Cabana y Lanero 123)

Por tanto, es en este contexto de fuerte politización que se debe también entender el surgimiento de la *Nova Canción Galega* y la aparición de *Voces Ceibes*; si bien había un grupo de artistas que influenciados por la *Nova Cançó* pretendía crear un movimiento de canción protesta gallega, existía también ya en *Galiza* una movilización social que servía como inspiración para el tipo de música que estos artistas querían escribir.

En lo que al estilo musical respecta, *Voces Ceibes* se caracterizaba por la simpleza de la guitarra y la voz, tándem típico de la mayoría de los cantautores del momento. Este minimalismo se debía a la absoluta primacía de la letra y del mensaje que a través de ésta se quería enviar (Campos 482; Fernández Conde 264). Los aspectos musicales eran secundarios y casi irrelevantes. Además, a diferencia del caso vasco, uno de los objetivos principales de *Voces Ceibes* era alejarse de la música folklórica gallega que sentían excesivamente cargada de connotación franquista debido a la utilización estereotipada que los Coros y Danzas de la Sección Femenina hacían de esta (Fernando Rego 120; Fernández Conde 261; Colmeiro 269). Fernández Conde habla incluso de la gaita como un elemento de discordia y de la incorporación de esta por parte de los cantautores Rodrigo Romaní, Agustín Maroñas y Antón Seoane en su actuación en el I Festival de Folk de 1975 como el símbolo que marca el fin de *Voces Ceibes* y el nacimiento del MPCG (*Movimento Popular da Canción Galega*).

### *MPCG, folk y música celta*

A pesar de su efímera existencia como movimiento —habiendo incluso quien afirma que murió el mismo día que nació en el I Festival de Folk (Campos 557)— el MPCG abrió un espacio fundamental para la recuperación y la resignificación desestigmatizada de los instrumentos y música folklóricos gallegos. Además, sirvió para conectar un movimiento más universitario e intelectual, como lo fue el de *Voces Ceibes*, con el sector de la población más rural y trabajadora que se sentía más cercano a la música folklórica (Colmeiro 275-76; Fernández Conde 261-63). Gracias a esta resignificación, bandas como *Fuxan os Ventos* o *A Quenlla* encontraron espacio para desarrollar un nuevo tipo de canción que, además de estar profundamente comprometida

con *Galiza* en su contenido, presentaba la música folklórica como elemento de orgullo y reafirmación identitaria. En última instancia, lo que se buscaba era "preservar o contido que xa viña presentando a canción dos Ceibes [*Voces Ceibes*] e enriquecer o continente, achegala á raíz popular" ("preservar el contenido que ya venía presentando la canción de los Ceibes [*Voces Ceibes*] y enriquecer el continente, acercarla a la raíz popular"; nuestra trad.; Fernández Conde 264). Valga como explicación el siguiente texto que *Fuxan os Ventos* incluye en la contraportada de su primer disco:

> Este feixe de cancións, non quer ser mais que o recordo e a diñificación dunha canción popular de fai anos xa, e un boceto de canción galega de hoxe, que partindo de formas musicales galegas, non adormeza, senon que prantexe a realidade dunha Galicia viva, que por viva canta, pretendendo polo tanto, ser o refreixo dun pobo que vive unhos problemas nun intre crucial e definitivo da sua hestoria. (Fuxan os Ventos)
>
> Este puñado de canciones, no quiere ser más que el recuerdo y la dignificación de una canción popular de hace años ya, y un boceto de canción gallega de hoy, que partiendo de formas musicales gallegas, no adormezca, sino que plantee la realidad de una Galicia viva, que por viva canta, pretendiendo por tanto, ser el reflejo de un pueblo que vive unos problemas en un momento crucial y definitivo de su historia (nuestra trad.).

Pero no todo el mundo compartía esta visión y algunos músicos cercanos a *Voces Ceibes* temían que este tipo de canción distanciase al público del mensaje político de la letra, desviando su atención a los nuevos elementos estéticos propuestos en la música (Fernández Conde 264). A pesar de todo, lo cierto es que de ahí en adelante la popularidad de la música folklórica gallega continuó creciendo hasta llegar a niveles nunca antes alcanzados. El desarrollo de tal crecimiento podemos entenderlo en dos estadios principales: un primer estadio nacionalista-folklórico y un segundo estadio conectado al género supranacional que constituye la música celta y otros géneros conocidos como *world music* (músicas del mundo) o *ethnic music (*música étnica).

Tras el I Festival de Folk de 1975, empezaron a escribirse decenas de canciones que bebían de dos principales fuentes: la música tradicional que recogían por los pueblos y el pasado que investigaban en archivos o documentos. Este primer momento sería el que se correspondería con el estadio nacionalista-folklórico. José Colmeiro habla de un revival que incluía "the recovery by folk musicicans of old instruments that had fallen into disuse and the retrieval of tradicional Galician tunes, songs, and dances through research in archives and cancioneiros, as well as through active fieldwork in villages throughout Galicia" ("la recuperación por parte de músicos de folk de viejos instrumentos que ya habían dejado de usarse y el rescate de melodías, canciones y bailes tradicionales gallegos a través de la investigación en archivos y cancioneiros, así como a través de trabajo de campo en pueblos alrededor de Galicia"; nuestra trad.; 270). Todo ello constituía un proyecto de recuperación y construcción de una identidad diferencial gallega basada en lo folklórico que conectaba directamente con el *Rexurdimento*[3] y con los

[3] El *Rexurdimento* es un movimiento cultural desarrollado en *Galiza* a finales del S. XIX que buscó reivindicar y recuperar la lengua y cultura

primeros movimientos galleguistas desarrollados durante la segunda mitad del S. XIX.

Durante el Regionalismo —el movimiento político galleguista que surge tras el *Rexurdimento*— ya se oponían géneros de la música popular gallega como la *muiñeira* o el *alalá* a "otros bailes 'agarrados' y el *fox-trot* habitual en las tabernas de los puertos" como estrategia de afirmación diferencial (Costa n.p.). Tal proyecto identitario es muy similar al que encontramos en el periodo nacionalista-folklórico del S. XX con músicos que indagan en el pasado y en la tradición para utilizar la estética de la música folklórica gallega como parte de una reafirmación nacional más amplia. Con todo, existen varias diferencias entre lo que ocurre en el S. XIX y lo que encontramos en el estadio nacionalista-folklórico. Según el musicólogo Luis Costa, el folk desarrollado a finales del S. XX es más abierto e inclusivo que el del S. XIX y, a pesar de mantener una fuerte referencia identitaria, acepta la mezcla con otros géneros "no gallegos" por razones artísticas. En este sentido, Costa afirma que

> 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. (n.p.)

gallegas. Escritores como Rosalia de Castro o Eduardo Pondal son tradicionalmente incluidos dentro de este movimiento.

Debido a ello, la música folklórica gallega del S. XX acaba otorgando más importancia al aspecto artístico del estilo que a lo que dicho estilo pueda significar política o socialmente. Es precisamente por esta razón que en esta época encontramos jotas, rumbas, pasodobles, y otros estilos que en el S. XIX eran excluidos del repertorio gallego por "extranjerizantes" y que se incorporan también instrumentos modernos como pueden ser la guitarra eléctrica u otros pertenecientes a tradiciones folklóricas de América Latina o el mundo lusófono (Colmeiro 268).

La importancia otorgada al elemento artístico apunta hacia otra de las diferencias que Costa destaca, a saber: el grado de desmovilización política que llega a alcanzar la música folk gallega del S. XX frente a la del XIX (n.p.). En el S. XIX existía una clara conexión entre la recuperación folklórica, la construcción de un estilo gallego diferenciado y un posicionamiento político de talante galleguista. En el S. XX ya "no es posible establecer una correlación directa entre el ejercicio de estas actividades y la asunción de una posición galleguista políticamente consecuente" (Costa n.p.). La primacía del aspecto artístico sobre el proyecto político hará que la connotación más o menos nacionalista que había vuelto a adquirir la música folklórica gallega con el MPCG y con bandas como *Fuxan os Ventos* y *A Quenlla* se vaya desvaneciendo cada vez más hasta convertirse tan solo en un estilo musical más entre otros.

En esta línea, Javier Campos Calvo Sotelo destaca la inclusión de la música gallega bajo la categoría supranacional de la música celta como el acontecimiento más determinante en su vaciamiento de significación política. Según él:

Celtic music has had a considerable extra-musical impact—not always rightly perceived—in dismantling the orthodox pro-Galician doctrine and replacing it with a fictitious narrative, like a Trojan horse, as it were, that would subtly invade the enemy camp disguised as a gift. Classic Galician nationalism would then be pushed to virtual dissolution in an ambiguous and unrealistic sea of "Celticity" leading to the loss of the notion of Galicia as a nation, as the space that defines it vanishes. (n.p.)

La música celta ha tenido un impacto extra-musical considerable —no siempre percibido adecuadamente— en desmantelar la doctrina ortodoxa pro-gallega y en reemplazarla por una ficción narrativa, como un caballo de Troya, por así decir, que invadiría sigilosamente el campo del enemigo disfrazado como un regalo. El nacionalismo gallego clásico sería entonces empujado hasta disolverse virtualmente en un mar ambiguo e irreal de "celticidad" que conduciría a la pérdida de la noción de Galicia como nación, al desvanecerse el espacio que la define (nuestra trad.).

Aquí entraríamos ya en el segundo estadio en el que la música folklórica gallega comienza a internacionalizarse bajo etiquetas como música celta, *world music*, o *ethnic music*. En este estadio encontraríamos bandas y artistas como, por ejemplo, Carlos Nuñez, *Luar na lubre* o Cristina Pato. Según Campos Calvo Sotelo, con la música celta, *Galiza* desaparece como nación bajo una categoría homogeneizante (n.p.) que, además, tiende a estar dominada por una cierta "irlandización", debido a que Irlanda es la única nación celta que posee su propio estado. Otras naciones como *Galiza*, la Bretaña Francesa, o Gales, se disipan tanto por ser parte de un estado mayor —el español, el francés, y el británico respectivamente— como por ser ahora también parte de esta comunidad celta global. Como consecuencia, la significación política de la música folklórica para el galleguismo o el nacionalismo gallego queda significativamente neutralizada.

Pareciera en este sentido que las voces que eran críticas con la preponderancia de los aspectos musicales sobre la letra llevaban cierta razón al pensar que esto podría desviar la atención del contenido político al mero disfrute estético. Sin embargo, a pesar de todo, no podemos extender este argumento ni a todos los estilos ni a todas las épocas. En géneros como el Rock Bravú de los 90, por ejemplo, la significación estética y el mensaje político presentarán de nuevo una relación más simbiótica que la discutida en el caso de la música celta.

*Punk y rock gallegos*

Para hablar del punk y rock en *Galiza* hay que distinguir, al menos, dos principales etapas. Por un lado, la desarrollada durante los 80 dentro de la conocida como "movida viguesa" y, por otro, la del Rock Bravú, un movimiento musical desarrollado en los 90 que tuvo como principal objetivo la reivindicación de la lengua y cultura gallegas.

La movida viguesa es un movimiento musical y cultural que abarcó una gran variedad de artistas y estilos. En ella se enmarcan grupos tales como Siniestro Total, Aerolíneas Federales, Golpes bajos, Semen-up u *Os Resentidos*. Al igual que la movida madrileña en Madrid, la movida viguesa conectó a *Galiza* con el punk, el post-punk y la new wave

que llegaban de Londres y Nueva York. Esto contribuyó a modernizar una escena musical que estaba aún dominada por una estética a medio camino entre el cantautor protesta antifranquista y el músico tradicional folklórico. Al poco tiempo, la movida viguesa se consolidó, junto a la música folk, como uno de los principales movimientos musicales en la *Galiza* de los años 80.

Las bandas de la movida viguesa eran, por lo general, de letras despolitizadas. La mayoría de ellas coincidía con los tres rasgos que Héctor Fouce observa en la movida madrileña:

> a) Rechazo de la ideología de izquierdas y del compromiso político. Fin de la utopía y vivencia del presente. b) Nuevos referentes culturales, fuertemente internacionalizados. c) Nuevas estrategias y prácticas, marcadas por la amplia presencia de los medios de comunicación y las industrias culturales (26).

Esto fue así, entre otras cosas, porque los lazos entre las bandas de la movida viguesa y la madrileña fueron significativamente fuertes y porque compartieron, hasta cierto punto, una misma red mediática con sede en Madrid.

Eran también bandas que, con la excepción de *Os Resentidos*, cantaban principalmente en castellano y que, como parte de su internacionalización, se alejaban de la estética presentada por la música tradicional gallega. Por esta razón, tal y como indica Colmeiro, "there was also a reciprocal disconnect between the nationalist political front and the emerging urban youth culture identified with the Movida, dismissed as either imperialist, 'cosmopolita,' or españolista" ("había también una desconexión recíproca entre el frente político nacionalista y la juventud urbana emergente identificada con la Movida, rechazada por 'cosmopolita', o españolista"; nuestra trad.; 219). Hay que recordar que estos eran tiempos en los que una importante parte de la cultura gallega, después de muchos años de represión, estaba intentando recuperar y construir una nueva identidad nacional diferenciada de la española. Precisamente por esto, y al margen de la renovación cultural que supuso la movida viguesa, para una parte del sector nacionalista este movimiento cumplía un papel de cómplice con el desarrollo de una cultura española homogénea a nivel estatal.

La mayoría de bandas de la movida viguesa se caracterizaron por sonidos cercanos al punk y al post-punk. Siniestro Total han variado mucho su sonido a lo largo de los años, pero en sus primeras grabaciones practicaban un punk de guitarra, batería y bajo, con distorsión, disonancias y múltiples compases profundamente arrítmicos. Su estilo era cercano al de otras bandas de punk internacionales como los Ramones o los Sex Pistols. Aerolíneas Federales, por su parte, hacían un punk/pop también cercano a los Ramones, pero con el añadido de una dulce voz femenina que los alejaba de los gritos y agresividad que caracterizaba a Siniestro Total. Junto a estos, otras bandas como Semen-up o Golpes Bajos tenían un sonido más post-punk incorporando elementos como sintetizadores, teclados e incluso vientos. En su conjunto, la estética de estas bandas comunicaba una sensación de modernidad y se convertía en la prueba definitiva de que la cultura producida en *Galiza* ya estaba a la altura de la que se estaba produciendo en el resto del mundo en aquella época.

Sin embargo, mientras este movimiento musical florecía, la ciudad de Vigo era una de las más agitadas de España. Tal y como Colmeiro indica, "the transition years in Galicia were characterized by social unrest and major mobilizations of urban workers and unions protesting against plant closures and layoffs and demanding better economic conditions" ("los años de transición en Galicia se caracterizaron por disturbios sociales y grandes movilizaciones de obreros urbanos y sindicatos que protestaban contra el cierre de plantas, despidos y que demandaban mejores condiciones económicas"; nuestra trad.; 234). Todo ello era muy parecido al contexto de protestas y movilizaciones que se estaba viviendo en *Euskal Herria*. A pesar de ello, la banda sonora que acompañó a las movilizaciones de cada uno de estos territorios fue muy diferente. A diferencia del punk y el Rock Radikal Vasco, la música de la movida viguesa no tuvo apenas conexión con las movilizaciones que se estaban desarrollando en *Galiza* en aquel momento. Si bien es cierto que el contexto social del momento fue lo que catapultó la creación de las redes alternativas que posibilitaron el desarrollo de la movida viguesa, la música producida en sí no mostraba apenas conexión con el momento convulso que se estaba viviendo.

Un caso aparte es el del grupo *Os Resentidos*. Bajo el mando de Antón Reixa, esta banda consiguió una original fusión entre la modernidad y una profunda conciencia social gallegüista. Desde una óptica posmoderna, *Os Resentidos* crearon una novedosa canción en gallego que mezclaba símbolos de carácter tradicional con otros más modernos e internacionalizados (Colmeiro 223). En primer lugar, hay que destacar que todas sus canciones eran en gallego. Además de esto, y a pesar de que sus canciones se enmarcasen más dentro del rock, utilizaban instrumentos tradicionales gallegos como la gaita o la pandereta y hablaban explícitamente sobre temas que tenían que ver con la situación de *Galiza* en aquella época.

También incorporaban ritmos, melodías y elementos pertenecientes a la música tradicional gallega y lo mezclaban con referencias internacionales a Palestina, pueblos nativo-americanos de Estados Unidos o países africanos, entre otros. Estas referencias presentaban una hermandad simbólica entre diferentes territorios del mundo que se encontraban subyugados por otras potencias mayores. A través de ellas, la música de *Os Resentidos* creaba lo que Colmeiro denomina como "sites of collective struggle and resistance" ("zonas de lucha y resistencia colectiva"; nuestra trad.; 231). También había una estrecha relación con bandas vascas, materializada en la producción del disco *Ya Están Aquí* (Gasa) por parte del músico vasco Kaki Arkarazo (M-ak, Negu Gorriak) y el proyecto conjunto de éste junto a Antón Reixa, Nación Reixa, al que también se incorporó Mikel Abrego (BAP!!, Negu Gorriak, Inoren Ero Ni) a la batería.

El tipo de canción que practicaron *Os Resentidos* fue determinante para que poco tiempo después surgiese un movimiento de rock enteramente en gallego, comprometido con la realidad social de *Galiza* y en el que tomar elementos de la música tradicional sería casi un requisito indispensable. Este movimiento es el denominado Rock Bravú. Combinando la renovación estética traída por la movida viguesa

y la reafirmación de una identidad y cultura diferenciada, las bandas del Rock Bravú "tried to reconcile Galician tradition and global modernity" ("intentaron reconciliar la tradición gallega y la modernidad global"; nuestra trad.; Colmeiro 240). Bandas como *Os diplomáticos de Monte Alto*, *Xenreira* u *Os Rastreros*, incluían instrumentos tradicionales como las panderetas, las gaitas o el acordeón y además trataban temas como el caciquismo, la memoria histórica de la Guerra Civil y la protesta por las cuotas impuestas a la leche desde la Unión Europea respectivamente. Además, la influencia del Rock Bravú es patente en el punk y el rock desarrollado en gallego en los siguientes años y hasta el día de hoy. Bandas del S. XXI como *Dakidarria*, *Ruxe Ruxe*, *Lamatumbá ou Liviao de Marrao* son claros herederos del proyecto creado por las primeras bandas bravús. Todas ellas constituyen la banda sonora de un gran proyecto de enorgullecimiento nacional que alcanzó especial intensidad durante los 90 con la inclusión de muchos de sus videos musicales en Xabarín Club, el programa infantil de moda en aquella época.

**Los cambios en el significado social de la música: ¿protesta sin banda sonora?**

El significado social de la música en *Galiza* es un campo de batalla en el que la estética de cada uno de los estilos ha estado fluctuando continuamente entre varios significados dependiendo del contexto concreto. Desde la defensa anti-franquista no esencialista de los cantautores, a la defensa de la música "gallega" del MPCG, o a la defensa de una modernidad globalizada con y sin elementos estéticos tradicionalmente gallegos como los casos de la movida viguesa y el rock bravú respectivamente. En este sentido, vemos que la capacidad de la música como elemento de movilización política y de creación de identidades politizadas en *Galiza* ha variado dependiendo del momento y de la época. Y, sin embargo, a pesar de todo, la conexión entre estética y un posicionamiento político concreto —sea este cuál sea— es aún cognitivamente determinante en todos estos casos.

En el caso de *Euskal Herria*, encontramos un contexto similar en el que de la defensa de la lengua y cultura vascas de los cantautores pasamos a la significación rebelde y anti-sistema del punk, a pesar de que llegando ya al S. XXI este último dejase de funcionar como un elemento de movilización política para convertirse simplemente en un estilo más. Cantar contra la policía, el clero, el sistema, etc., se vuelven meros rasgos estilísticos que pierden su potencialidad movilizadora cuando el contexto social cambia, y en plena lógica cultural postmoderna que ensalza la diferencia y pluralidad, e incluso la provocación e irreverencia.

En todo caso, en este recorrido por la historia cultural de *Euskal Herria* y *Galiza*, la característica dominante es la fuerte vinculación entre el estilo y su movilización y significación política, aunque haya sido cambiante. Por lo tanto, teniendo esto en cuenta, la pregunta obligada ahora sería la siguiente: ¿cuál es la relación entre la música, el estilo, y su capacidad para la movilización política en este momento concreto? En el caso de la música y en nuestro ámbito de observación vasco y gallego, registramos que los recientes cambios sociales, económicos y culturales apuntan a un

cambio en el significado social de la música, que incluso puede ir más allá de lo señalado por los postsubculturalistas (Del Amo, Letamendia y Diaux "El declive").

Así, por un lado, las innovaciones tecnológicas, especialmente la digitalización, modifican las formas sociales de acceso a la música, con un progresivo aumento de disposiciones más individuales que no requieren de redes personales cara a cara —las cuales potenciaban la implicación emocional y la construcción identitaria grupal alrededor de la música—. Por otra parte, la lógica del mercado cultural global, de usar y tirar, impacta en la música, disminuyendo su capacidad de proveer significado social e identidad, incluso de forma individual y fragmentada como apuntaban los postsubculturalistas.

Como resultado, podríamos asistir a un cambio en el significado social de la música, pasando de ser un elemento de construcción identitaria hacia uno de sociabilidad comunicativa (Del Amo, Letamendia y Diaux "El declive"). Hoy en día, en el marco de un capitalismo tardío que ha fragmentado las estructuras sociales y culturales, su principal función sería la de compartir, proveyendo un lenguaje común para la sociabilidad. Esto es, una primacía de lo que Megías y Rodríguez denominan elementos indiferenciadores en la música, frente a los diferenciadores que propiciaban (neo)tribus identitarias (Hesmondhalgh). Ello explica el auge de fenómenos masivos como los festivales o la retromanía: lo importante sería juntar gente, y en torno a canciones conocidas, que permitan cantar y bailar juntos, bien sea de grupos de moda en los medios (Del Amo, "Lo que suena en Gaztea Irratia" 28) o viejos clásicos. En suma, si los trabajos de los postsubculturalistas apuntaban un desacople entre el estilo y los procesos de construción identitaria colectivos, señalando que eran más individuales y a través del consumo, nuestras conclusiones postulan que ese desacople se amplía y atañe al estilo y los procesos identitarios en general: la música y el estilo no funcionan tanto como elementos de construcción identitaria diferenciada, sino que priman los elementos indiferenciadores, la hibridación y mezcla.

Estos cambios parecen tener reflejo en el ciclo de movilizaciones de protesta de la década de 2010 que, especialmente en el marco europeo, tiene una característica principal y diferencial respecto de otros anteriores: no parece tener una banda sonora característica y definida. Es cierto que hay ejemplos puntuales, en las primeras primaveras árabes (Valassopoulos y Mostafa), o Portugal (Silva et al.), o en la re-utilización de algún tema de los 60 en las movilizaciones soberanistas en Catalunya, como "L'Estaca" de Lluis Llach, o muy anteriores como el propio himno nacional "Els Segadors". Sin embargo, de forma general y especialmente en occidente, no puede vincularse este ciclo de protesta de forma intensa a un estilo o género musical, como pasase anteriormente, ni la movilización de la música parece tener tanta importancia (Del Amo, *Party & Borroka* 291-7).

Todo ello, en efecto, resulta coherente con los cambios señalados respecto al significado social de la música. Y también con los nuevos imaginarios populares/populistas que desarrollan las protestas postcrisis de los 2010 (Del Amo, "El retorno del pueblo" 75-82). En efecto, la propia crisis supone la cristalización y estallido público de algunos de los

cambios sociales que venían gestándose de forma semi-soterrada durante la globalización, una fragmentación y precarización del mundo social, y también del cultural de la mano de las lógicas postmodernas y multiculturales (Jameson 271).

Así, el ciclo de protesta de la década de 2010 supone un giro material en temáticas e imaginarios. Y en este sentido apunta al mismo fenómeno de fondo respecto a los cambios en el significado social de la música: la primacía de los elementos indiferenciadores y los grandes eventos, en las plazas o en estallidos de protesta (Del Amo "Las rupturas postcrisis", Del Amo y Letamendia). Esto refleja el agotamiento, en unas sociedades crecientemente fragmentadas y desarticuladas, de las construcciones identitarias diferenciadoras, la superación de las pequeñas "tribus" de Maffesolli, y la búsqueda, a veces espontánea, impulsiva y espasmódica, de construcciones en común; "hemos descubierto la fuerza de los encuentros cara a cara y de los compromisos, y hemos entendido que vivimos en un contexto donde son extremadamente difíciles e improbables" (Rendueles 194). Ello, en consecuencia, complica la vinculación de las nuevas protestas a una estética musical concreta y pone de relieve una aparente contradicción: las actuales protestas son más estéticas en sí mismas (Letamendia "Towards the Aestheticisation"), pero no parecen tener una banda sonora identificable.

Y es que, no obstante, todo esto no significa que la música haya desaparecido de las protestas y movilizaciones sociales contemporáneas, sino que su movilización y articulación adquiere formas diferentes a las de otras fases y contextos históricos (Del Amo, Letamendia y Diaux "Arte y disidencia" 31-2). En lo que tiene que ver con el movimiento feminista, por ejemplo, encontramos una banda sonora de lo más amplia. Entre otras, podemos destacar la canción "A la huelga compañeras," versión punk de "A la huelga" de Chicho Sánchez Ferlosio que miles de mujeres entonaron frente al ayuntamiento de Bilbao el 8 de mayo de 2018.[4] También "Yo por ellas, ellas por mí," una canción producida por la Comisión 8M en la que participaron artistas de formaciones con estilos muy diferentes, pero que tienen una cosa en común: todas sus composiciones están atravesadas por una fuerte reivindicación feminista. Entre estas artistas encontramos a la vocalista y a la DJ de Tremenda Jauría, banda que mezcla cumbia, reggaeton y trap, o a las cantantes de la banda de punk-rock fusión Mafalda. Además de estas, también participaron la rapera vasca La Basu, el conjunto de música tradicional gallega de letras feministas Punkereteiras, y las artistas de trap y reggaeton Tribade, entre otras.

Todo ello presenta una banda sonora estilísticamente muy variada, pero que forma parte de un mismo movimiento social. Otro ejemplo podría ser el de las playlists que el BNG presenta en su página de perfil de Spotify y que usó tanto en la campaña para las elecciones generales de 2019 como para las autonómicas del 2020. En estas listas encontramos estilos tan variados como el rock/rap vanguardista de *Os Resentidos*, el punk fiestero de Lamatumba, el pop más clásico de Pucho Boedo, Andrés do Barro o Xil Rios, la música folk gallega de *Treixadura* o *A roda*, el rap de Dios Ke Te Crew e

[4] www.youtube.com/watch?v=e6KxL1xFsKk

incluso una extensa lista de estilos y artistas del mundo lusófono; todos ellos significativamente diferentes, pero reunidos bajo unos mismos parámetros de identificación política o ideológica propuestos por el BNG. Ya sea bajo pop, rock, folk, u otros, lo que se construye aquí es una identidad que defiende el uso de la lengua gallega como parte de un mundo más extenso como sería el de habla portuguesa y con un claro posicionamiento nacionalista de izquierdas estilísticamente transversal y mucho más incluyente y fluido que lo que discutimos anteriormente. Por tanto, lo importante aquí no es la música ni el estilo, sino el pensamiento político que todas estas canciones podrían potencialmente representar.

Así, tanto en el caso del 8M como en el de las *playlists* del BNG, vemos que no existe un estilo concreto que contribuya a la creación de una identidad compartida por aquellos que consumen la música. Aquellas reunidas en el 8M comparten una reivindicación feminista, así como suponemos que aquellos que escuchan las *playlists* propuestas por el BNG comparten un posicionamiento político de izquierdas y nacionalista gallego. En este sentido, estaríamos ante una banda sonora muy variada que no genera una identidad estetizada concreta y cuyo eje articulador no es ni la música ni el estilo, sino un pensamiento político o reivindicación compartida.

Aún más, la performance participativa de protesta "Un violador en tu camino"[5], creada por el colectivo feminista de Valparaíso (Chile) Lastesis, con el objetivo de manifestarse en contra las violaciones a los derechos de las mujeres en el contexto de las protestas que se realizan en ese país, se convirtió en viral a finales de 2019, traducida a numerosos idiomas y reproducida en muchos lugares. Ello muestra otra forma más de movilización de la música, en performances colectivas de protesta, que se convierten en virales a través de las tecnologías de la comunicación y se reproducen en distintos lugares (Del Amo, Letamendia y Diaux "Nuevas resistencias").

Siendo así, quizá tendríamos que pensar en la banda sonora de los movimientos sociales contemporáneos como una gran verbena en la que entran todo tipo de estilos dependiendo del momento y de cómo se sienta el público, pero siempre bajo una causa o reivindicación compartida. Es decir, el eje articulador es, no el estilo ni la música, sino las reivindicaciones sociales que se están realizando a través de las canciones, y más allá de las canciones. En última instancia, estaríamos ante una música que moviliza políticamente, pero no a través del estilo y la identidad construida en torno a él, sino a través de aquello que reivindica. Y esto puede ser una gran ventaja: consigue proveer una banda sonora mucho más transversal capaz de aglutinar a muchas más personas independientemente de sus preferencias musicales. De ahí contradicciones muy reales como que alguien que —quizás no exento de prejuicios— dice odiar el reggaetón o el trap por sexista, disfrute de ambos estilos cuando son producidos por bandas feministas como Tribade o Tremenda Jauría.

En suma, lo que parece quedar claro es que el estilo asociado a la música ha pasado a un segundo plano tanto en su

[5] es.wikipedia.org/wiki/Un_violador_en_tu_camino

potencial para movilizar políticamente como en su capacidad de crear identidades particulares entre individuos. Asistimos a un momento en el que, en una sociedad fragmentada y precarizada, tendemos más a juntarnos y movilizarnos alrededor de ideas y reivindicaciones, de elementos en común, y no tan solo de los estilos diferenciadores. El significado social de la música como elemento de movilización política remitiría, pues, a una suerte de vuelta del giro cultural a un giro político.

## Obras citadas


Bidegain, Eneko. *Patxa: Besta bai, borroka ere bai*. Larresoro: Gatuzain, 2010.

Blackman, Shane J. "Youth Subcultural Theory: A Critical Enggement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism." *Journal of Youth Studies*, vol. 8, no.1, 2005, pp. 1-20.

Bennett, Andy. "The post-subcultural turn: some reflections 10 years on." *Journal of Youth Studies*, vol. 14, no. 5, 2011, pp. 493-506.

Cabana, Ana y Daniel Lanero. "Movilización social en la Galicia rural del Tardofranquismo (1960-1977)". *Historia Agraria. Revista de agricultura e historia rural*, no. 48, 2009, pp. 111-32.

Campos, Javier. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): Reificaciones expresivas del paradigma identitario*. 2008. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.

CEIC. *Hacia una nueva cultura de la identidad y la política. Tendencias en la juventud vasca*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2005.

Clark, Dylan. "The Death and Life of Punk, the Last Subculture." *The Post-Subcultures Reader*, editado por

David Muggleton y Rupert Weinzierl. Berg, 2003, pp. 223-36.

Colmeiro, José. *Peripheral visions/global sounds: from Galicia to the world*. Liverpool UP, 2017.

Costa, Luis. "Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnizicación en la música popular gallega". *Revista Transcultural de Música*, no. 8, 2004, www.sibetrans.com/trans/articulo/194/las-rumbas-olvidadas-transculturalidad-y-etnicizacion-en-la-musica-popular-gallega. Accedido 15 diciembre 2019.

Del Amo, Ion Andoni. *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria.* Txalaparta, 2016.

Del Amo, Ion. Andoni. "El retorno del pueblo". *XV Premio de Ensayo Breve de la Asociación Castellano-Manchega de Sociología "Fermín Caballero"*, editado por Eduardo Díaz Cano y Roberto L. Barbeito, ACMS, 2017, pp. 63-85.

—. "Lo que suena en Gaztea Irratia. Origen, evolución e influencia social de la emisora musical pública vasca". *Zer*, vol. 25, no. 47, 2019, pp. 13-32.

Del Amo, Ion Andoni, y Arkaitz Letamendia. "Las transformaciones postcrisis. Movilizaciones espasmódicas y Gran Evento". *Foro Interno, anuario de teoría política*, no. 20, 2020.

Del Amo, Ion Andoni, Arkaitz Letamendia, y Jason Diaux. "Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP". *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 69, 2014, pp. 307-29.

—. "¿El declive del significado social de la música?". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, no. 109, 2016, pp. 11-32.

—. "Arte y disidencia en la sociedad fragmentada". *AusArt*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 23-34.

Del Val, Fernan. "Pasotismo, cultura underground y música pop: Culturas juveniles en la transición española". *Revista de estudios de juventud*, no. 95, 2011, pp. 75–85.

Diaux, Jason, Ion Andoni del Amo y Arkaitz Letamendia. "Freedom Waves: Giving People a Voice and Turning It Up! Tuning into the Free Radio Network in the Basque Country." *Westminster Papers in Communication and Culture*, vol. 12, no. 2, 2017, pp. 59-81.

Echevarría, Ignacio. "La CT: un cambio de paradigma". *CT o la Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*, editado por Guillem Martínez, Debolsillo, 2012, pp. 25-36.

Eyerman, Ron y Andrew Jamison. *Music and Social Movements*. Cambridge UP, 1998.

Fernández Conde, Sheila. *Agora entramos nós: Voces Ceibes e a canción protesta galega*. Universidade de Santiago de Compostela, 2018.

Fernández Rego, Fernando. *Unha historia da música en Galicia*. Editorial Galaxia, 2019.

Fouce, Héctor. *"El futuro ya está aquí": Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. 2002. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.

Fraga, Xan. "Voces Ceibes e a censura franquista". *Grial: Revista galega de cultura*, 173, 2007, pp. 82-99.

Furness, Zack. "Introductions." *Punkademics. The Basement Show in the Ivory Tower*, editado por el mismo autor. Minor Compositions, 2012.

Fuxan os Ventos. *Fuxan os Ventos*. Philips, 1977.

Gabilondo, Joseba. "Towards a Postmodern History of Basque Poetry: On Orality and Performance (From bertsopaperak of the Carlist Wars to Radical Rock and the Poetry of K. Uribe)." *EGAN*, 2009, pp. 1-47.

García-Soler, Jordi. *La nova cançó*. Edicions 62, 1976.

Griffin, Christine Elisabeth. "The trouble with class: researching youth, class and culture beyond the 'Birmingham School.'" *Journal of Youth Studies*, vol. 14, no. 3, 2010, pp. 245-59.

Hall, Stuart, y Tony Jefferson, editores. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Routledge, 2006.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge, 1979.

Herreros, Roberto e Isidro López. *El estado de las cosas de Kortatu: Lucha, fiesta y guerra sucia*. Lengua de trapo, 2013.

Hesmondhalgh, David. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above." *Journal of Youth Studies*, vol. 8, no. 1, 2005, pp. 21-40.

Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, 1998.

Kasmir, Sharryn. "From the Margins: Punk Rock and the Repositioning of Ethnicity and Gender in Basque Identity." *Basques in the Contemporary World: Migration, Identity, and Globalization Vol. 1-Basque Culture*, editado por W. A. Douglass, C. Urza, L. White, y J. Zulaika, 2000, pp. 178-204.

Kyrou, Ariel. *Techno Rebelde: Un siglo de músicas electrónicas*. Traficantes de Sueños, 2006.

Lahusen, Christian. "The aesthetic of radicalism: the relationship between punk and the patriotic nationalist movement of the Basque country." *Popular Music*, vol. 12, no. 3, 1993, pp. 263-280.

Larrinaga, Josu. *Ttakun eta scratch: Euskal pop musikaren hotsak.* 2014. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), tesis doctoral.

Lenore, Víctor. *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*. Akal, 2018.

Letamendia, Arkaitz. "Towards the Aestheticisation of the Resistances in the Digital Age? A Critical Approach." *Precarity within the Digital Age. Prekarisierung und soziale Entkopplung – transdisziplinäre Studien*, editado por Heidkamp B., Kergel D. Springer VS, 2017, pp. 135-49.

Letamendia, Francisco. *Historia del nacionalismo vasco y de ETA. ETA en el franquismo (1951-1976)*. R&B, 1994.

López Aguirre, Elena. *Historia del rock vasco*. Aianai, 2011.

Marcus, Greil. *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, 2005.

McKay, George, editor. *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*. Verso, 1998.

Megías, Ignacio y Elena Rodríguez. *Jóvenes entre sonidos: Hábitos, gustos y referentes musicales*. INJUVE, 2003.

Muggleton, David. "From classlessness to clubculture. A genealogy of post-war British youth cultural analysis." *Young*, vol. 12, no. 2, 2010, pp. 205-19.

Nabarrete, Pablo. "Contribuições históricas do Movimento Hip Hop para a luta contra o racismo e para a comunicação da juventude negra e periférica". *Revista de Comunicação Dialógica*, no. 3, 2020, pp. 65-80.

Pascual, Jakue. *Movimiento de resistencia juvenil en los años ochenta en Euskal Herria*. 2010. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), tesis doctoral.

Perez Manzanares, Julio. *Costus. You are a Star: kitsch, movida, 80's y otros mitos typical spanish*. Universidad de Cadiz, 2014.

Porrah, Huan. *Negación punk en Euskal Herria*. Txalaparta, 2006.

Rendueles, César. *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Capitan Swing, 2013.

Sáenz de Viguera, Luis. *Dena ongi dabil! ¡Todo va dabuten! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en*

*el límite del estado democrático (1978-…)*. 2007. Duke University, tesis doctoral.

Shildrick, Tracy & Robert MacDonald. "In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions." *Journal of Youth Studies*, vol. 9, no. 2, 2006, pp. 125-40.

Silva, Augusto Santos, Paula Guerra y Helena Santos. "When art meets crisis: the Portuguese story and beyond." *Sociologia, Problemas e Práticas*, no. 86, 2018, pp. 27-43.

Street, John, Seth Hague y Heather Savingy. "Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation." *British Journal of Politics and International Relations*, vol. 10, no. 2, 2008, pp. 269-85.

Thornton, Sarah. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Polity, 1995.

Urla, Jacqueline. "We are all Malcolm X! Negu Gorriak, Hip Hop and the Basque Political Imaginary." *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, editado por T. Mitchell, 2001, pp. 171-93. Wesleyan UP.

Valassopoulos, Anastasia y Dalia Said Mostafa. "Popular Protest Music and the 2011 Egyptian Revolution." *Popular Music and Society*, vol. 37, no. 5, 2014, pp. 638-59.

Viñas, Carles. *Rock per la independència: la reivindicació nacionalista al rock català*. Columna, 2006.

Zallo, Ramón. "Camus Bergareche, Bruno: Para entender la cultura vasca". *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV*, vol. 58, no. 1, 2013, pp. 227-36.

# Las poéticas de género de la música urbana latina: placeres convencionales, masculinidades y voces de mujeres en el reguetón y el trap

*Octavio Borges-Delgado | Drexel University*

**Trad. de Kadiri Vaquer Fernández**

Antes de que la música urbana latina formara parte de la escena musical global, había sido un subgénero marginal que empezó en los años 80 como rap y pasó a ser reguetón a finales de los 80 y a principios de los 90. Se trataba de un estilo musical rústico que se originó en Panamá y se desarrolló en Puerto Rico.[1] Desde sus inicios hubo múl-

[1] En Puerto Rico, el reguetón empezó en las discotecas con recopilaciones colectivas de música underground producidas por DJs que fueron cruciales para su desarrollo y distribución. En muchos casos, sus intérpretes eran hombres jóvenes nacidos en los barrios de clase baja del área metropolitana de San Juan. La distribución del reguetón ocurría principalmente por transmisión oral, entre personas que le regalaban o grababan copias de la música en cintas usadas a sus amigos. Para una descripción detallada de los orígenes del reguetón, ver "Reggaetón's Socio-Sonic

tiples grupos sociales en el archipiélago puertorriqueño que repudiaron el rap y el reguetón debido a sus letras, estética y estilo. Entre los dos estilos musicales, el más repudiado por estos grupos sociales fue el reguetón por sus temas recurrentes, más concretamente, por temas como el deseo sexual, la violencia y las drogas. Tal como los medios y las discusiones culturales han divulgado, el reguetón fue asociado inmediatamente con las clases urbanas bajas de Puerto Rico: un estilo musical nacido en el caserío, propio de los barrios. Por lo tanto, el reguetón fue aceptado como "cultural trash" ("basura cultural"), según señala Frances Negrón Muntaner, porque expresaba "what good taste considered garbage" ("lo que para el buen gusto se considera basura") —es decir, temas relacionados con la sexualidad en sus dimensiones más carnales (327)—. Como consecuencia, el nuevo estilo musical fue rechazado inmediatamente por ser asociado con, y consumido por, un subconjunto de clase baja visto como carente de prestigio social (Negrón 327).

Es posible que la particularidad de ser el sonido de las clases bajas haya proyectado el reguetón como una documentación cautivadora de un segmento de la periferia social. Como muchos artefactos culturales, este estilo musical es un producto complejo que puede ser examinado por medio de una multiplicidad de acercamientos de análisis. El reguetón ha sido parte de discusiones de musicólogos sobre la (trans) nacionalidad (Negrón y R. Rivera; Lebrón; Marshall, "Dem Bow"); se ha estudiado su relación con la clase social y la negritud (Dinzey-Flores; P. Rivera; Marshall, "From Música Negra"); la panlatinidad (Kattari), la representación y agencia de mujeres (Báez; Jiménez), la cultura callejera y el machismo (Samponaro); el consumo y la influencia (Lavielle-Pullés); el orgullo racial y étnico (Rudolph); y la masculinidad (Nieves), entre otros temas. Estas lecturas han contribuido a un creciente corpus literario sobre reguetón que justificadamente explora la interconexión entre dichos elementos políticos. Todos estos trabajos coinciden en un argumento —al menos en lo que se refiere al reguetón de principios de 1990 y 2000— que está relacionado con el contexto del sexo y el género (*gender*), y a la prevalencia de la hipermasculinidad como expresión que supone que la violencia es varonil, que el peligro es emocionante, y que las mujeres son objetos sexuales —suposiciones que han pasado a formar parte integral de los tropos del reguetón—.

Este artículo busca fomentar nuevos acercamientos críticos al género teniendo en cuenta que el reguetón lleva unos 30 años de trayectoria y no se trata de un estilo estático cuyas narrativas de género y sexualidad no hayan cambiado a través del tiempo, sino de un ente dinámico cuyo contenido lírico ha evolucionado en múltiples ocasiones a lo largo de los años.[2] La forma en que las mujeres y los hombres expre-

Circuity", la introducción de *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández.

[2] La experiencia individual del reguetón contiene tanto un valor auditivo como una impresión visual. Sin embargo, yo arguyo que para analizar la manera en que el sexo y el género operan en el reguetón es necesario separarlos de su imaginería visual. Las imágenes de mujeres semidesnudas que bailan de forma sugerente son representaciones conceptuales de las letras de las canciones. Ellas tienen un valor cultural y crítico propio;

san la sexualidad es el resultado de contextos culturales y sociales más extensos que determinan las dinámicas desiguales de poder asociadas al género y a las actitudes sexuales. De forma similar, este ethos desproporcionado es trasplantado a la escasa representación de mujeres *performers* en el reguetón. Este ensayo examina cómo opera la presentación convencional del género en la música urbana latina por medio de un análisis de las articulaciones de las voces de mujeres y hombres, y cómo el deseo de género y la agencia de la mujer han sido expandidos o reducidos. Con el fin de lograr este objetivo es necesario realizar un estudio del reguetón a partir de una perspectiva más amplia, trazar un recorrido de dichas representaciones a través de los años: desde los inicios del reguetón en los años 90 hasta su encarnación más reciente bajo el término aglutinante *latin urban* (urbano latino) a finales de la década del 2010. Durante este período, el este estilo musical ha evolucionado y se ha adaptado a las necesidades de un mercado que lo ha convertido en el "commercially dominant wing of Spanish-language hip-hop" ("extremo comercialmente dominante del hip-hop de habla hispana") (Leight) y conforme con los cambios culturales relacionados a las mujeres.[3]

no obstante, quiero enfocarme en las letras en su función como primer recurso del artista. Con este acercamiento, considero las logísticas detrás de la mente de escritor del reguetonero y contextualizo estas lógicas junto a la condición y representación de la voz de la mujer, y cómo esto textos articulan narrativas de género.

[3] En mi cronología de la evolución del reguetón, identifico tres etapas: 1) El origen y la distribución original del género (que se tocaba en discotecas y circulaba en cintas); 2) la distribución por medio de discos primordialmente producidos por compañías de música independientes; 3) el trayecto a la internacionalización que se dio a finales de los 90 y a principios del 2000; 4) la internacionalización desde el 2004 hasta cerca del 2010; y 5) la evolución en que pasó a ser un producto global en la década del 2010.



## La hipermasculinidad está en el ritmo: prácticas convencionales e identidad del letrista hombre

Como sucede con tantos estilos musicales, el reguetón siempre ha sido una empresa de hombres. El reguetón es producto de una corriente específica de la cultura musical que también discute la violencia en los márgenes urbanos y, como tal, pareciera articularse a partir de una formulación básica: la afirmación de la hipermasculinidad. Con "corriente específica de cultura musical" no me refiero a un subgénero derivado de un término aglutinante como el hip-hop, sino de una conducta convencional que ha permeado la música por décadas y que está relacionada al rol y a la representación de la mujer en la industria de la música. El que la industria de la música —desde ejecutivos, letristas, *performers,* etc.— sea una empresa que siempre ha estado dominada por hombres no es ningún secreto.[4] Como reflejo de una sociedad mayor, no sorprende que las letras de las canciones de cualquier estilo musical estén impregnadas de sexismo. No cabe duda de que estos elementos han sido el resultado histórico de contextos sociales que han moldeado los mecanismos sociales del patriarcado durante siglos. Una revisión breve y

[4] Para un análisis detallado de la representación de la mujer en la industria musical de los Estados Unidos, consultar el estudio de Stacy Smith del 2019.

arbitraria de algunos de los éxitos del mercado musical latinoamericano de los últimos 30 años revelaría que el sexismo, la masculinidad y el machismo se han manifestado de diferentes maneras.

Por ejemplo, en la versión de Luis Miguel (México) de la canción de José Alfredo Jiménez, "La media vuelta", Miguel canta "…porque quieras o no / yo soy tu dueño", con ello establece a la mujer como propiedad y afirma ser el dueño de ella. En "Te compro tu novia" de Ramón Orlando (República Dominicana) la cosificación de la mujer es evidente al ser representada como un producto cuyo valor está asociado a los servicios domésticos que puede llevar a cabo. Asimismo, en la versión de "Cascos ligeros" de Alejandro Fernández (México) la mujer a la que le canta se describe como "potranca desbocada". La imagen de la mujer como una yegua a la que hay que domesticar es bastante estándar para describir a las mujeres que resisten el control, tanto en la literatura como en la música. En dicha canción, aparte de animalizarla por su necesidad de no verse atada a él, Alejandro Fernández recurre al insulto refiriéndose a algunas mujeres como "yeguas brutas", y a ella en particular como una salvaje indomesticable ("bronca que cualquier soga revientas"). También cuestiona su feminidad llamándola "mula" —un animal híbrido que es semiestéril—. Esta reacción común ha dominado la música popular durante décadas y responde a una masculinidad ofendida ante la afirmación del individualismo de una mujer.[5]

[5] Para simplificar, en este ensayo, el "performer" es la persona que haya "escrito" la letra de cualquier canción. Puesto que los artistas, con su nombre o marca, representan y promueven las letras y temas al público, hayan o no escrito o colaborado en la producción de la canción. De ser preciso establecer una distinción entre el *performer* y el escritor, haré una aclaración.

Es probable que el tema más alarmante que haya estado presente en la música sea la normalización de los feminicidios. Desde "No me falles" ("No tengo la vocación de un suicida asesino / pero si es preciso afilo el cuchillo y me aplico") de la banda chilena Los tres hasta "Ingrata" ("pues si quiero hacerte daño solo falta que yo quiera lastimarte… / por eso ahora tendré que obsequiarte / un par de balazos pa que te duela / y aunque esté triste / voy a estar contigo en tu funeral") de la banda mexicana Café Tacuba que ganó un premio MTV por mejor video de América Latina en 1995 y que a menudo aparece en las listas de mejor rock en español. Otras canciones similares incluyen: "Mala mujer" de la Sonora Matancera de Cuba que insiste "Mátala, mátala, mátala" porque ella "no tiene corazón". También está la versión de Alejandro Fernández de "Mátalas" en que afirma que "No hay golpe más mortal para los hombres / que el llanto y el desprecio de esos seres / amigo voy a darte un buen consejo / si quieres disfrutar de sus placeres / consigue una pistola si es que quieres / o cómprate una daga si prefieres / y vuélvete asesino de mujeres", antes de rectificarse, de forma equívoca, diciendo que se refería a matarlas con detalles y amor.

Temas como la cosificación, la animalización, los feminicidios y la mujer como propiedad son comunes en la cultura popular pero no son exclusivas. Hay canciones de cuna

como "Don Federico" ("Don Federico mató a su mujer, la hizo picadillo y la puso en un sartén. La gente que pasaba olía que apestaba, era la mujer de don Federico…") (España), entre otras, que establecen un rol específico para la mujer y son parte de la educación de los niños. Aunque se desconoce el origen de la canción, la dispersión geográfica de versiones de "Don Federico" se encuentran en aragonés, catalán, madrileño, colombiano y argentino (Pantaleoni), haciendo del feminicidio una actividad lúdica global.

En los 30 años de presencia del reguetón en el mundo de la música, ni la representación de la mujer ni la suscripción a la cultura masculinista y machista son exclusivas de este estilo ni de la escena musical popular de América Latina. Se trata de una práctica global presente en la música de cualquier idioma y hasta en creadores célebres como Beethoven y Charles Ives. De acuerdo con los estudios psicobiográficos de Maynard Solomon, es posible encontrar actitudes masculinistas perniciosas como la misoginia y la homofobia en las obras de dichos creadores. Acusaciones como estas (que se siguen refutando) suelen ser justificadas en nombre del mito del genio artístico. Martin Jay describe esta práctica como "artistic alibi" ("coartada artística") que favorece el arte por el bien del arte y excusa los crímenes del artista. Esta costumbre de absolver a los creadores de sus pasados racistas, misóginos y xenofóbicos está relacionado a las ideas generadas culturalmente sobre el "arte" que excluye la "cultura baja". Este es el caso del reguetón, en el que ha prevalecido la asociación de clase y de lenguaje desafecto que las audiencias externas han estigmatizado, incluso después de haberse establecido como música comercial. En este contexto, el dialecto masculinista del reguetón no es diferente al del hip-hop o el rock de Norteamérica en que el género suele funcionar como un dispositivo de poder. La difusión inicial del reguetón  fuera de los métodos tradicionales de distribución de la industria musical no ayudaron a legitimarlo como un estilo musical nuevo y, para algunas personas, ni tan siquiera como música.

La expresión de actitudes masculinistas en muchas canciones de reguetón, particularmente las de los años 90 y 2000, parte de una mirada de hombre, que refuerza el erotismo heterosexual masculino predatorio, y de una atracción por la violencia y excitación ante el peligro. Estas características las identificaron Mosher y Sirkin como parte de la "macho personality constellation" ("constelación de la personalidad macho") en 1984 en su "inventory to measure hypermasculinity" ("inventario para medir la hipermasculinidad") (150) que contribuyó a la difusión de este término. Los tres rasgos que estos autores describen como "callous sexual attitudes toward women, violence as manly, and danger as exciting" ("actitudes sexuales insensibles hacia las mujeres, la violencia como algo viril y el peligro como algo excitante") (Mosher y Sirkin, 151) son escenificadas en los formatos musicales y visuales del reguetón. En sus performance líricos, pareciera que muchos reguetoneros atraen la violencia y el peligro atacando verbalmente a otros hombres, haciendo referencia a actividades ilícitas y describiendo la violencia y los conflictos de la calle. Por otra parte, las mujeres son cosificadas y, en muchos casos, dominadas a la fuerza y usadas para alardear —junto a ropa, carros, casas y dinero— como un accesorio que define la masculinidad.

La idea detrás de este performance de masculinidad es conseguir dominar a mujeres y otras masculinidades consideradas inferiores, o que podrían ser sometidas.[6]

Por otro lado, aparte de estos rasgos problemáticos, el reguetón contiene una impresionante muestra de sexo en su funcionamiento invulnerable de la afirmación sexual; esto sirve de respuesta valiosa a la moral prevalente del conservadurismo latinoamericano. En sus comienzos, los documentos textuales del reguetón representaron las personificaciones sociales de la masculinidad de unas circunstancias específicas de clase y raza. Los discursos sexuales articulados fueron hegemónicos en las intersecciones en que el reguetón se cruzaba con clase, raza y otros marcadores identitarios, y con ello representaban un lado de las experiencias de esos grupos sociales. A pesar de su entendimiento rígido del sexo y del género, el reguetón desafió nociones ortodoxas del sexo tradicional arraigadas en el tejido social hegemónico más amplio.

Sin embargo, una vez la estética e iteraciones masculinistas del reguetón se volvieron parte de la cultura de masas, dentro y fuera de los límites nacionales de Puerto Rico, su contenido se convirtió en algo peligroso. Por un lado, perpetuaba fantasías, prácticas y formaciones psico-sociales convencionales —fijas e invariables— de actitudes y expresiones masculinistas de sexo y género comunes en América Latina. Por otro lado, también presentó la heterosexualidad como un estándar de la masculinidad y promovió una relación asimétrica al poder entre hombres y mujeres. Esto resulta evidente por el lenguaje en que la compulsión por el placer se transmite: no es una celebración del cuerpo de la mujer como una compañera con igualdad sexual, sino más bien una actividad ceremonial y discriminatoria de posesión y expropiación a través de la dominación.

[6] Para un estudio acerca de la masculinidad en el reguetón a través de la mirada del grupo Calle 13, ver Nieves.



## Fabricar y empacar la sexualidad de la mujer para el consumo de masas: la función del sexo y del género en el reguetón

Hasta aquí he discutido cómo el contenido lírico del reguetón refleja cualidades hipermasculinas. Rasgos como el sexo y la violencia son intrínsecas al origen del reguetón y su estética lírica no ha cambiado mucho desde el comienzo de este estilo musical. Aunque estos temas han sido velados de forma intermitente durante las tres décadas en que ha existido. Sin embargo, yo propongo que hubo una canción en particular que sintetizó los primeros diez años del reguetón.

La canción, titulada "La puta", fue un remix de una canción casera del 1995 por el dúo Rosabel. Producida por DJ Nelson y DJ Goldy para el disco *Xtassy Reggae* del año 2000, "La puta" se convirtió en un éxito inmediato del underground hasta el punto de pasar a ser una canción esencial del reguetón en ese momento. La popularidad de la canción fue notable si se tiene en cuenta que la canción nunca llegó a sonar en la radio debido a su crudo contenido lírico. El cantante llama a su pareja "puta" y, a partir de esa afirmación, su tono se intensifica volviéndose verbalmente agresivo. En los pocos versos que contiene la canción se consigue

devaluar a la mujer de múltiples maneras. Debido a la letra[7] y, como veremos, al momento de transición que generó, la canción fue epítome, en mi punto de vista, de las prácticas de denigración y subordinación que se fueron materializando desde los inicios del reguetón. El éxito de la canción (y del disco) en el mundo underground del reguetón y la subsiguiente reprobación de la opinión pública determinarían el camino que la estética lírica del reguetón tomaría y las letras más limpias que seguirían. No obstante, "La puta" se volvió la canción más explícita y descarada sobre las dinámicas de género hasta ese momento. Lo que llamaba la atención de la canción era el despliegue rampante de actitudes chovinistas: el nivel de desprecio, la crueldad y la violencia implicada en el juicio y la anulación de la identidad de la mujer. También contenía algo más pernicioso aún: la normalización pública de esta violencia y conducta, revelando así la internalización del estatus social de una mujer en específico, y promoviendo la expresión discriminatoria de género.

En lo que sigue de canción la mujer le responde a su pareja usando el mismo tono crudo. En su respuesta,[8] no recurre a las disculpas ni a la sumisión sino que se apropia del término "puta" y lo hace sin vergüenza. Aunque esta reapropiación pueda interpretarse como un llamado a la agencia, su ejecución es problemática. En primer lugar, la mujer no cuestiona el doble criterio ni el uso moralmente ambiguo del término y, como no hay manera de comprobar si esta mujer es en realidad una trabajadora sexual (y aunque lo fuera), no se hace referencia a la flexibilidad atribuida a los hombres cuando se trata de la auto-definición sexual. Segundo, en otro contexto, un acto de reapropiación de la palabra podría resultar en la emancipación social, la liberación de convenciones sociales; sin embargo, no se observa ningún indicio de resignificación en este caso. Existe, claramente, un sentido de posesión cuando estas transacciones semánticas ocurren en otros contextos; no obstante, en esta canción, a medida que la mujer se apropia del término no se da ningún cambio semántico con esa apropiación. En cuanto al discurso, la palabra sigue teniendo la misma carga negativa y transmite un mensaje igualmente denigrante. Se podría argumentar incluso que el tono de la mujer refuerza la percepción social adversa arraigada en el término. Como resultado, el empoderamiento sociopolítico que podría surgir de esta reapropiación fracasa notablemente.

Reducir la conducta e identidad masculina a un conjunto de prácticas y posiciones discursivas fijas es un ejercicio debatible. Ahora bien, hay un aspecto intrigante de la respuesta del mercado a letristas masculinos de reguetón para el

[7] La letra dice: "Puta, maricona / ¿Dónde estás metida coño? / Puta, puta, puta, puta / Llego a la casa / Nunca estás ahí / Yo no se pa' que me casé contigo sabiendo que eres una puta / Vendiendo la chocha en toas las esquinas que puedes / Vas a vender la chocha a la 42 … / No te puedo dejar un minuto / Siempre estás en la esquina, puta / Me traías dinero pa pagar la renta / cochina, cochina / Tienes la crica esa infectada ya de tantos microbios / Fuckin' puta esta cojones / No la puedo dejar un minuto porque siempre esta en la esquina, puta" (sic)

[8] "¿A quién carajo tú le dices puta so pendejo? / Soy una puta, ¿y qué carajo pasó? Mira tú huevón, el de la pista / Dale canto'e cabrón … / Y si me ves en la 42 dando crica que pasó canto'e cabrón, ¿ah? / Mámame la chocha" (sic).

tiempo de *Xtassy Reggae* cuando se condensaron las psicodinámicas de la identidad masculina del reguetón. Esta reacción se centró en cambiar las letras a una poética del disfraz en que el sexo se presentó a través de indirectas sugerentes que fueron tanto provocadoras como pegajosas. Estos mecanismos lingüísticos existían ya antes de los años 2000, pero durante este tiempo, su presencia en el reguetón aumentó. Es posible que las poéticas del disfraz hayan surgido a causa de dos factores antitéticos: la respuesta negativa que el reguetón recibía desde sus comienzos —intensificado por las reacciones adversas que se producían fuera de los grupos de seguidores de este estilo musical (especialmente después del lanzamiento de *Xtassy Reggae*)— y el éxito creciente del reguetón en América Latina. Estos factores exigían un tono lírico comprometido que siguiera siendo fiel a los orígenes temáticos de este estilo musical, como el sexo, pero también necesario para apelar a las masas de seguidores del sonido en toda América Latina.

Este cambio lírico dio paso a otros mercados pero no cambió la relación del reguetón con las mujeres que representaba. El teatro de mujeres como objeto de deseo en que los letristas hombres confeccionaban la versión narrativizada de la diferencia de género es, al mismo tiempo, una reflexión de las manifestaciones sociales y del embalaje y la distribución de discursos. Este deseo fabricado está firmemente cimentado en el lenguaje y el formato que los letristas masculinos le dieron a las voces femeninas en las canciones. Este arreglo lírico, presente en la estética de la dinámica de llamada y respuesta —en que un hombre habla y una mujer responde— ya se había dado en el reguetón y se convirtió un rasgo clave de este. Sin embargo, a principios de los años 2000 los letristas perfeccionaron esta característica. Esto facilitó la masificación de muchas de las canciones de reguetón.

Esta dinámica de llamada y respuesta contribuye a la jerarquización de género ya que otorga valor cualitativo sobre las relaciones de poder y los deseos subordinantes del hombre. En este intercambio, las letras tienen un propósito auto-servicial: transmiten lo que el hombre dice acerca de sí mismo (lo que le pertenece y su habilidad sexual), mientras que el enfoque de la mujer está puesto en él (lo que ella piensa de él y lo que él le puede dar sexualmente). Aquí vemos cómo se preservan los mismos temas que han caracterizado la representación de la mujer en la música, temas como 1) la animalización, la caza sexual del hombre, la mujer como presa en la canción "Cógela que van sin jokey" (2003) de Daddy Yankee,[9] en "Dale Don Dale" (2003) de Don Omar;[10] 2) invitaciones sexuales implícitas y actos, y la disponibilidad y pasividad de la mujer en "Sao-

[9] "Callaita en una esquina / Te gusta que yo sea perroski / *Tírate que voy sin jockey!* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[10] "Te andan cazando el boster y los mozalbetes / *Que se tiren, que estoy suelta como gabete* / Hay una fila de charlatantes pa' darte fuete / *Que se alisten, que estoy suelta como gabete"* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

co" (2004)[11] de Wisin, "Dale Caliente" (2004)[12] de Daddy Yankee, "Esta noche es de travesuras" (2004)[13] de Héctor El Father, "No me dejes solo" (2004)[14] de Daddy Yankee, "Maldades" (2006)[15] de Héctor El Father; 3) probable abuso sexual en "Machete" (2005)[16] de Daddy Yankee y "Rakata" (2005)[17] de Wisin y Yandel; 4) posible pedofilia en "Tú quieres duro" (2004)[18] de Héctor El Father; y 5) descripciones explícitas de actos sexuales en "El tiburón" (2005)[19] de Alexis y Fido, y "Tú quieres duro" (2004)[20] de Héctor El Father. De manera significativa, el coro, que es la parte que tradicionalmente contiene los motivos principales y líricos de una canción y que enfatiza la relevancia temática de su letra, es el que describe estos intercambios entre hombres y mujeres. Tener en cuenta que la mayoría de estas canciones fueron éxitos comerciales y muchas ocuparon altos rangos en las listas de los Billboard de discos latinos de EE.UU. es también importante pues confirma la difusión de mensajes sexistas convencionales que están siendo reforzados en la cultura.

La estructura del intercambio entre hombres y mujeres en estas canciones demuestra un patrón que forma la base lírica del reguetón de principios de los años 2000. En esta dinámica de llamada y respuesta, la mujer "se presenta" como complaciente, obediente, dócil. Ella es una provocadora, una seductora sumisa y a veces infiel a su pareja actual. Toda su lujuria se dirige al hombre que canta/al consumidor que escucha y por quien ella está dispuesta/disponible para satisfacer cada uno de sus apetitos. En la superficie, este espacio dialógico presenta una interacción bidireccional. Sin embargo, tener en cuenta que la mayoría de las respuestas femeninas no fueron escritas por mujeres sino interpretadas por cantantes mujeres revela la verdadera legibilidad de esta narrativa de llamada y respuesta: el reguetón es una escritura de hombres con sujetos mujeres. El ejercicio en que

[11] "Mami ven y trépate en mi caballito. ¿Quién tú eres? / *Tu bizcochito* / Es que de ese limbel yo quiero un cantito. ¿Quién tú eres? / *Tu bizcochito*" (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[12] "Da-Dale caliente / *Dame caliente* / Da-dale caliente / *Papi dame caliente*" (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[13] "Esta noche es de travesura / *Esta noche hazme travesura*" (sic) [énfasis añadido para marcar la respuesta de la mujer].

[14] "Mami no me dejes solo / *Papi no me dejes sola* / Te gusta cuando yo te azoto / *Papi tú me vuelves loca*" [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[15] "Vamo' a hacer maldades. Aunque tu novio se enfade. / *Dale papi, vamo' a hacer maldades"* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[16] "Machete / *Afilao* / Píllala contra el muro!" (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[17] "A ella le gusta que Wisin le jale por el pelo / Grítalo / *Papi dame lo que quiero"* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[18] "Cual es tu riña, si yo soy tu hombre desde niña"

[19] "Mama, ¿qué tú quieres? / *Que me lleve el tiburón* / Toma, toma / *Dame, dame* / Toma, toma / *Dame, dame"*

[20] "¿Tú quieres duro? / *Dale duro, papi dale más duro* / ¿Te torturo? / *Dale duro, papi dale más duro"* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

hombres hipermasculinos articulan la voz de mujeres borra la posibilidad de otros matices sexuales que existen en los intercambios del binario hombre/mujer y excluye las diversidades sexuales y de género que existen fuera de este binario. Esto nos revela más acerca de la percepción del hombre en cuanto a los roles de género y cómo la sexualidad hipermasculina del hombre se constituye como un deseo egoísta, auto-servicial. Más controversial aún son los contextos situacionales en que las llamadas del hombre van seguidas por respuestas en que la mujer reacciona a expectativas del hombre que él entiende como normativas. Al crear este guion auditivo de estímulos para sus fantasías sexuales, los autores de las canciones crean una identidad sensual femenina dentro del reguetón que muestra la coreografía de un *performance* de género diferenciado en que al producto final de esta fantasía —la mujer siempre-dispuesta, siempre-sexual— se le niega la posibilidad de una contestación subversiva.

Las voces de las mujeres en las canciones de reguetón de este periodo a menudo fueron interpretadas por mujeres desconocidas que no recibieron crédito como cantantes, y, en caso de recibirlo, su personaje musical se ocultaba del público.[21] Nunca colaboraron en conciertos ni fueron presentadas como artistas a pesar de que estas canciones son, en su mayoría, reconocidas por las interjecciones de las mujeres. En esta coreografía lírica de género, las expresiones de

[21] Los únicos dos ejemplos notables son "Jenny La Sexy Voz" y Glory. De las dos, la última se menciona con frecuencia en análisis críticos. Ver Herrera, "Jenny", para un perfil sobre la artista. Glory será parte de la discusión de este ensayo.

las mujeres, aunque tangibles, son al mismo tiempo anónimas. Según afirma Félix Jiménez, "reguetoneros… created a generic woman that, in essence, could always be invisible and that in most reguetón lyrics appear as a woman satisfied—as a verbal robot" ("los reguetoneros… crearon a una mujer genérica que, básicamente, podía ser invisible siempre y que en la mayoría de las letras del reguetón parece ser una mujer satisfecha —como robot verbal") (232). Siendo una voz silenciada producida por hombres, la mujer no puede responder de otra manera a los varios niveles de dominación a los cuales es sometida. En este contexto, el anonimato lleva a la falta de identidad que facilita la cosificación del cuerpo de la mujer, no solo por parte del cantante sino también del público. El anonimato también contribuye a la fantasía del hombre ya que la voz de la mujer podría ser de cualquier persona —podría ser trasplantado a cualquier cuerpo de mujer y emitir las mismas vibraciones sensuales—. Esta transferibilidad de la voz puede ser uno de los factores que hizo que estas canciones de reguetón tuvieran éxito con el público. Ahora bien, más allá de las letras, bajo la secuencia repetitiva de la percusión, hay múltiples niveles de decepción. Entre sonidos y años de sexismo y discrimen de género codificados y discursos de género colectivos que se han indoctrinado socialmente, yace la supresión de las voces y agencia de las mujeres. Muchas personas en el público podrían identificar esta realidad pero bailaban al ritmo del reguetón independientemente —desde Puerto Rico al mundo hispano, hasta los países no-hispanohablantes del mundo—.

## La precariedad de las voces sexuales de mujeres

A lo largo de la historia del reguetón, han sido pocas las mujeres que han conseguido algún reconocimiento indie o popular. Los ejemplos más notables son Ivy Queen (Martha Ivelisse Pesante Rodríguez) y, en menor grado, Glory (Glorimar Montalvo Castro). De mediados a finales de la década del 2010, por la popularidad del término aglutinante "género urbano" o latino urbano, que incluye reguetón, rap, trap y otras variantes de hip-hop, la presencia de mujeres *performers* aumentó, pero fueron Ivy Queen y Glory las primeras en darle una voz, un nombre y una cara a la voz de la mujer en el reguetón.

La posición de Ivy Queen dentro del reguetón como cantante-autora merece especial atención ya que el personaje musical que adoptó siempre la ha colocado fuera del personaje femenino sumiso/cosificado creado por la voz hipermasculina. Al principio de su carrera, sus letras se centraban más en ser validada como la única artista mujer de reguetón —por ejemplo, la canción que abre su primer disco se titula "Como mujer"— pero también trataban de la batalla contra la asociación de este estilo musical con la connotación de clase baja de drogas y violencia. Como resultado, sus letras solían abordar temas políticos que no se prestaban para una voz sexual al servicio de los deseos sexuales del hombre. Por su posición al margen de la de mujer-objeto-sexual, la batalla política de Ivy Queen trató más de un asunto de clase y de representación de género. Ella se dirigió a la sociedad que veía a los reguetoneros como criminales vulgares en vez de verlos como artistas innovadores que habían desarrollado un sonido nuevo, y se dirigió particularmente a sus colegas hombres y al público del reguetón que no podían entender cómo una mujer podía encajar en este estilo musical. Según Jiménez, Ivy Queen fue "perhaps the only performer to structure her career with a gender difference in mind" ("tal vez la única *performer* que estructuró su carrera teniendo en cuenta la diferencia de género") (239) porque estaba consciente que, según la cita Jiménez: "Everything is about your body. For me, I break that barrier. It is all about the lyrics" ("Todo se trata del cuerpo de una. Pero yo quiebro esa barrera. Lo importante es la letra") (240). Esta conciencia no permitió que fuera la voz prestada que respondía a los deseos sexuales de sus colegas: ella era cabeza de cartel.

La carrera de Glory como cantante de reguetón siguió un rumbo diferente al de Ivy Queen. Sus primeros pasos en el reguetón empezaron en la oscuridad, en los cuartos oscuros de producción donde colaboró y se volvió la voz anónima por excelencia de los éxitos más destacados del reguetón. En su análisis de la carrera de Glory, Jiménez señala que Glory fue "the quintessential Women in the Shadows" ("la prototípica Mujer en las Sombras) (237) porque, como producto de la manufacturación de hombres, ella desarrolló un "prepackaged, utilitarian, studied role that serves the star singer's purpose—and the audience's fantasies—as the woman the men loved to hear purring" ("un rol preempaquetado, utilitario, estudiado que cumple con los objetivos del cantante estrella —y las fantasías del público— como la mujer que a los hombres les encantaba oír ronronear") (229). Su interpretación como la voz de mujer en muchos de los éxitos del reguetón fue tan persuasiva que muchas canciones

en la historia del reguetón se recuerdan hoy en día por las líneas que cantó con suma cadencia. Su rol como la voz de la mujer "would homogenize the femenine in a hyper masculine world" ("homogenizaría lo femenino en un mundo hipermasculino") y sería tan significativo para el éxito del reguetón en el nuevo milenio que proveería "the glue to a musical movement that at the outset was comprised of disparate parts" ("la pega de un movimiento musical que en sus inicios estaba compuesto por partes dispares") (Jiménez 231).

Paradójicamente, incluso después de ser reconocida como la voz que colaboró en la creación de canciones populares, a Glory le costó formar una carrera propia a pesar de que su disco debut, *Glou*, fue el número 22 en los Billboard de discos latinos. En este disco, Glory reproduce el mismo guion sexual y de género que le había otorgado una carrera marginal y, a diferencia de Ivy Queen, sus identidades líricas y personales desiguales contribuyeron a que fracasara su carrera como solista (Jiménez).[22] Además, yo propongo que parte del colapso de su carrera se debió a que su personaje artístico expresaba el deseo femenino y la sexualidad de forma abierta ante un público que no estaba preparado para escuchar a una mujer sexual sin el filtro de un letrista hombre. Su sencillo más popular, "La popola", fue un "an unabashed tale of the use and abuse, pleasure and pain of female genitalia during the sexual act" ("un relato desvergonzado del uso y abuso, del placer y del dolor genital femenino durante el acto sexual") (Jiménez 246). Es más, esta canción es profundamente reveladora cuando se observa en conexión con su carrera y, en un contexto más amplio, cuando se examina desde el marco lírico de género del reguetón. Escrita por Glory y producida por Eliel (Eliel Lind Osorio), el renombrado productor de reguetón y música urbana, "La popola", que en la República Dominicana se refiere coloquialmente a la vagina de la mujer, fue prohibida en el país por la Comisión Nacional de Espectáculos Públicos y Radiofonía ("Regresa"). A pesar de esta resistencia institucional, y tal vez debido a ella, "La popola" debutó en la lista de los Billboard tropical en el número 26 y alcanzó el número 10 en el 2005 ("Tropical Airplay").

Como un sencillo independiente destacado, "La popola" parece un gesto simbólico, una continuación de la narrativa que caracterizó el tejido del reguetón. En el contexto de la carrera de Glory como voz sexual de mujer del reguetón y la historia de la representación de la mujer de este estilo musical, "La popola" comunica un mensaje cautivador:

> Ay no me des mas na'
> Que me duele la popola
> Ay no me des mas na'
> Que me duele la popola
> Ay dale por allá
> Pa' que descanse la popola
> Ay dale por allá
> Pa' que descanse la popola (sic)
>
> ¿Quién más?
> (Glow)

[22] Ver Jiménez para un estudio sobre la fabricación de Glory como artista y cómo contrasta con la carrera de Ivy Queen.

Santo Domingo
El Cibao
República
Puerto Rico
Y Latino América
La popola pa' todo el mundo
Escobar
Dile a Eliel que me llevo la popola
Me la llevo, me la llevo
Se acabó (sic) ("La popola" 00:03:16-24)

Ahora que el reguetón tenía una voz de mujer que podía hablar de, y por, la versión sexualizada que este estilo musical creó para ellas, Glory estaba expresando su cansancio e irritación. La canción fue un memorando que pedía más conciencia acerca de las prácticas que desligaban a la *mujer* de su cuerpo sexual y que veían su cuerpo como *una* cosa erótica, y esa cosa como *un* lugar sexual solamente. En el reclamo de Glory es posible detectar la propuesta de Luce Irigaray sobre la sexualidad de la mujer como independiente de los marcos masculinos por ser auto-referencial. En su ensayo, Irigaray describe la ignorancia acerca de la geografía del placer de la mujer que es "far more diversified, more multiple in its differenes, more complex, more subtle, than is commonly imagined-in an imaginary rather too narrowly focused on sameness" ("mucho más diverso, más variado en sus diferencias, más complejo, más sutil de lo que se suele imaginar en un imaginario cuyo enfoque es limitado por la semejanza") (28). En la canción, el cuerpo y su mal uso impulsan la letra a medida que la petición que Glory le hace al hombre de que pare no funciona como un rechazo al hombre como pareja sexual (ni es un rechazo al sexo) sino de parte de su cuerpo como objeto sexual: con un significado y un propósito solamente. Inquietantemente, la súplica de Glory sugiere que existe un reconocimiento acerca de la falta de control sobre su cuerpo y la convicción de que el abuso no acabará. Su petición "dame por allá" (una insinuación al sexo anal) podría denotar una expansión del placer corporal —una separación de las prácticas sexuales normativas opresivas y una crítica a los tabúes sexuales que denuncian el control social que recae sobre el cuerpo de la mujer— pero también ruega por una tregua, un descanso temporal de la definición social inscrita en su cuerpo por hombres.

La petición que hace Glory de que los hombres dejen de abusar de su popola seguido por "me la llevo" es al mismo tiempo una separación del cuerpo de la mujer como objeto-de-deseo —un reconocimiento de su manipulación y explotación— y un gesto de apropiación. La canción termina con la mención de diferentes países y añade "la popola pa' to el mundo", y le pide a Escobar (Miguel Márquez), un productor de reguetón, que le diga a Eliel, el productor de la canción, que ella se llevará a su popola y que "se acabó". Esto revela un entendimiento de la posibilidad de comercializar el cuerpo de la mujer en una industria de entretenimiento y un estilo musical que históricamente ha vendido su versión del deseo de la mujer. Este intercambio apunta nuevamente a la percepción de Irigaray de la mujer como "exchange value among men… a commodity" ("un intercambio de valor entre hombres… un producto") en que el precio de la mujer "will be established, in terms of the standard of their

work and of their need/desire by subjects: workers, merchants, consumers" ("será establecido según los estándares de su trabajo y de la necesidad/deseo que tengan los sujetos por ella: trabajadores, comerciantes, consumidores") (31). Como público, los consumidores del reguetón —hombres o mujeres— "marked phallicly" ("marcaron fálicamente") a las mujeres representadas líricamente, y "this branding determines their value in [the] sexual commerce" ("esta marca determina su valor en el comercio sexual") (31). Lo que resulta sorprendente del éxito moderado de Glory es que el público que le estaba dando forma al reguetón para que se convirtiera en un éxito global —en gran parte por la voz de la mujer sexual— repudió y rechazó a esa misma mujer cuando dio la cara y rearticuló su voz.

En el 2005, mientras Glory luchaba por promocionar su disco, Daddy Yankee estaba teniendo un año exitoso, su disco *Barrio Fino* estuvo en listas de los top 40 en todo el mundo. Dicho disco fue el primer disco de reguetón en llegar a ser número uno en los Billboard Top Latin Albums y pasó a ser el disco latino más vendido de la década (Cobo, "Daddy Yankee"). Desde el título, *Barrio Fino,* Daddy Yankee se propuso a establecer una conexión entre la cultura de clase baja y la elegancia a través de cualidades sonoras nuevas, de este modo, dibujó una línea entre la reputación que el reguetón tuvo antes y la nueva propuesta musical que él tenía para ofrecer. Este proyecto musical fue manufacturado intencionalmente como una respuesta a la imagen negativa que el reguetón había tenido durante años y la idea era llevar su estética a otros niveles musicales y líricos. Esta estrategia fue más evidente aún dieciséis años después cuando el autor compartió: "I predicted this album would change the genre and validate my name" ("Yo predije que este disco cambiaría el estilo musical y validaría mi nombre") (Cobo, "Daddy Yankee"). No sorprende que el disco colocara a Yankee en el trono de la realeza del reguetón y que acabara separando el reguetón viejo —con sus patrones rústicos de sonido y letras crudas— de lo que se volvería el reguetón internacional: una creación lírica y acústicamente refinada distinta al original.

Musicalmente, Daddy Yankee produjo un sonido más refinado que era superior en términos de valores de producción. Este nuevo sonido también fue acompañado por letras más limpias, esta novedad lo separó de los versos crudos (y para algunos vulgares) que caracterizaron el reguetón. Algunas de las canciones más populares de este disco jugaron con el lado más romántico del deseo del hombre y, aunque su canción más famosa, "Gasolina" (Daddy Yankee, *Barrio Fino*), continuaba la misma estética de la llamada/respuesta entre hombre y mujer, un tono metafórico mitigaba su contenido. Si las articulaciones previas de esta dinámica de llamada/respuesta trataron más del sexo directamente, la intensa calentura del sexo precoito encarnada y proyectada en la palabra "gasolina" minimizaron de forma significativa las formas poco refinadas de los prejuicios sexuales y de género presentes en canciones de reguetón más viejas.

El reguetón se volvió un estilo musical global con la "Gasolina" y el éxito masivo de *Barrio Fino*, la industria detrás del reguetón se dio cuenta de su gran potencial para el lucro global. Incluso cuando la estética de este disco había sido el resultado de una transformación lenta que ya estaba ocu-

rriendo dentro de la estética del género, su éxito internacional contribuyó a la producción de nuevos estilos sonoros y letras sobre la sexualidad y la mujer que fueron atenuadas por inflexiones metafóricas que impulsaron las canciones en nuevas direcciones de sensibilidad. En canciones como "Pasarela" (2008)[23] de Dalmata, "Estoy enamorado" de Wisin y Yandel (2010)[24] y "Energía" de Alexis y Fido (2011),[25] las letras parecen obedecer algún orden ético. Como resultado, la excesiva representación sexual de la mujer y el interés descomunal en la violencia y el conflicto territorial que definieron la hipermasculinidad del reguetón fueron reprimidas notablemente.

Este estilo cuidadosamente diseñado de reguetón también tomó prestado sonidos de otros estilos. Esta adopción de otros sonidos produjo discos híbridos hermosamente trabajados que combinaron sonidos de reguetón y hip-hop con bachata, merengue, cumbia y baladas pop, por ejemplo. Además de su reinvención sonora, la nueva forma de narrar las relaciones de género respondía directamente a las demandas de la industria musical y al cambio a otro contexto social. A medida que la sociedad se movía en dirección a un entendimiento más abierto de la diferencia y de la diversidad debido, en gran parte, a la emergencia de nuevas tecnologías como las redes sociales (que proveyeron a las voces minorizadas con una plataforma visible), los compositores de reguetón también se adaptaron a los tiempos y adoptaron un tono diplomático que se ajustaba mejor a los requisitos éticos y morales de la clase media/trabajadora.[26]

Una vez el reguetón pasó a ser más prominente en el escenario global, la dinámica de la llamada/respuesta mermó. La voz sexual de la mujer, primero como voz anónima y luego amordazada como sucede en el caso de Glory, desapareció del estilo del reguetón. Mientras los hombres acaparaban la atención global, la escasa exposición que la mujer ya tenía fue prácticamente silenciada, tanto en la escena del underground como de la escena popular, con la excepción de Ivy Queen que seguía destacándose y siendo relativamente exitosa.

## Esterilizar el sonido: colaboraciones, nuevas tecnologías y el resurgimiento de las mujeres en la edad del #MeToo (#YoTambién)

Después de la transformación lírica y sonora, y debido a su creciente público global, el reguetón se convirtió en el sonido de una nueva generación de oyentes provenientes de diferentes contextos sociales. El dominio del reguetón en las

[23] "Te invito a mi pasarela damisela, pela / De la buena espera bajo la luna llena / A la orilla de la playa sin ropa sin toalla / Modelándome a capella / Te quiero y espero que lo que quiero se me de entero / Llego el perro callejero, de tu jardín, jardinero / Que esperas, dale ma vamono ligero / Antes que caiga un aguacero" (sic).

[24] "Estoy enamorado / Te lo quiero confesar / Totalmente ilusionado / Me la paso pensándote / Nunca voy a soltarte".

[25] "Tú me das energía / La suerte mía / Me saqué la lotería contigo"

[26] El grupo que mejor representó este cambio de tono fue Calle 13 que anticipó este interés de las clases medias en el reguetón cinco años antes. Su canción, "Atrévete", describe a un hombre que le pide a una mujer de clase media que deje de negarse y que acepte que le gusta el reguetón.

emisoras a principios de los años 2010 motivó a artistas de diferentes estilos a dejar atrás los sonidos pop característicos de sus estilos y optar por ritmos de reguetón. Para muchos de esos artistas se trató de asimilar o caducar en la industria de la música popular dominante. Como tal, el reguetón entró en otra fase caracterizada por las colaboraciones con artistas de otros estilos, como Ricky Martin y Shakira, que hicieron sonidos híbridos de música pop, reguetón o electrónica/dance. Estas colaboraciones impulsaron una segunda limpieza musical del reguetón, la primera se dio después del *Barrio Fino* de Daddy Yankee que esterilizó (al menos para la industria musical global) la asociación de este estilo con la cultura de clase baja entre la mayoría de los públicos y siguió retocando el tono en cuanto a la representación de género.

La asociación del reguetón con un estilo musical cosificador y *machista* empezó a atenuarse (pero no desapareció) cuando, a mediados de los años 2010, artistas de reguetón empezaron a promover este estilo musical bajo el término aglutinante "género urbano" (en inglés: *Latin urban*). Este cambio fue un intento de reunir los diferentes sonidos de hip-hop producidos (y la cultura asociada con ellos que también iba en camino a volverse cultura de masas en los Estados Unidos) y un esfuerzo por atenuar la imagen pública que el término "reguetón" evocaba. Actualmente, para algunos artistas y para el público, el "género urbano" es sinónimo de sonidos de reguetón y otros estilos de hip-hop con algunas diferencias que a veces llegan a fundirse hasta producir sonidos híbridos que se podrían identificar como cualquiera de los dos estilos.

Dentro del "urbano latino", el subgénero conocido como trap, un estilo que estuvo en las sombras durante años, comenzó a popularizarse a mediados de los años 2010. El trap tiene una historia similar al recorrido del reguetón que va de estilo más underground a influencia dominante y, yo propondría que sustituyó el reguetón en la imaginación del consumidor latino de hip-hop que añoraba las letras sexuales y violentas del reguetón viejo. Este subgénero de casi 30 años apareció en la escena musical latina cerca del año 2016 y ganó popularidad entre las masas. Un estilo derivado de la cultura musical del hip-hop, el trap se originó a principios de los 90 en el sur de Estados Unidos—principalmente en Atlanta, Georgia; y luego se expandió hasta Texas, Alabama, Virginia y Tennessee—. Sus temas líricos provienen de su nombre, "trap", que es una palabra usada coloquialmente para referirse al lugar donde se esconden drogas y/o donde se hacen transacciones ilícitas. Este estilo musical trata temas relacionados a vivir en el "trap", como la venta de drogas, la violencia callejera, los problemas con el éxito y la dificultad de escapar de ese estilo de vida. De forma similar al primer reguetón, el estilo es "typified by its aggressive lyrical content and sound" ("conocido por su sonido y contenido lírico agresivo") ("Trap").

En su configuración puertorriqueña, el trap latino conserva la estética norteamericana del estilo —"lumbering bass, yammering hi-hats… and a clipped, stupor-inducing keyboard loop" ("un bajo pesado, unos hi-hats chirriantes... y un entrecortado ostinato que induce un estado de estupor") (Leight)— pero sus temas pueden variar de las bases líricas originales del estilo puesto que algunas canciones abordan

relaciones sentimentales en vez de la vida de la calle. Este giro refleja los cambios que tuvo el trap en los Estados Unidos cuando, en los años 2010, artistas como Drake, Post Malone, Travis Scott, Migos, entre otros, moderaron los temas de sus letras para facilitar la difusión del trap. Este ajuste en la industria americana del trap permitió que el estilo se convirtiera en uno de las exportaciones musicales más populares en los Estados Unidos, superando la supremacía de la que gozó el rock durante décadas de popularidad (Ryan; Flanagan). En América Latina el trap siguió un camino similar al del reguetón en tres aspectos primordiales.

Primero, el sonido fue creado por artistas de clase baja y existía de manera underground. Además, mantenía el contenido lírico de forma que coincidiera con la estética temática del estilo. Sus orígenes son debatibles, pero según uno de los exponentes del estilo, el cantante Ozuna, la publicación en Puerto Rico de la canción "El Pistolón", en 2007 por Arcángel y De La Ghetto, podría reconocerse como el momento en que nació el subgénero en Puerto Rico (Salud). Incluso cuando esta canción recibió el apoyo de la misma industria que en aquel momento estaba esterilizando el reguetón y colocándolo en el escenario global, el talento vendría de las clases bajas y se dirigiría al mismo público tal y como muestra la fuerte presencia de imágenes de barrios y caseríos en el video de "El Pistolón".

La segunda semejanza entre el trap y el reguetón tiene que ver con la trayectoria que recorrió hasta alcanzar la popularidad masiva. El trap pasó varios años como un estilo subcultural hasta el 2016 cuando la canción "La ocasión" de DJ Luian, Mambo Kingz y De La Ghetto se volvió un éxito popular. Antes de este momento, el trap ya había reemplazado al reguetón abordando los temas de la calle y expresando representaciones sexuales explícitas que el reguetón había abandonado a causa del éxito popular. En apenas unos años, el trap latino consiguió éxito global debido a las nuevas tecnologías —como el acceso a los servicios de *streaming* (de distribución digital) de música— que permite el acceso sin filtro y la distribución personalizada de contenido musical generalmente editado o rechazado por la industria musical.[27] La viralización del "género urbano" globalizó su sonido de tal manera que la industria musical de los Estados Unidos se ha adaptado a la tendencia musical latinoamericana. En una entrevista del 2017, Horacio Rodríguez, Vicepresidente de Mercadeo de Universal Music Latino —un sello americano que forma parte de la compañía de música Universal Music Group (actualmente la compañía de música más prominente a nivel global)— explicó esta modificación. Rodríguez indicó que los artistas y productores americanos habían estado contactando a Universal Music Group porque estaban interesados en hacer remixes de canciones de artistas latinos y en trabajar con ellos (Leight). Teniendo en cuenta el número de colaboraciones entre americanos y

[27] La cultura de entretenimiento de masas ya no está limitada por los medios tradicionales de distribución (como televisión y radio). Actualmente, hay otras tecnologías digitales que cuentan con algoritmos especializados para la distribución y el consumo de música que antes hubiera sido descartada por la distribución dominante de la industria musical. La frecuencia de acceso a este contenido musical —y los diálogos generados sobre y en torno a dicho contenido en las redes sociales— son los factores que contribuyen a que una canción poco conocida se convierta en un producto viral. En la sociedad actual, la viralización es una de las formas de la cultura de masas.

artistas latinos desde entonces, esta tendencia parece mantenerse. En los seis o siete años de existencia del trap latino corriente, Bad Bunny se ha vuelto el representante más destacado de este estilo. En su corta carrera, dicho artista ha tenido múltiples éxitos, ganado varios premios y, en el 2020, se convirtió en el primer artista en llegar a encabezar la lista de los Billboard 200 (una lista de los discos más importantes en Estados Unidos) con un disco completamente en español (Sisario).

El tercer aspecto que asemeja al trap y al reguetón es la conservación de las mismas actitudes sexuales: la cosificación de la mujer, las limitaciones a las voces de mujeres en lo que se refiere al contenido lírico y la marginalización de mujeres *performers*. A diferencia del reguetón, la voz anónima de mujer de la llamada/respuesta no fue un rasgo esencial del trap. Parecido al reguetón después de la aparición de *Barrio Fino* de Daddy Yankee en el 2004, el trap se volvió rápidamente un estilo musical colaborativo, lo que facilitó la creación de composiciones híbridas formadas por reguetón y otros elementos de hip-hop (latino o americano) que complejizarían la ya expandida concepción de la música urbana latina. Sin embargo, en las iteraciones iniciales del trap, la voz de la mujer no estaba presente de forma lírica ni performativa, y las letras guardaban la misma obsesión con sus cuerpos para satisfacer los placeres masculinistas. No obstante, contrario al reguetón, el trap tomó dos caminos distintos a la misma vez. Uno de ellos caracterizado por letras "limpias" más aceptadas por las emisoras, como por ejemplo "Sensualidad" de Bad Bunny, Prince Royce y J Balvin (2017) o "El farsante" de Ozuna (2017). El otro camino destacado por el empleo de letras "sucias" como en "Nunca me amó" de Jon Z y Baby Rasta (2017) o "La última vez" de Anuel AA con la colaboración de Bad Bunny (2017).

Esta flexibilidad de tono que se debe a la manera en que las nuevas tecnologías digitales facilitaron la distribución de música y ha tenido múltiples efectos en la cultura e industria de la música. Rodríguez, el Vicepresidente de Mercadeo de Universal, ha señalado que, a causa del trap, se está dando un giro cultural hacia la música latina, pero este giro "goes beyond trap: the music we call 'Latina urban' is now diversifying into many different forms… It's popping in the streets right now with zero radio airplay. It's a counter-culture of young kids listening to this music" ("…va más allá del trap: la música que llamamos 'género urbano latino' ahora se está diversificando de muchas maneras… Está explotando en las calles ahora mismo sin ninguna transmisión radial. Es una contracultura de jóvenes que escuchan esta música") (Leight). Lo que Rodríguez denomina como "counter-culture of young kids" ("una contracultura de jóvenes") trata, en realidad, de un estilo cuya evolución ha alcanzado cerca de 30 años y, al menos, dos generaciones. Mientras que el éxito del "género urbano" lo constituye como parte de la cultura de masas, el denominarlo como "counter-cultural movement" ("un movimiento contracultural") puede justificarse cuando el estilo musical —y la cultura, estilo de vida y estética que se le asigna— son vistos como relajados, movimientos expresivos cuyo ethos se mete descaradamente en la sexualidad y se opone a los valores sexuales dominantes. Es una cultura popular, de masas, la que yace fuera de la regulación y la vigilancia ética sistémica, y está separada de la

estandarización de la cultura popular/los medios del consumidor producidos por instituciones privadas.

Tal vez la conciencia que despertó esta expresión contracultural explique la aparición de nuevos vehículos para la representación de la mujer en la música urbana latina. En los últimos años, las colaboraciones artísticas que se han llevado a cabo han abierto camino para una nueva ola de mujeres cantantes de reguetón que se distinguen de las pioneras del estilo, Ivy Queen y Glory, y que han gestionado carreras exitosas independientes.

El reguetón y el trap siempre han presentado una forma monolítica de interacción y performance sexual. La nueva tabula rasa de cantantes-compositoras y *performers* —como Karol G, Nati Natasha, Anitta, Becky G, entre otras— han abordado y rearticulado la narrativa sexual de estos estilos sin alterar las sensibilidades del hip-hop. Algunas canciones hablan directamente de tener una vida sexual activa, como "Mi Cama" (2018) de Karol G —en la que ella "playfully taunts a cheating ex-lover by letting him know that her bed's been extra busy since she left him" ("se mofa jugetonamente de un examante infiel al que le dice que su cama ha estado más ocupada desde que lo dejó") (Viera)— y canta de manera provocativa "mi cama suena y suena" al mismo tiempo que emite sonidos onomatopéyicos de una cama chirriante. Otras canciones como "Downtown" (2017) de Annita y J Balvin presenta a una mujer que afirma que "En las noches soy yo la que define / Todo a lo que va pasar / A mí no me tienes que mandar" y sugiere que "vaya al *downtown*" ("que baje al centro") ("A mí me gusta cuando baja *downtown*") —una analogía para el sexo oral—. No solo destaca la sumisión de su pareja sexual, sino que se coloca ella, no él, en control del acto sexual. Las mujeres de la música urbana latina —la llamada "second mainstream wave of reggaeton" ("segunda ola *mainstream* del reguetón) (Viera)— no se preocupan por los valores morales históricamente impuestos sobre el sexo y sus cuerpos y han sido críticas en cuanto al sexismo en la industria musical y los medios que juzgan su sexualidad. Por medio de la apropiación del discurso, han pasado de ser voces silenciadas u opositoras abnegadas de los deseos masculinistas a asumir una voz despreocupada y sin remordimientos que lucha contra la cosificación, que ejerce su agencia mientras reivindica la autonomía corporal.

Quizás resulte menos sorprendente el hecho de que en los hombres del reguetón no ha cambiado mucho ni su percepción de las mujeres ni su forma de abordarlas. En la canción "Mayores" (2017) de Becky G en que también colabora Bad Bunny, la cantante explica su atracción por los hombres mayores diciendo: "A mí me gustan mayores / De esos que llaman señores / De los que te abren la puerta / Y te mandan flores". Aparte de ser una afirmación de la autonomía sexual que rompe tanto con los prejuicios sexuales como lo tabúes sociales, lo que resulta provocador es el intercambio entre la mujer y el hombre que se da después de su afirmación, y es la intervención de Bad Bunny en el puente de la canción. Bad Bunny representa un hombre más joven que reitera la percepción tradicional del deseo del hombre y de la mujer. Mientras Becky G canta su deseo por un hombre mayor por la atención romántica y los afectos que le podría proveer, el cantante de reguetón más

joven responde: "Yo no soy viejo pero tengo la cuenta como uno… / Que tú quieres un viejo, ¿estás segura? / Yo te prometo un millón de aventuras / Y en la cama te duro lo que él no dura". Becky G habló de sus ideas en cuanto a la dirección de la canción (aunque no tenga créditos como autora de la canción) y señala que cuando habló de su visión para el puente de la canción, Bad Bunny se preguntaba "If I'm young but I want a girl who likes older men, how do I convince her?" ("Si soy joven y quiero a una muchacha que le gustan los hombres mayores, ¿cómo la convenzo?") (Cobo, Becky G). Su respuesta a esta pregunta revela las ideas equivocadas de género y la falta de comprensión de las necesidades sexuales e interpersonales de las mujeres. En esta canción, el hombre malinterpreta sus mensajes y deseos, centrándose, en cambio, en todas las cosas materiales que posee —que piensa que servirán para atraerla— junto a su habilidad sexual —que piensa que es lo que ella busca y desea—. Este hombre parece ajeno a la feminidad mujeril como un ente dinámico. Incluso si estuviera consciente de esta realidad, su reacción —que responde a su experiencia conviviendo con mujeres— todavía depende de narrativas y conductas de género anticuadas e inconscientes.

Ahora bien, esta reintroducción de mujeres en el reguetón no carece de problemas políticos. Según señala la revista *Vibe*, a las mujeres que encabezan el reguetón —principalmente Karol G, Natti Natasha y Becky G— se les ha concedido el espacio para destacarse debido a "their privilege as conventionally attractive, non-black Latinas" ("su privilegio como mujeres convencionalmente atractivas, como latinas no-negras") (Viera). Además, a medida que aparecen nuevas cantantes vemos expresiones de género que se cruzan con otros aspectos de identidad, como es el caso de la cantante de flamenco, Rosalía. En su corta carrera, Rosalía ha sido acusada de apropiarse del flamenco, de la cultura gitana y de la latinidad en su trayecto a la música urbana latina. Algo que ha sido particularmente problemático ha sido el que los medios estadounidenses la hayan etiquetado como latina, evidenciado por el reconocimiento de instituciones de premios de música latinoamericana que la han nominado o premiado en categorías como "música latina" y la declaración de la artista —donde revela que ella "feels latina" ("se siente latina") (Fernández)—. Esta controversia provocó múltiples debates acerca de la apropiación cultural, las intersecciones entre género e identificación étnica y las relaciones postcoloniales de países no-europeos subyugados por imperios.

Desde la afirmación multicultural de Rosalía hasta las discusiones de mujeres en la música urbana latina han sido parte de los debates que se han dado fuera de círculos académicos hace años. Estas conversaciones, facilitadas por nuevas tecnologías comunicativas, han aparecido en plataformas digitales en forma de artículos de revistas, foros de discusión, contenido creativo viral y publicaciones en redes sociales. Este giro no es específico de la música y nace de cambios culturales de mayor envergadura que se han estado produciendo y que responden a actitudes histórico-sociales y no solo a gustos musicales. En la última década, para las generaciones más jóvenes, la palabra "woke"("consciente") se convirtió en un sinónimo para describir el estar consciente de temas relacionados a la justicia social ("Stay Woke").

Como palabra que resume la ideología política de izquierdas, el término "woke" está basado en la teoría crítica de raza y políticas de justicia social (Romano). La conciencia "woke" se volvió una práctica común que resonó particularmente entre generaciones más jóvenes. Esta actitud social originada en Estados Unidos trascendió geografías físicas y políticas y, aunque su esencia ha sido criticada,[28] el impacto social que ha tenido, principalmente por la distribución de discurso en las redes sociales, ha contribuido a un giro cultural en la manera en que otras figuras públicas, desde políticos a actores y músicos, se presentan públicamente y las causas que apoyan. Como resultado, esta nueva conciencia generacional ha influenciado la música urbana latina según lo evidencia el cambio de actitud que no hubiera sido posible diez años atrás. En los últimos 3 ó 4 años se han dado discusiones sobre el género en el reguetón, especialmente a partir de movimientos como #MeToo (#YoTambién) y #TimesUp (#SeAcabó),[29] en que diferentes artistas han tomado posturas por medio de su arte acerca del género y en que el público ha respondido al reguetón o usándolo como herramienta política.

Aparte de los ejemplos ya mencionados de mujeres que reafirman la autonomía de la mujer en una industria dominada por hombres, otros cantantes que se destacan son Residente y Dillon Francis por su canción "Sexo" (2018) en que el cantante le dedica la canción a Sigmund Freud y a Judith Butler. Con la letra y las imágenes del video de la canción, el antiguo cantante de Calle 13 normaliza el deseo sexual, la orientación sexual y la identidad sexual con imágenes pícaras de personas de diferentes razas, géneros, niveles espirituales, edades, tipos de cuerpos y (dis)capacidades físicas. De forma similar, Bad Bunny, el mismo artista que escribió sobre un hombre ajeno al deseo de la mujer en "Mayores" de Becky G, ha invertido la música urbana latina por cuenta propia sin abandonar las letras sobre el sexo pero apartándose de los rasgos más perturbadores de la supremacía de género del estilo musical. En su canción del 2020, "Yo perreo sola", el cantante describe a una mujer independiente en control de sus relaciones con hombres y, en el video musical, Bad Bunny aparece como *drag*. Aunque la mujer que pone la voz de los elementos musicales más pegajosos de la canción, la cantante Nesi, no recibió el crédito tal como ocurría con las mujeres en el reguetón primero, la canción y el video se distancian significativamente de lo que el reguetón y el "género urbano latino" habían sido hasta ese punto.

Bad Bunny empezó a fabricar su personaje artístico dentro de la música urbana latina ayudando a mover el trap latino a ocupar un sitio en la cultura de masas y adoptando

[28] David Brooks, un columnista de opinión y comentarista político del New York Times, sostiene que el objetivo del "wokeness" ("la concienciación") no es solucionar los problemas puesto que "wokeness jams together the perceiving and the proposing. In fact, wokeness puts more emphasis on how you perceive the situation—how woke you are to what is wrong—than what exactly you plan to do about it." ("la concienciación mezcla lo que se percibe con lo que se propone. De hecho, la concienciación pone más énfasis en cómo percibes la situación —cuan concienciado estás sobre lo que está mal— que en lo que planeas hacer para afrontar la situación".)

[29] Escuchar el podcast de Félix Contreras para una discusión acerca del reguetón en la edad del #MeToo ("Reguetón")

una estética diferente a la de sus colegas. Su vestimenta es una fusión entre extravagancia y modestia en comparación con otros artistas de hip-hop, pero se permitió algunas excentricidades como usar mascarilla antes de que se volvieran necesarias durante la pandemia en el 2020 o llevar uñas largas pintadas en algunos de sus videos de música. Con respecto a su estilo marcado por la inconformidad de género y conversaciones sobre los roles de género, el cantante ha afirmado: "I think it's my responsability, as a person of influence…" ("Yo creo que es mi responsabilidad, como persona influyente…") hablar sobre los temas en los que cree (Herrera, "Good Times"). Esta actitud fue más evidente en su espectáculo del 2020 en el *Tonight Show with Jimmy Fallon* ("Episodio 1214") en que el artista llevaba una falda y una camisa que leía "Mataron a Alexa, no a un hombre con falda", un tributo en solidaridad con Alexa, una mujer transgénero que fue asesinada y a quien los medios identificaron equivocadamente como hombre en los primeros informes de su muerte. Este nuevo trato de la diversidad sexual también le abrió paso a cantantes como Kevin Fret, un artista de trap abiertamente gay que cantaba sobre relaciones sexuales con hombres. Fret estaba creciendo en el nuevo mercado urbano hasta su asesinato repentino en el 2019.

Los públicos del reguetón han respondido de forma similar a las percepciones sociales de la desigualdad de género y el trato de la mujer. En el 2017, algunos grupos denunciaron al cantante colombiano Maluma y su canción "Cuatro Babys" en la que habla de "juggling four women who sleep with him on command" ("hacer malabares con cuatro mujeres que se acuestan con él cuando manda"). Los críticos crearon una petición en la página www.change.org pidiendo a "streaming platforms to remove the song from circulation because the 'lyric and the images incite direct violence towards women'" ("todas las plataformas de streaming [que] removieran la canción de circulación porque la 'letra e imágenes incitan violencia directa hacia las mujeres'" (Leight). Asimismo, el reguetón desempeñó un papel importante en las protestas del 2019 que impulsaron la renuncia del gobernador de Puerto Rico, Ricardo Rosselló. Como herramienta política, el perreo, el baile que acompaña al reguetón, se volvió el *perreo combativo* durante las protestas cuando hombres y mujeres crearon "liberated comunal space that generated political power" ("un espacio comunal liberado que generó poder político") (Dávila y LeBrón) mientras bailaban reguetón en las escalinatas de la catedral católica y a una cuadra de la casa del gobernador. Según señalan Verónica Dávila y Marisol LeBrón en *The Washington Post,* la ironía de este acto yace en el origen del reguetón como un estilo que nació de las comunidades negras y de bajos ingresos y de su rol en derrocar al primer mandatario de Puerto Rico. Para las autoras, las personas que participaron del acto del *perreo combativo* recuperaron del "longer history of reggaetón and perreo, forms that have always been political. Through reggaetón, Puerto Ricans have expressed political critique, resisted state censorship and criminalization, defied racism and misogyny and now fueled collective action" ("de la larga historia del reguetón y del perreo, las formas que siempre han sido políticas. Por medio del reguetón, los puertorriqueños han manifestado críticas políticas, se han resistido a la censura de estado y a

la criminalización, han desafiado el racismo y la misoginia —y ahora han sido el combustible de una acción colectiva") (Dávila y Lebrón)—. Tal como señalan las autoras, mensajes como "Sin perreo no hay revolución" y "El perreo ganó" inundaron las redes sociales. Sin embargo, la imagen que se hizo viral (y quedó inscrita en la consciencia social) fue la de una mujer perreando en las escalinatas de la catedral —la catedral más antigua de las Américas— en un bikini con la bandera de Puerto Rico.

Actualmente, las respuestas maravillosas de mujeres del reguetón y del "género urbano" a la narrativa masculinista pueden resumirse en dos reacciones estupendas que se dieron recientemente. La primera fue de la cantante española de pop latino y R&B, Beatriz Luengo, que tomó la canción del 2020 de Maluma, "Hawái", y la reescribió hermosamente desde el punto de vista de una mujer. La segunda proviene de las respuestas que muchas cantantes le dan a los reporteros que, en entrevistas, se atreven a cuestionar sus letras o su presentación de género. La siguiente respuesta, de una entrevista que Becky G le concedió a una reportera de la revista Billboard —en que la reportera se refirió a su canción "Mayores" como "atrevida" y destacó la doble moral en la industria— sintetiza las brillantes respuestas de mujeres de la música urbana latina.

REPORTER. But you did find a double standard?

BECKY G. "Every time someone [reporters] would bring up the lyrics, it's like they were trying to make me scared. *"That's not what you meant." No, that's exactly what I meant. I was very aware the moment I recorded the line — I could have chosen not to record it. It's always this older generation saying, "Women shouldn't speak like that." But who are you to tell me what makes me feel sexy, what makes me feel empowered.* Why not? And I always refer to men who sing lots of songs about lots of different things. And no one says anything. It comes down to opinion, and opinion is subjective. Not everybody is going to like everything you do. And I'm feeling that for the very first time, but it's fine! At least people are paying attention (emphasis added).

REPORTER. Did anything take you by surprise?

BECKY G. The fact that people wanted me to do a clean radio version. What is that? I don't even know. There are no bad words.

REPORTER. So, did you do a clean radio version?

BECKY G. Oh, honey.

REPORTERA: ¿Llegaste a toparte con la doble moral?

BECKY G. "Cada vez que alguien [reporteros] sacaba el tema de la letra era como si trataran de asustarme. *"Eso no es lo que quisiste decir". Sí, es justamente lo que quería*

*decir. Estaba muy consciente de lo que hacía a la hora de grabar esa línea – Pude haber elegido no grabarla. Siempre son los de la generación más vieja los que dicen que las mujeres no deben hablar así". Pero quién eres tú para decirme a mí lo que me hace sentirme sexy, lo que me hace sentirme empoderada*. ¿Por qué no? Y siempre hago referencia a muchos hombres que cantan sobre muchos temas diferentes. Y nadie dice nada. Al final, todo se trata de opiniones, y las opiniones son subjetivas. A todo el mundo no le va a gustar todo lo que haces. Y estoy viviendo eso por primera vez, ¡pero está bien! Al menos las personas están prestando atención [énfasis añadido].

REPORTERA. ¿Ha habido algo que te haya tom
ado por sorpresa?

BECKY G. El hecho de que las personas querían que yo hiciera una versión limpia para la radio. ¿Qué es eso? No tengo idea. La canción no tiene malas palabras.

REPORTERA. Entonces, ¿hiciste una versión limpia para la radio?

BECKY G. Ay, mi amor.

Actualmente, es muy posible que los cambios en cuanto a la representación de género y la igualdad en el reguetón y el trap respondan a cambios sociales o sean productos manufacturados por decisiones ejecutivas tomadas por la industria musical. Sin embargo, incluso si fuera un hombre el que coordina la distribución de la música urbana latina en este momento, son las mujeres en el escenario, en las entrevistas, detrás del micrófono y las letras, las que dirigen y presentan su mensaje. Sus actos han dado apertura a vibraciones más inclusivas que están arrojando luz sobre las desigualdades de género en la música urbana latina. Estos avances son parte de un esfuerzo continuo de promover la igualdad de género en el estilo musical (y la sociedad). Hay algo evidente: estamos entrando en un momento en que la representación de la marginalidad sexual en las artes y la cultura ya no está relegada a las discusiones eruditas o académicas, y vehículos artísticos populares, globales y transnacionales como el reguetón y el trap están difundiendo estas ideas a las masas.

## Obras citadas


Alexis y Fido. "Energía." Sonic Music Latin/Wild Dogz, 2011.

Alexis y Fido. "El tiburón." *The Pitbulls*, Sony BGM Latin, 2005.

Anitta and J Balvin. "Downtown." *Downtown*, Warner Music Group, 2017.

Anuel AA. "La Última Vez." *La Última Vez*, Hear this Music, 2017.

Arcángel y De La Ghetto. "El Pistolón." *Las Nuevas Amenazas*, Baby Records Inc. 2007.

Bad Bunny. "Sensualidad." *Sensualidad*, Hear this Music, 2017.

—. "Yo Perreo Sola." *YHLQMDLG*, Rimas, 2020.

Báez, Jillian M. "'En mi imperio': Competing discourses of agency in Ivy Queen's reggaeton." *Centro Journal* vol. 18, no. 2, 2006, pp. 63-81.

Becky G. "Mayores." *Mala Santa*, Kemosabe/Sony Latin, 2017.

Brooks, David. "The Problem with Wokeness." *The New York Times*, 7 de junio de 2018, www.nytimes.com/2018/06/07/opinion/wokeness-racism-progressivism-social-justice.html.

Luengo, Beatriz. "Hawaii." 5 de octubre de 2020, www.youtube.com/watch?v=lXs6KL0QKmg.

Cafe Tacuba. "Ingrata." *Re*, Warner Music México, julio 1994.

Calle 13. "Atrévete." *Calle 13,* White Lion, 2005.

Cobo, Leila. "Becky G on Finding 'The Difference Between Classy & Raunchy' With Racy 'Mayores'." *Billboard*, 16 de febrero de 2018, www.billboard.com/articles/columns/latin/8114100/becky-g-mayores-interview/.

—. "Daddy Yankee" Breaks Down His 'Barrio Fino' Album Track by Track, 16 Years Later: Exclusive." *Billboard,* 13 de julio de 2020, www.billboard.com/articles/columns/latin/8519889/daddy-yankee-barrio-fino-album-breakdown/.

Daddy Yankee. *Barrio Fino*. VI Music/El Cartel, 2004.

—. "Cógela que van sin jokey." *Mas Flow*, Mas Flow Music/V.I. Music, 2003.

—. "Dale Caliente." *Barrio Fino*, VI Music/El Cartel, 2004.

—. "Machete." *Los anormales*, Gold Star/Universal, 2005.

—. "No me dejes solo." *Barrio Fino*, VI Music/El Cartel, 2004.

Dalmata. "Pasarela." *Flow La Discoteka 2*, Universal/Flow Music, 2007.

Dávila, Verónica and Marisol Lebrón. "How music took down Puerto Rico's governor." *The Washington Post,* 1 de agosto de 2019, www.washingtonpost.com/outlook/2019/08/01/how-music-took-down-puerto-ricos-governor/.

Dinzey-Flores, Zaire Zenit. "De la disco al caserío: Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón." *Centro Journal*, vol. 20, no. 2, 2008, pp. 35-69.

DJ Luian, Mambo Kingz, and De La Ghetto. "La Ocasión." *La Ocasión*, Hear this Music, 10 de febrero de 2016.

DJ Nelson and DJ Goldy. "A Quien Tu Le Dices P…?" *Xtassy Reggae*, Music Engine Productions, 2000.

—. "La p…." *Xtassy Reggae*, Music Engine Productions, 2000.

Don Omar. "Dale Don Dale." *The Last Don*, VI Music/Polydor Records, 2003.

"Episode 1214." *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*, season 2020, episode 1214, NBC, 27 de febrero de 2020, www.youtube.com/watch?v=-vgXqw5ARLE.

Fernández, Alejandro. "Cascos ligeros." *Piel de niña*, Sony Music, abril 1993.

—. "Mátalas." *Niña Amada Mía*, Sony Discos, 2003.

Fernández, Suzette. "Rosalía Talks Heritage, Favorite Street Food in 'Growing Up Latino'." *Billboard*, 30 Jan. 2019, www.billboard.com/articles/columns/latin/8495717/rosalia-growing-up-latino-video.

Flanagan, Bill. "Is Rock 'n' Roll Dead, or Just Old?" *The New York Times*, 19 de noviembre de 2016, www.nytimes.com/2016/11/20/opinion/sunday/is-rock-n-roll-dead-or-just-old.html.

Glory. "La Popola." *Glou*, Machete Music, 19 de marzo de 2005.

Héctor El Father. "Esta noche es de travesuras." *Flow La Discoteka*, Flow Music, 2004.

—. "Maldades." *The Bad Boy*, VI Music/Machete Music/Gold Star, 2006.

—. "Tú quieres duro." *La Misión 4: The Takeover*, New Era Entertainment, 2004.

Herrera, Isabela. "Good Times With Bad Bunny." *GQ*, 20 de marzo de 2019, www.gq.com/story/bad-bunny-good-times-profile.

—. "Meet Jenny La Sexy Voz, the Woman Behind Reggaeton's Biggest Hooks." *Remezcla*, 16 de mayo de 2016, remezcla.com/features/music/jenny-la-sexy-voz-profile/.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. 1977. Translated by Catherine Porter, Cornell UP, 1985.

Jay, Martin. "The Aesthetic Alibi." *Salmagundi*, vol. 3, 1992, pp. 13-25.

Jiménez, Félix. "(W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words a Minute" *Reggaeton,* edited by Raquel Z. Rivera et al., Duke UP, 2009, pp. 229-51.

Jon Z and Baby Rasta. "Nunca me amó." Chosen Few Emerald Entertainment, 2017.

Karol G. "Mi Cama." *Mi Cama,* Universal Music Latino, 2018.

Kattari, Kim. "Building Pan-Latino unity in the United States through music: An exploration of commonalities between salsa and reggaeton." *Musicological Explorations,* vol. 10, 2009, pp. 105-136.

Lavielle-Pullés, Ligia. "Del horror a la seducción: Consumo de reguetón en la conformación de identidades musicales juveniles.» *LiminaR: Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 12, no. 2, 2014, pp. 112-28.

LeBrón, Marisol. "'Con un Flow Natural': Sonic Affinities and Reggaeton Nationalism.» *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 21, no. 2, 2011, pp. 219-33.

Leight, Elias. "Inside Latin Trap, the Viral Sound Too Hot for American Radio." *Rolling Stone,* 7 Nov. 2017, www.rollingstone.com/music/music-features/inside-latin-trap-the-viral-sound-too-hot-for-american-radio-255923/.

Los Tres. "No me falles." *La Sangre en el Cuerpo*, Sony Music Chile, 1999.

Luis Miguel. "La media vuelta." *Segundo Romance*, WEA Latina, 1994.

Maluma. "Hawái." *Papi Juancho*, Sony Music Latin, 2020.

Marshall, Wayne. "Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton." *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture,* 58, 2008, pp. 131-51.

—. "From Música Negra to Reguetón Latino: The Cultur-

al Politics of Nation, Migration, and Commercialization." *Reggaeton,* editado por Raquel Z. Rivera et al., Duke UP, 2009, pp.19-76.

Mosher, Donald and Mark Sirkin. "Measuring a Macho Personality Constellation." *Journal of Research in Personality*, vol 18, 1984, pp.150-63.

Negrón Muntaner, Frances. "Poetry of Filth: The (Post) Reggaetonic Lyrics of Calle 13." *Reggaeton,* editado por Raquel Z. Rivera et al., Duke UP, 2009, pp. 327-43.

Negrón Muntaner, Frances and Raquel Z. Rivera. "Nación Reggaetón." *Nueva Sociedad,* oct.-nov. 2009, nuso.org/articulo/nacion-reggaeton/.

Nieves, Alfredo. "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident." *Reggaeton,* Editado por Raquel Z. Rivera et al., Duke UP, 2009, pp. 252-79.

Ozuna. "El Farsante." *Odisea*, VP/Sony Latin, 2017.

Pantaleoni, Ana. "La canción de Don Federico." *El País*, 18 de enero de 2012, elpais.com/elpais/2012/01/18/actualidad/1326877266_132687.html.

Ramon Orlando. "Te compro tu novia." *America sin queja*, Karen Records, 1993.

"Regresa con 'La Popola' a República Dominicana." *Primera Hora*, 14 de octubre de 2008, www.primerahora.com/entretenimiento/musica/notas/regresa-con-la-popola-a-republica-dominicana/.

"Reggaeton In The Age of #MeToo." *Alt.Latino Podcast* from NPR, 16 de febrero de 2018, www.npr.org/sections/altlatino/2018/02/16/586124391/reggaeton-in-the-age-of-metoo.

Residente and Dillon Francis. "Sexo." *Wut Wut*, IDGAFOS, 2018.

Rivera, Petra R. ""Tropical Mix": Afro-Latino Space and Notch's Reggaetón." *Popular Music and Society*, vol. 34, no. 02, 2011, pp. 221-35.

Rivera, Raquel Z., et. al., editors. *Reggaeton*. Duke UP, 2009.

Romano, Aja. "A history of 'wokeness'." *Vox*. 9 de octubre de 2020. www.vox.com/culture/21437879/stay-woke-wokeness-history-origin-evolution-controversy.

Rudolph, Jennifer Domino. "Pidieron cacao: Latinidad and Black Identity in the Reggaeton of Don Omar." *Centro* Journal, vol. 23, no. 1, 2011, pp 31-53.

Ryan, Patrick. "Rap overtakes rock as the most popular genre among music fans. Here's why." *USA Today*, 3 de enero de 2018, www.usatoday.com/story/life/mu-

sic/2018/01/03/rap-overtakes-rock-most-popular-genre-among-music-fans-heres-why/990873001/.

Salud, Abril. "Ozuna, Bad Bunny, De La Ghetto, Farruko & Messiah Narrate a Brief History of Latin Trap." *Billboard*, 17 de agosto de 2017, www.billboard.com/articles/columns/latin/7933904/latin-trap-brief-history-ozuna-bad-bunny-de-la-ghetto.

Solomon, Maynard. *Beethoven*. Schirmer Books, 1977.

—. "Charles Ives: Some Questions of Veracity." *Journal of the American Musicological Society*, no. 40, 1987, pp. 466-69.

Samponaro, Philip. ""Oye mi canto"("Listen to My Song"): The History and Politics of Reggaetón." *Popular Music and Society,* vol. 32, no. 4, 2009, pp. 489-506.

Sisario, Ben. "Bad Bunny's New Album Is Billboard's First All-Spanish No. 1." *The New York Times*, 7 de diciembre de 2020, www.nytimes.com/2020/12/07/arts/music/bad-bunny-el-ultimo-tour-del-mundo-chart.html?searchResultPosition=4.

Smith, Stacy L., et al. *Inclusion in the Recording Studio? Gender & Race/Ethnicity of Artists, Songwriters, & Producers across 700 Popular Songs from 2012-2018.* U of Southern California, febrero 2019, assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-2019.pdf.

Sonora Matancera. "Mala mujer." *Ahora en Lima*, Infopesa, 1978. "Stay Woke: The new sense of 'woke' is gaining popularity". *Merriam-Webster*, www.merriam-webster.com/words-at-play/woke-meaning-origin.

"Top Latin Albums." Billboard, 18 de junio de 2005, web.archive.org/web/20160728185157/http://www.billboard.com/charts/latin-albums/2005-06-18.

"Trap." *The Music Origins Project*, www.musicorigins.org/item/trap-music/.

"Tropical Airplay." Billboard, 26 de marzo de 2005, www.billboard.com/biz/charts/2005-03-26/latin-tropical-airplay.

Viera, Mariana. "Reggaeton's Leading Ladies Combat Exclusion with Unfiltered Sexual Expression." *Vibe*, 26 de octubre de 2018, www.vibe.com/2018/10/reggaeton-women-sexual-liberation.

Wisin. "Saoco." *El Sobreviviente*, Machete/Universal, 2004.

Wisin y Yandel. "Estoy enamorado." *La Revolución*, Machete, 2010.

—. "Rakata." *Pa'l Mundo*, WY Records/Machete Music, 2005.

# *Gaztetxes* y subjetividades contra-hegemónicas: Choques generacionales en torno a las luchas sociales y al consumo musical en espacios autogestionados

*Minerva Campion y Mateo Ortiz Hernández | Pontificia Universidad Javeriana*

## 1. Introducción

En este trabajo presentamos a partir de una perspectiva generacional los cambios que ha habido en Uribe Kosta y Bilbao en torno a las luchas sociales y a la música en *gaztetxes* y espacios autogestionados. Para ello, hemos considerado el concepto de "generación", tan fundamental para entender a la sociedad contemporánea como lo fue cuando Mannheim escribió *El problema de las generaciones*. Consideramos que este concepto es relevante en tanto permite entender cómo se transforman los procesos de agencia de las y los jóvenes desde una perspectiva histórica; evidenciando también cómo se han comprendido las luchas, las problemáticas de cada momento y la música que ha acompañado a los movi-

mientos sociales vinculados a los espacios autogestionados en Uribe Kosta y Bilbao.

Es común que el discurso popular de las generaciones se centre en una metáfora de la continuidad social que evidencia la sustitución de una generación "vieja" por una "nueva" en la vida pública; una idea muy similar a la que manejaba Comte en su proyecto positivista. Lamentablemente, cada vez es más evidente que, a diferencia de lo que pensaba el filósofo francés, no es prudente entender este fenómeno como una sucesión generacional donde una generación simplemente remplaza a la otra; el incremento de la longevidad hace posible que personas pertenecientes a tres generaciones distintas cohabiten un mismo espacio y, a su vez, tengan incidencia en la vida pública. Es por esto, que podemos hablar de superposición o *coexistencia generacional*.

Durante la década de los años 80 los movimientos estudiantiles, ecologistas y antimilitaristas juveniles dieron paso a los primeros *gaztetxes*, alineados con la ideología socialista; como espacios en disputa donde se articulaban las prácticas de resistencia y de reivindicación de la cultura vasca, reprimida por el franquismo. Si bien en la actualidad los *gaztetxes* siguen cumpliendo un papel preponderante en el fortalecimiento de lazos comunitarios en los barrios, es evidente que han sufrido transformaciones en cuanto a la configuración de su espacialidad e incluso también se han dado transformaciones en cuanto a los consumos y formas de producción musical; recordemos que en sus orígenes estos espacios estaban principalmente asociados a la música Punk o al llamado *Rock Radical Vasco*. De esta manera, la coexistencia generacional de cada una de las generaciones que ha participado en la construcción de los *gaztetxes* y espacios autogestionados tiene su propia concepción del tiempo que le ha tocado vivir.

Consideramos que el aporte pricipal de nuestro trabajo radica por un lado, en utilizar la concepción generacional de Mannheim para comprender como cada generación entiende su época, las luchas sociales y las formas de articular la música con los procesos de producción de capital subcultural; y por otro, el trabajo de campo realizado para sustentar la anterior vinculación.

## 2. Planteamiento del problema y metodología

Si aceptamos que varias generaciones pueden coexistir al mismo tiempo en la vida pública, y que los *gaztetxes* no son la excepción, la pregunta que moviliza este trabajo consiste en saber ¿qué escenas musicales actualmente se entretejen con los *gaztetxes* y el movimiento social juvenil en el País Vasco? Así como también ¿Qué tipo de conflictos generacionales emergen de estas transformaciones culturales que viven los *gaztetxes*?

Para dar respuesta a estas preguntas, hemos partido de una metodología basada en la etnografía participativa que, tal y como menciona Geertz, es un enfoque metodológico que permite reconocer la forma en que los y las participantes de la investigación construyen y relacionan los significados con los espacios que habitan. Ahora bien, es participativa en tanto reconoce que no es posible entender la investigación desde un punto de vista sujeto-objeto y, por tanto, que la persona que realiza la investigación también

participa en la manera en que se construyen esas significaciones y, a su vez, se ve permeado por ellas, convirtiéndose en un coparticipe del proceso investigativo (Lassiter 91).

Enfocándonos en los espacios autogestionados, como *gaztetxes* y *casas okupadas*, se realizaron un total de ocho entrevistas a personas que participan o que habían participado de los espacios autogestionados en algún momento de sus vidas. Las entrevistas fueron no estructuradas y se realizaron sobre todo en el contexto de *jaias*, en bares, *gaztetxes* o *casas okupadas*. La mayoría de estas fueron planificadas para ser realizadas con la persona de contacto, pero en varias ocasiones terminó siendo un grupo focal espontáneo debido a que se integraron más participantes a la conversación. Esta técnica nos permitió en primer lugar, conocer los espacios de articulación autogestionados y en segundo lugar, realizar el trabajo de campo en los lugares de confianza de las personas entrevistadas. Asimismo, las preguntas abiertas generan la posibilidad de hablar sobre temáticas que no se habían tenido en cuenta al inicio de la investigación. De cierta manera, permiten romper con la rigidez de la dicotomía sujeto/objeto de la investigación al centrarse en las ideas y el análisis que desarrollan las personas entrevistadas. De este modo, las entrevistas las entendemos como conversaciones, es decir, como "conocimiento que va y viene pero que permanece con uno e introduce cambios en un determinado análisis" (Mignolo 9-10).

En términos etarios, encontramos personas que van desde los 19 años hasta aproximadamente los 50 años. Los espacios como tal no fueron elegidos, sino que los propios entrevistados fueron pasando el contacto de otras personas y con las redes de amigos que teníamos en el País Vasco se realizaron las entrevistas. De este modo, se entrevistó a miembros de varios *gaztetxes*, de una *casa okupada*, de una distribuidora alternativa, bandas y organizadores de conciertos.

## 3. Posición generacional, conexión generacional y unidad generacional en la producción de capital cultural

Ahora bien, es necesario dar alcance a las preguntas antes planteadas a través de un rodeo teoríco: ¿Qué implica una escena músical? ¿de qué manera esto se relaciona con los movimientos juveniles? Y, no menos importante ¿de qué manera aporta el enfoque de generaciones a toda esta discusión? En este sentido, debemos comenzar por la base: las subjetividades juveniles.

Todas las identidades necesitan "mostrarse" para volverse "reales" y las identidades juveniles no son la excepción. Mostrarse es, para el actor individual o colectivo, un uso dramatúrgico de cualquier tipo de objeto, marca o atributo que le sirva para "desplegar su identidad" (Reguillo). Este es el eje que articula una gran parte de los estudios culturalistas sobre la juventud, donde la pregunta central es ¿de qué manera se sitúa la identidad juvenil con respecto a otras identidades sociales como la adulta?

Para responder dicha pregunta, y siguiendo aproximaciones como la de Reguillo o la de Escobar, debemos partir de la siguiente asunción: el sujeto juvenil es un sujeto agente; un actor que puede tomar decisiones sobre sí mismo y su relacionamiento con otros. Esta agencia es la que posibilita las diversas maneras de "mostrarse", o, en palabras más cer-

canas a Escobar, de subjetivarse de diversas maneras en su trayectoria vital a través de la interpelación de diversos discursos simbólicos que posibilitan diversas formas de ser y narrar el mundo.

No es fortuito que en varios estudios recientes (De Oliveira; Rosas Landa Bautista y Salguero Velázquez; Díaz Bonilla; Lillo Muñoz), se indague en las diversas formas de agencia que las y los jóvenes emplean para resisitir a diversas violencias a las que se encuentran expuestos: siendo una de las prevalentes la violencia adultocéntrica. El adultocentrismo, por su parte, es un fenómeno que, necesariamente, se debe entender en su dimensión material y simbólica: 1) *material* en tanto limita, a partir de la discriminación etaria, la posición y grado de acceso a la estructura de producción de capital —económico, social, cultural, etc.— de un determinado sujeto y 2) *simbólica*, en tanto, es necesario establecer una narrativa bajo la cual justifica dicha posición social (Duarte). En otras palabras, el adultocentrismo fungiría como un "biopoder" que sustenta relaciones de dominación al interior de una sociedad por medio del establecimiento de cuerpos y saberes válidos (adultos) y no válidos (jóvenes) en lo público.

Bajo esta luz, las escenas musicales —que implican una fuerte carga cultural y de encuentro— adquieren una nueva luz. Las escenas musicales son formas de ese "decir-hacer" juvenil, de ese despliegue dramatúrgico de las identidades marginadas, excluidas. Para explicar esta situación de marginación cultural es sumamente relevante la aproximación sociológica a la cultura de la que nos habla Bourdieu, o incluso, a la reformulación que hace de este concepto Thornton cuando habla del capital subcultural. Por un lado, debemos reconocer que la cultura es un conjunto de valores, normas y prácticas (medios y modos) que hacen posible la producción y reproducción de bienes culturales. Por otro lado, Bourdieu nos comenta que el lugar que ocupan todos los miembros de la sociedad no es el mismo en esta estructura de producción cultural; la sociedad no asigna el mismo valor y relevancia a una pieza de música clásica europea que a un tema o canción de punk, rap e incluso reggaetón. Esta asignación de valor responde a un "privilegio" que posee la cultura dominante y, para nuestro caso, adultocéntrica. A través de este privilegio, la cultura dominante asegura la reproducción de su identidad, así como disminuye el riesgo de que otras culturas puedan rivalizar con ella en la estructura de producción cultural por medio de la marginalización de estas; de ahí el término "sub-cultura" (o el de capital subcultural antes mencionado). Pero, tal como menciona Escobar, este privilegio también tiene fines de dominación biopolítica: el marginar las prácticas culturales de un determinado grupo social, sirve para mantener el control, y por consiguiente la hegemonía, de la clase social dominante sobre las demás a través de una homogeneización identitaria o, al menos, de una limitación de las identidades posibles dentro de la sociedad.

Estas dentidades se resignifican como identidades rebeldes y contra-hegemónicas. No obstante, conforme el tiempo ha pasado, lugares que concentran estos despliegues de identidades juveniles han cambiado en su actuar y los *gaztetxes*, como mencionábamos anteriormente, no son la excepción ¿Cómo entender este cambio en la agencia juvenil

y sus implicaciones en las escenas musicales? Es ahí dónde el enfoque generacional —en particular la apuesta que realiza Mannheim— entra en juego y robustece el estudio de las agencias juveniles.

Recordermos que para Mannheim el problema de las generaciones consistía en una oportunidad fundamental para el desarrollo de un campo integral para la investigación sociológica; en las generaciones, planteaba el autor, se implicaban la sociología formal estática, la sociología formal dinámica y la sociología histórica aplicada. Por ello, Mannheim procuró retomar los elementos más importantes de las corrientes previas (positivismo e histórico-romántica), para plantear una aproximación integral que no reposara en el excesivo determinismo positivista, pero que tampoco ceda ante el profundo relativismo del espíritu de los histórico-románticos.

El primer distanciamiento que hace Mannheim sobre sus predecesores radica en que las generaciones no son adhesiones que aspiren a desarrollar grupos concretos,[1] sean estos en forma de culturas urbanas o movimientos sociales (206). Los vínculos que caracterizan a este tipo de grupos son de carácter consciente y del mismo pueden romperse: "la pertenencia a una 'asociación' se extingue al revocarse la relación; los vínculos comunitarios se acaban cuando las relaciones espirituales-anímicas se disuelven en nosotros mismos, o en los demás miembros del grupo" (Mannheim 207-208).

Ahora bien, las generaciones que, dicho sea de paso, también implican un ser-con-otros que vincula a los diversos individuos que las componen, no necesariamente derivan en grupos concretos. De hecho, es posible que un grupo concreto, tal y como un movimiento popular, pueda estar circunstancialmente atravesado por diversas generaciones que constituyen lazos de proximidad afines y que, en este sentido, perpetúan la existencia de un grupo concreto desde diferentes *situaciones generacionales*. Este es es el caso, y lo veremos más adelante, de los *gaztetxes*.

La *situación generacional* no es algo de lo que un sujeto pueda derogar de manera voluntaria o intelectual, tal y como un obrero no puede abandonar su *situación de clase* proletaria solo con decidirlo; lo que no quiere decir que funjan como estructuras que, *de facto*, determinen o totalicen las subjetividades que se encuentran inmersas en ellas. Tanto este sujeto generacionalmente situado como el proletario, son tales en cuanto experimentan una *posición social* (ya sea en términos de opresión o de oportunidad social) que se encuentra determinada por la estructura económica y de poder, y la cual solo pierde su relevancia en tanto ellos asciendan o desciendan en la estructura social; da igual si son conscientes de ella o no, esta les acontece de antemano (Mannheim 207-208).

Esta posición general consiste en una "característica común" que delimita la capacidad de agencia que tiene un sujeto en el marco de un determinado contexto socio-histórico y un acontecer posible. En este sentido, para una

[1] Los grupos concretos, entendidos como aquellas conformaciones que se dan cuando existen lazos previos (ya sean proximidad orgánica o establecidos por una *voluntad de arbitrio* —*kürwille*—) que vinculan a un individuo a una determinada asociación o comunidad.

determinada *situación generacional*, la *posición generacional* (*Generationslagerung*) moldea la experiencia vivencial y de pensamiento, así como el modo en que un sujeto se inserta en la estructura y medios de producción cultural:

> Es extremadamente probable que los proletarios participen de los bienes culturales de un modo que en su estrato es usual y que sólo participen de determinados bienes culturales … Pero también donde se ofrecen o son accesibles los mismos contenidos espirituales —y en la medida en que lo son—, el propio modo de acceso a ellos, y también el modo y la manera de cambiarlos, de elaborarlos o de desarrollarlos, están siempre más o menos determinados en una dirección. En estos casos es frecuente decir que los modos de acceso han de determinarse en cada ocasión por medio de las tradiciones específicas del estrato correspondiente. … Las tradiciones que empujan en una determinada dirección sólo se mantienen *mientras la posición del estrato que las sostiene en los ámbitos sociales permanece igual* (nuestro énfasis) en todos sus aspectos. La configuración concreta de una actitud o de un contenido dado no resulta de la historia de una determinada tradición, sino que en último término resulta de la historia de la posición con la que aquéllos han nacido y con la que se han solidificado dentro de una tradición (Mannheim 210).

Justo en este momento, es que el enfoque generacional permite profundizar sobre algo que ya hemos abordado con anterioridad: el rol que se le da a las culturas —o "sub-culturas"— juveniles también se ve afectado por la posición generacional a la que se ven sometidos en un determinado momento histórico. Dicho de otro modo, debemos reconocer que el acceso a los bienes culturales, o al capital cultural en general, no es simétrico y depende principalmente del acceso que tiene una determinada posición —para nuestro caso la de las generaciones juveniles— a los medios de producción cultural y a los recursos culturales que les permiten desarrollar su proyecto de vida[2] (Ghiardo 26-27).

Ahora bien, para Mannheim la *posición generacional* es solo una condición de posibilidad de la generación en sí misma; esta debe configurarse a través de una *conexión generacional* y, por último, en una *unidad generacional*. Siendo que Manheim nos propone un modelo de tres estados para el fenómeno generacional:

1. Posición generacional: entendida, retomando lo anteriormente dicho, como los frenos y oportunidades de agencia que tienen unos sujetos que han nacido en un mismo ámbito socio-histórico y que experimentan de forma pasiva o activa. En este sentido la posición generacional se constituye como una posibilidad potencial "que pueden hacerse valer, ser reprimidas, o bien modificarse en su realización al resultar incluidas en otras fuerzas socialmente efectivas" (222)

2. La conexión generacional (*Generationszusammenhang*): es el tipo de vínculo que emerge entre los individuos que comparten una misma posición generacional, a partir de los contenidos sociales reales y espirituales que hacen parte del proceso de desestabilización y renovación

[2] Cabe mencionar que estos medios de producción del capital cultural incluyen desde la apropiación de espacios, hasta la producción artística que permite una mayor acumulación de los bienes culturales.

cultural y que les permiten participar en el devenir del "destino común" de esa unidad socio-histórica. En este sentido, se puede hablar de una *conexión generacional* en la medida en que los individuos de una *posición generacional* "participaban en aquellas corrientes sociales y espirituales que constituían precisamente el momento histórico respectivo, y en la medida en que tomaban parte, activa y pasivamente, en aquellas interacciones que conforman la nueva situación" (222-23).

3. Unidad generacional: entendida como la adhesión mucho más concreta que tienen los diversos integrantes de una misma *conexión generacional* y que, en este sentido, permite identificar las formas diversas en que las nuevas generaciones participan del devenir histórico de una misma unidad socio-histórica y la manera en que deciden agenciar sus intereses de posición generacional.

Estos dos últimos "estadios" o "etapas" del acontecer de una generación es dónde se sitúa el mayor aporte que hace la teoría de Mannheim al estudio de la agencia juvenil. Si bien habíamos comenzado diciendo que esta agencia, este "decir-hacer" de las y los jóvenes se orienta a mostrar una identidad juvenil contra-hegemónica a la violencia adultocéntrica, a través de Mannheim se puede establecer que esta violencia no es estática: se transforma con respecto al momento histórico concreto en el que se vive y, por tanto, la agencia juvenil se transforma para responder a ella. Aunque los *gaztetxes* sigan configurándose como escenarios *okupados*, esta *okupación* en la actualidad no es la misma, no opera igual, ni responde a los mismos intereses que tuvo en 1980. De ahí el conflicto que hay entre las generaciones pasadas con las actuales.

Aunque el mismo Mannheim pensara que la fuente de las fricciones entre generaciones era causa del "individualismo moderno", la agencia nos muestra que esta percepción no tiene nada que ver: la fricción se da porque son diferentes identidades juveniles con diferentes transfondos históricos. De este modo, la pugna no se debe principalmente a una cuestión individual, sino al modo en que se hacen las cosas ahora con respecto a cómo se solían hacer en una determinada generación; incluso si ambas hacen parte de la misma conexión generacional. Esto es lo que trataremos de mostrar con el estudio de caso que presentamos a continuación.

## 6. Estudio de caso: cambios generacionales, musicales y espaciales en los *gaztetxes* y *casas okupadas*

Recientemente se ha evidenciado un cambio en los consumos musicales que se daban en los *gaztetxes*. Es importante recordar que estos cambios no son menores, pues los *gaztetxes* como espacios autogestionados por jóvenes que empleaban la música como un medio de producción cultural que les permitía consolidar un proceso contra-hegemónico contra la violencia del Estado. En este sentido, evidenciar que hay un cambio en los consumos musicales implica una resignificación de las subjetividades, de los espacios y los movimientos sociales. Para nuestro estudio, clasificamos a los y las participantes de acuerdo a los hitos históricos que ellos nos comentaron durante las entrevistas en: generaciones

mayores, generaciones intermedias y generaciones jóvenes.

La generación más vieja que encontramos se componía de personas que habían nacido en el contexto histórico de los años 60 a 80. Fue una época convulsa para el País Vasco, pues se caracterizó por la transición del gobierno franquista a la monarquía-democrática; el conflicto acentuado entre el Estado, los grupos paramilitares y guerrillas de izquierda (como señala Jakue en una entrevista, hubo 7 grupos armados en ese momento); y la entrada del Punk, proveniente del Reino Unido, que luego potenciaría la reconversión industrial con las huelgas obreras.

Por otro lado, identificamos una generación intermedia compuesta por personas que nacieron en el contexto histórico de los años 80 a los 90. Esta generación como rasgo característico tenía el reconocimiento de que sus condiciones de vida fueron más fáciles que las de la generación anterior. Aun así, es importante mencionar que el País Vasco también sufrió profundas trasformaciones en los años que experimentaron su juventud: por un lado, el movimiento punk comenzó a perder fuerza y presencia en diversos espacios que habían hecho propios; por otro lado, comenzó una fuerte represión y persecución a los movimientos democráticos de izquierda; y, por último, se encuentra la transformación de Bilbao en una ciudad turística, así como la fuerte estratificación de niveles sociales, desde la clase social y en términos raciales.

La última generación que encontramos, se compuso de los y las participantes más jóvenes, pues estos nacieron entre los años 90 y 2000. Algo importante que mencionar sobre esta generación es que, si bien en la generación intermedia comenzó el fenómeno de la inmigración internacional al País Vasco, ellos vivieron directamente los efectos consolidados de este fenómeno. Por otro lado, existe un sentimiento de fragmentación social debido al fuerte impacto que han tenido las nuevas tecnologías de la comunicación (redes sociales) y el proceso de gentrificación en las ciudades. Por último, cabe mencionar que es precisamente esta generación en la que se evidencian más profundamente los cambios en los consumos musicales que se dan en los espacios autogestionados.

## 7. Asociación colectiva, consumos musicales y espacios autogestionados

Un elemento común a la hora de conversar con los participantes fue que todos mencionan que las subjetividades que se asocian a los espacios autogestionados son dependientes al contexto histórico, social y político que les tocó vivir y que, a su vez, este contexto configuró las formas de lucha de cada generación. Así las cosas, podemos ver que las personas que componen la generación más vieja sienten que los valores de la juventud de su generación eran más combativos y, a pesar de haber gente que iba solo por diversión a los espacios autogestionados o que consumía drogas, consideran que había más gente involucrada que hoy en día, o al menos más comprometida. Lo anterior no significa que esta generación no vea en la actualidad reminiscencias de estos valores en los *gaztetxes*. En efecto, para ellos los *gaztetxes* siguen siendo un espacio de apoyo mutuo, de solidaridad, de amistad y de compañerismo. Sin embargo, tienen la firme

creencia de que las personas ya no se movilizan como en los años ochenta, incluso en la escena musical. Aunque se vea que hay más conciertos y bandas, la percepción generalizada es que también hay menos gente.

Curiosamente, algunas personas que pertenecen a la generación más joven comparten, a modo de autocrítica, esta consideración sobre las formas actuales de asociarse y de relacionarse con las luchas sociales:

> Es verdad que ya los jóvenes no son tan radicales, las condiciones de vida han sido diferentes, eso te empujaba a querer moverte más y protestar, ahora estamos acomodados y vivimos de puta madre. Las protestas muchas las apoyan, pero van veinte personas (Entrevista a integrantes de la banda Sutan).

Esta visión más "radical" o combativa se debe primordialmente a un contexto mucho más adverso, donde esta generación como precursora de los *gaztetxes* tuvo que hacer frente a la marginación social de una sociedad sumamente reaccionaria y a construir el nuevo capital subcultural. Consecuentemente, la forma de romper la exclusión que vivían en cuanto a los medios de producción fue apropiándoselos:

> Antes el ambiente subversivo era más combativo, la gente más concienciada, una época más dura, en las letras y la música, *en las calles* (nuestro énfasis). Hoy la gente está más domesticada, se ha pasado por el aro, estamos formales, muy trompetera, música de fiesta, todo feliz (grupo focal con jóvenes de Karmela).

Las calles como medio de producción de capital sub-cultural se convirtieron en el lugar de pintadas, encuentros sociales y, en el caso de los "pies negros", como un hábitat. Ahora bien, no podemos olvidar que estos procesos de *okupación* y resignificación de los espacios públicos se vieron fuertemente influenciados por la escena *punk* de la época. El *punk*, que también se encontraba muy vinculado a la independencia del País Vasco, se sitúa como una respuesta juvenil al contexto socio-histórico de la época: «el punk nace de una respuesta directa a un modelo social y también con la transición del franquismo … la música acompaña a la lucha" (entrevista a integrantes del *gaztetxe* Romo).

En efecto, el *punk*, ya sea en las calles, los ateneos o los *gaztetxes* permitía a un movimiento juvenil la generación de un capital subcultural por medio de la constitución de una cultura alternativa y unos modos de producción autogestionados; espíritu que fue impreso en los propios *gaztetxes* como lugares donde se redefinía la propia concepción del espacio. No obstante, fue con el cambio del modelo de ciudad y con el desarrollo del capitalismo museístico dirigido hacia el turismo, que se rompió la percepción de la ciudad como un espacio antagónico entre clases (esto es evidente en comparación al modelo de ciudad industrial consolidado a lo largo del siglo XX en Bilbao). Varias de las personas que entrevistamos —tanto de generaciones mayores, intermedias o jóvenes— consideran que es precisamente este desarrollo el que ha generado una sensación de *comodidad* que deviene en la alienación de los procesos sociales, así como de los espacios que eran ocupados por las personas jóvenes: "las calles eran de la peña, de la rabia y la rebelión política,

las drogas y subversión política. Ahora estamos cómodos por las condiciones mejores que pelearon nuestros *aitas*" (Grupo focal con jóvenes de Karmela).

Ahora bien, el cambio de modelo de ciudad, como mencionan los miembros de DDT Banaketak, tuvo fuertes implicaciones para la producción de capital subcultural no hegemónico que se realizaba a partir de los espacios autogestionados. El cambio del Casco Viejo de Bilbao, en los años 2010-2012, afectó uno de los espacios más importantes de lucha y de consolidación de procesos autogestionados; las mismas calles. Con las nuevas regulaciones del ayuntamiento que limitaban la libertad para estar en las calles debido también a la regulación de los horarios de los bares, sumado a las nuevas formas de consumo cultural, el espacio de encuentro se ha fue trasladando de lo público a lo privado:

> Antes los jóvenes se la pasaban en las calles, debido por un lado a la ausencia de videojuegos, y por otro, a la libertad que había para estar en estas. Por ese cambio [el de las regulaciones del ayuntamiento] las calles del Casco Viejo de Bilbao se vaciaron, la ciudad gris e industrial se convirtió en un lugar para los turistas (entrevista a integrantes de DDT Banaketak).

Este hecho supone una ruptura generacional muy fuerte en cuanto a los medios de producción cultural, pues para la generación más vieja las calles eran un espacio para la construcción de lazos de solidaridad y de protesta. En la actualidad ya no hay pintadas, ni "pies negros". La gentrificación del Casco Viejo ha convertido la calle, de un espacio de producción de capital subcultural, a un espacio de producción de capital cultural industrializado bajo un "toque de queda" impuesto por el turismo.

Otra ruptura generacional consistió en el declive de la escena *punk* en estos espacios autogestionados. Aunque las causas pueden ser diversas, incluyendo el hecho de que la distensión moderna de la lucha de clases y la percepción de comodidad subsecuente hiciera que las nuevas generaciones no lograran anclarse con este movimiento, lo cierto es que logró distanciar a las generaciones más viejas y a algunos integrantes de las generaciones intermedias de los *gaztetxes*:

> Totalmente, la cumbia y el reguetón. … hasta la txosna Kaxkagorri, antes ibas a Kaxkagorri y conseguías punk, y ahora… ¿cumbia, reguetón? Ya no son mis fiestas … dicen que la música te lleva a otros lugares, a mí me lleva a la casa (Entrevista en Orbeko Etxea)

Ambas rupturas generacionales, sumado a la dificultad que viven las generaciones más jóvenes a la hora de ocupar espacios públicos como las calles, devino en un cambio de estrategia: de *okupar* espacios a mantener los espacios que ya se encontraban *okupados*. Por este motivo, no resulta raro que los integrantes de las generaciones más jóvenes tengan como símbolo de resistencia la defensa de Kukutza, mientras que las generaciones más viejas referencian la fundación del primer *gaztetxe* en Bilbao.

Este cambio de estrategia implicó, a su vez, la transformación de las formas de resistencia que empleaba cada ge-

neración. Mientras que, para las generaciones más viejas, el proceso asociativo se orienta más a la producción de capital cultural *por y para los jóvenes*, con la generación intermedia y más joven, se comienza a pensar el *gaztetxe* como un medio de producción de capital cultural para el barrio. Bajo el concepto de *auzolona*, las generaciones más jóvenes evidencian una mayor relación con lo comunitario y la organización barrial. Para esto el *gaztetxe* de Kukutza es un referente:

> Cuando desocuparon Kukutza mucha gente del barrio se movilizó porque hacían mucho trabajo para el barrio, talleres, el rocódromo, salas de informática. Es por esto también que cada barrio debe tener un *gaztetxe*, deberíamos hacer cosas juntas y tratar de generar más actividades en red, crear un tejido comunitario de *gaztetxes* (Grupo focal con jóvenes de Karmela).

Este cambio sobre el horizonte de la producción de capital cultural también transformó los procesos de militancia que convergían en estos espacios autogestionados. Mientras que, en las generaciones más viejas e intermedias, la militancia se organizaba alrededor de una causa unitaria (al menos desde la percepción de las generaciones más jóvenes), las nuevas generaciones, con un enfoque más barrial, tienen una mayor diversificación de su acción colectiva. Aunque, es importante reconocer que en los *gaztetxes* que vivieron las generaciones más viejas e intermedias también había causas diversas:

> Han cambiado los valores de la juventud de ellos [hace referencia a las nuevas generaciones], en ese entonces [los años 80] había más solidaridad que ahora, en las causas de liberación animal, de ocupación, de insumisión al ejército y el feminismo, la gente comprometida se veía (entrevista a integrantes de DDT Banaketak).

Tal y como se puede ver en el fragmento anterior, la preocupación que emerge sobre este cambio en los valores y en las formas de asociación colectiva es que, como menciona Ander —del *gaztetxe* de Plentzia—, se comience a presentar un declive general del movimiento asociado al *gaztetxe* con las nuevas generaciones. Aunque él mismo reconoce que también ha habido algunos picos, porque la juventud es más heterogénea y hay más de "batiburrillo cultural".

Aun así, para las generaciones más jóvenes esta diversificación, más que una amenaza, representa una oportunidad para el reconocimiento de otras luchas y la inclusión de personas que no contaban con igual participación en estos espacios:

> Hay más formas de participar activamente en el feminismo, casi en todos los barrios de Bilbao hay un grupo, mujeres bolleras, mujeres racializadas. La intención es la autogestión, salirse un poco del sistema, dando más importancia al cuidado en la militancia para que haya espacios feministas, romper estructuras del capitalismo heteropatriarcal y gestionar las alternativas en las que creemos (entrevista a integrantes de 7 Katu).

Consecuentemente, la diversificación de la militancia en los espacios autogestionados también ha generado un distanciamiento de las generaciones más viejas, pues es eviden-

te que los modos de producción del capital cultural en los *gaztetxes* han cambiado. Un cambio que, como vimos anteriormente, es visto con desconfianza porque no ven suficiente compromiso. Por su parte, las generaciones jóvenes consideran que el relevo generacional también ha permitido vincular a más personas bajo el pensamiento de la *plurimilitancia:*

> Los de antes de ese gaztetxe, tienen 8 años más [que la generación actual], y no participan activamente en lo *okupa* … generacionalmente sí hay cambios. Al principio estaba la gente más mayor, luego la mayoría de militantes eran chicos, luego de eso empieza a haber muchas chicas … la anterior solo militaba en 7 Katu y hoy militamos en muchas causas, somos plurimilitantes (entrevista a integrantes de 7 Katu).

Junto con la diversificación de la militancia, también se ha acentuado una diversificación de los consumos musicales que se dan en los *gaztetxes*. Sobre esta cuestión hay fuertes discrepancias entre las generaciones más viejas e intermedias, y las más jóvenes. Es decir, esta resignificación del espacio que ha ido de la mano de la resignificación de la resistencia, se ha visto también reflejada en los cambios ocurridos en la música que iba vinculada a los *gaztetxes*, casas ocupadas y a las *txosnas*. Todas las personas entrevistadas señalan que ha habido un cambio en los gustos musicales de los jóvenes pertenecientes a las diversas generaciones y que eso influye sobre la lucha social. Sin embargo, en la entrevista realizada en DDT Banaketak se señala que es realmente a la inversa como ocurre el fenómeno, es decir, no son las canciones las que influyen sobre el movimiento, sino que el movimiento el que genera las canciones:

> Musicalmente, la gente señala que ahora la juventud no es radical porque los grupos ya no cantan radical. Sin embargo, el Rock Radical no existía en los sesentas y setentas, y la gente era radical. En los ochentas aparece el punk, pero claro… eso es el reflejo de la gente de la juventud. A lo mejor si cantas sí influyes algo, pero para que la gente cante así debe haber primero un sentimiento.

En cuanto a los cambios en los gustos musicales de las diferentes generaciones se ha señalado que las generaciones más viejas prefieren la música contestaría como el rock duro, el punk o el hardcore. También se mencionaron el reggae y el heavy metal. Las intermedias mantienen eso durante los años noventa como nos señalaron las personas de Plaza Beltza y consideran que fueron de las últimas generaciones en vivir ese proceso. Sin embargo, se identifican cambios más profundos entre las generaciones más jóvenes.

> Hace 10 o 15 años el rock era lo que más se escuchaba, pero el modelo festivo ha evolucionado de otra manera, ahora hay géneros musicales más rítmicos como una cumbia, reguetón; también hay mucho hip hop, y este de carácter feminista. Creo que en estos espacios a lo que más ha evolucionado es al hip hop. De todas maneras, el rock en nuestro *gaztetxe* sigue siendo la mayor potencia día a día, pero en la fiesta como que la gente se cansa, por eso hay ritmos más latinos que son más movidos (Entrevista en el Gaztetxe de Romo).

Por último, uno de los cambios más importantes con relación a estos espacios tiene que ver, precisamente, si se constituyen como *espacios okupados*. Recordemos que los primeros *gaztetxes* se conformaron a partir de la apropiación, por parte de movimientos juveniles, de espacios privados para constituir un uso público de los mismos. No obstante, desde los años 90 es frecuente ver que los *gaztetxes* se constituyen en espacios cedidos por los propios ayuntamientos. Esto se ha relacionado también con el cambio de estrategia de la Izquierda Abertzale desde los años ochenta hasta la fecha:

> Es que debemos tener en cuenta el contexto histórico… hemos pasado de la confrontación brutal entre el Estado y el movimiento de liberación nacional vasco, a un cambio de estrategia por parte de la izquierda, que también está causando que los *gaztetxes* se desinflen… (Grupo focal realizado en Karmela)

En todas las entrevistas los participantes reconocieron que los ayuntamientos tienen cada vez más incidencia en los modos en que se usan estos espacios. Sobre todo, se han realizado más alianzas entre espacios autogestionados, especialmente *gaztetxes*, con los ayuntamientos en los que ha predominado la Izquierda Abertzale. Una de las principales problemáticas que se identifican tiene que ver con el tema del ruido y los conciertos. Las generaciones más jóvenes tienen incorporado este tipo de acuerdos e, incluso, lo vinculan con los valores del activismo barrial para no incomodar a los vecinos con los horarios en los que se realizan los conciertos. Asimismo, se evidencia una problemática entre las salas de fiestas, que cada vez albergan más conciertos, con lo cual los espacios autogestionados pierden el terreno de la difusión y producción del capital subcultural:

> El ayuntamiento no permite en *gaztetxes* ni en lugares autogestionados los conciertos por la acústica, porque hay ruido; pero sí permite que algunas discotecas de Bilbao monten follones y vomitonas. Los cierran un par de meses y les permiten volver a abrir luego de pagar una multa. Pero como un sitio autogestionado no les beneficia, no se apoya, porque eso no da dinero. El ayuntamiento prefiere una discoteca donde la gente se pone hasta el culo de drogas y alcohol, con música discriminatoria hacia la mujer y no apoya a las personas que buscamos otra cosa. Y eso que nuestro legado cultural ha crecido en *gaztetxes* (Grupo focal en Karmela).

En cuanto al género musical de los conciertos se observa una diversificación de los estilos musicales desde la llegada del rap, en concreto el rap feminista; en ocasiones DJs que pinchan música techno o ritmos más latinos. Sin embargo, el pop es un género que no se concibe dentro de estos espacios.

Si bien se reconoce que la banda sonora que acompaña a los movimientos sociales durante los ochenta y noventa es el punk, y en concreto, lo que se conoce como Rock Radical Vasco; las nuevas generaciones hablan de que lo que ahora existe es una lista de reproducción (curiosamente se mencionó en dos entrevistas diferentes). Aunque hay géneros predominantes en los espacios autogestionados como el rock y sus variantes, se les ha sumado con fuerza el sound sytem y el rap. También tiene su lugar la música propia del País Vasco, conocida como *musika herrikoia*. En cuanto a

las letras de las canciones se habla sobre la influencia de la Ley Mordaza y el mayor control sobre lo que se escribe y se canta, es decir, sobre las limitaciones que existen hoy en día a la libertad de expresión. Las personas entrevistadas señalan que influye sobre la radicalidad de la protesta social:

> Ya no se moviliza nadie, aunque antes había más represión las consecuencias eran menos represivas. También había más ganas, desde qué se dice a qué se hace. Antes te pillaban y te daban una manta de hostias, ahora te piden que pagues una multa o te mandan a la cárcel por lo que cantas (Entrevista en Orbeko Etxea)

Lo que debemos tener en cuenta es que como las luchas han cambiado, la juventud de cada generación busca también nuevas vías para expresar el inconformismo. En la entrevista realizada a los jóvenes del *gaztetxe* de Romo se señalaba lo siguiente:

> Ahora todo es muy diversificado, de hecho ya no existe el punk a secas, han surgido muchas variantes… La música que da respuesta a un problema social se ha centrado más en el mensaje que en el estilo de la música, aunque muchas veces ese mensaje no sea el correcto…

Esa diversificación musical ha generado, de manera contradictoria, una homogenización de las tribus urbanas como señalan varias personas que entrevistamos. Este fenómeno lo han relacionado con la llegada de nuevas tecnologías, como Internet, y el uso de las redes sociales.

> Hay menos militancia y ambientes más tóxicos debido a las redes sociales, es más fácil alienar a la gente. Quieren aislarnos y hacernos creer que estamos conectados. Esto también está relacionado con la música, reconozco que es buena la diversidad; que estemos mezclados, etc., pero te dividen. Tienes tanto para elegir que no eliges (Grupo Focal con jóvenes de Karmela).

## 8. Conclusiones y reflexiones finales

En este sentido, hasta ahora hemos podido identificar que los *gaztetxes*, así como otros espacios autogestionados, han sufrido cambios que corresponden al devenir socio-histórico de las sociedades en que están inmersos. Hemos identificado tres generaciones en este texto que corresponden a las décadas que van desde los sesenta hasta el 2000.

Los *gaztetxes* hacen parte de la unidad generacional, en los cuales, se han construido diferentes formas de entender las luchas sociales y la música, dependiendo de cada época histórica y de cada generación. Asimismo, las personas que han construido estos discursos se ubican en diferentes conexiones generacionales, es decir, han estado de cierta manera supeditadas a los hitos históricos de cada uno de esos momentos que les tocó vivir mientras participaban en los *gaztetxes* y espacios autogestionados. En este caso, vemos que las generaciones más mayores en comparación a las más jóvenes tienen diferentes formas de concebir la lucha social, sus espacios y la música asociada a estos procesos.

Así, por ejemplo, por un lado, pudimos identificar cómo el derecho a la calle se transformó debido a la incidencia que tuvieron las regulaciones de los ayuntamientos en pro

de una ciudad más atractiva al turismo; los efectos directos de esto fueron la eliminación de formas de producción cultural o de *okupación* como las pintadas o los "pies negros". En este sentido, se puede constatar que el conflicto generacional que existía en la primera generación de los *gaztetxes* se daba en términos de las *unidades generacionales* privilegiadas que hacían parte de la misma *conexión generacional* de ese momento histórico. Los primeros *gaztetxes* representan un fenómeno de apropiación contra-hegemónica de los medios, en este caso espaciales, de producción de capital cultural y que respondía a una sociedad que generaba procesos de marginación de las subjetividades diversas.

Por otro lado, pudimos ver que la movilización y confluencia de causas en estos espacios autogestionados se ha transformado; de causas muy puntuales en los años 80, a la plurimilitancia en los años 2000. Este cambio ha distanciado a las generaciones más viejas e intermedias, que ya no ven un compromiso tan real como el de antes en estos espacios, pero también ha permitido la vinculación de nuevas subjetividades. Ahora bien, esta vinculación no se da sin un proceso de autocrítica por parte de las generaciones más jóvenes que toman como referente a los que les antecedieron y que, en algunos casos, establecen vínculos de admiración. En este caso, podemos ver cómo emerge un conflicto generacional intrínseco en *unidades generacionales* afines que pertenecen a *conexiones generacionales* diferentes. La transformación de los modos de producción de capital cultural significa que hay una transformación de las problemáticas generacionales que articulan estos espacios y que, como se puede evidenciar, genera un desplazamiento de las generaciones más viejas e intermedias en el marco de la producción de capital sub-cultural o contra-hegemónico, pero que, a su vez, permite vincular nuevos actores sociales que debido a su *posición generaciónal* no podían participar de manera activa en este proceso.

A lo largo del texto hemos visto cómo cada generación de jóvenes emplea la música como un medio de producción y consumo subcultural para construir un proceso contra-hegemónico contra las problemáticas que evidencia cada momento histórico. En estas consideraciones se concluye que existe una ausencia de radicalidad en comparación a décadas anteriores, tanto en la lucha social como en las letras y ritmos musicales. Se habla que hoy en día existe más música feliz, como de trompeteo, a pesar de que en ocasiones ese trompeteo sea político.

Esos procesos guardan relación con el aumento de los dispositivos de control y de las nuevas tecnologías, que han traído la fragmentación social y la anomia. A pesar de que se señala que hay menos personas en los espacios autogestionados y alternativos, es evidente que existe un relevo generacional. Si bien se considera que antes la lucha era más unitaria, centrada sobre todo en el movimiento vasco de liberación nacional, en la actualidad se ven múltiples frentes; se habla del plurimilitancia entre los jóvenes y de una cierta sensación de luchas más abstractas entre las generaciones mayores.

La evolución histórica ha producido también que se transformen las formas de resistencia y los géneros musicales asociados a esta. Cuando anteriormente se ligaba el Rock Radical Vasco a los *gaztetxes*, encontramos que hay

un proceso de apertura, algunos dirán que es una ruptura con la endogamia, ya que ha permitido la llegada de géneros como el rap o el *sound system*, o ritmos que son considerados más bailables.

## Obras citadas


Bourdieu, Pierre. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Siglo XXI Editores, 1997.

Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive (vol. 1-2)*. Hermann, 1830-1842.

Clifford Geertz. *La Interpretación de las Culturas*. Editorial Gedisa, 1973.

Díaz Bonilla, Paola Andrea. "El abuso sexual infantil en el entramado de las representaciones sociales del ser niña." *Revista Trabajo Social*, vol. 22, no. 1, 2020, pp. 126–51.

Duarte, Claudio. "Sociedades Adultocéntricas: Sobre sus orígenes y reproducción." *Revista Última D*écada, vol. 20, no. 36, 2012, pp. 99–125.

Dilthey, Wilhelm. *Selected Works, Volume I, Introduction to the Human Sciences*. Princeton UP, 1883.

Escobar, Arturo. *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Editorial Universidad del Cauca, 2014.

Escobar, Manuel Roberto. "Jóvenes: Cuerpos significados, sujetos estudiados." *Nómadas* no. 30, 2009, pp. 104-117.

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*, traducido por Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002.

Lassiter, Luke Erik. "Collaborative Ethnography and Public Anthropology." *Current Anthropology*, vol. 46, no. 1, 2005, pp. 83-106, doi:10.1086/425658.

Lillo Muñoz, Daniela. "Política, cuerpo y escuela: Expresiones feministas en el marco del Movimiento Estudiantil Secundario 2011-2016 en Chile." *Debate Feminista*, vol. 59, 2020, pp. 72–93.

Mannheim, Karl. "El problema de las generaciones." *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, vol. 62, 1928, pp. 193-244.

Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.* Madrid: Akal, 2003.

Oliveira, M. R. G. de. "Minha Vida Em Cor-De-Rosa: Cenas e Encenações da Transexualidade Feminina na Infancia!" *Revista Latinoamericana de Geografia e Gênero*, vol. 9, no. 2, 2018, pp. 256–73.

Pinder, Wilhelm. "Kuntgeschichte nach Generationen." *Zwischen Philosophie und Kunst*, Johann Volkelt zum 100 Lehrsemester dargebracht, Leipzig, 1925.

Ortega y Gasset, José. "Juventud, cuerpo. Meditaciones de nuestro tiempo." *Las conferencias de Buenos Aires 1916-1928*. México: FCE, 1928.

Reguillo, Rossana. *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles.* Buenos Aires: Editorial Norma, 2000.

Rosas Landa Bautista, Héctor Sebastián y M. A. Salguero Velázquez. "Hombres jóvenes del poniente de Ciudad Juárez: construyendo identidades en contextos de violencia." *Frontera Norte*, vol. 32, 2020, pp. 1–22.

Thornton, Sarah. *Club cultures: Music, media, and subcultural capital.* Wesleyan UP, 1996.

ENTREVISTAS

DDT Banaketak, entrevista personal. Junio 2019.

Gaztetxe 7 Katu, entrevista personal. Junio 2019.

Gaztetxe de Romo, entrevista personal. Junio 2019.

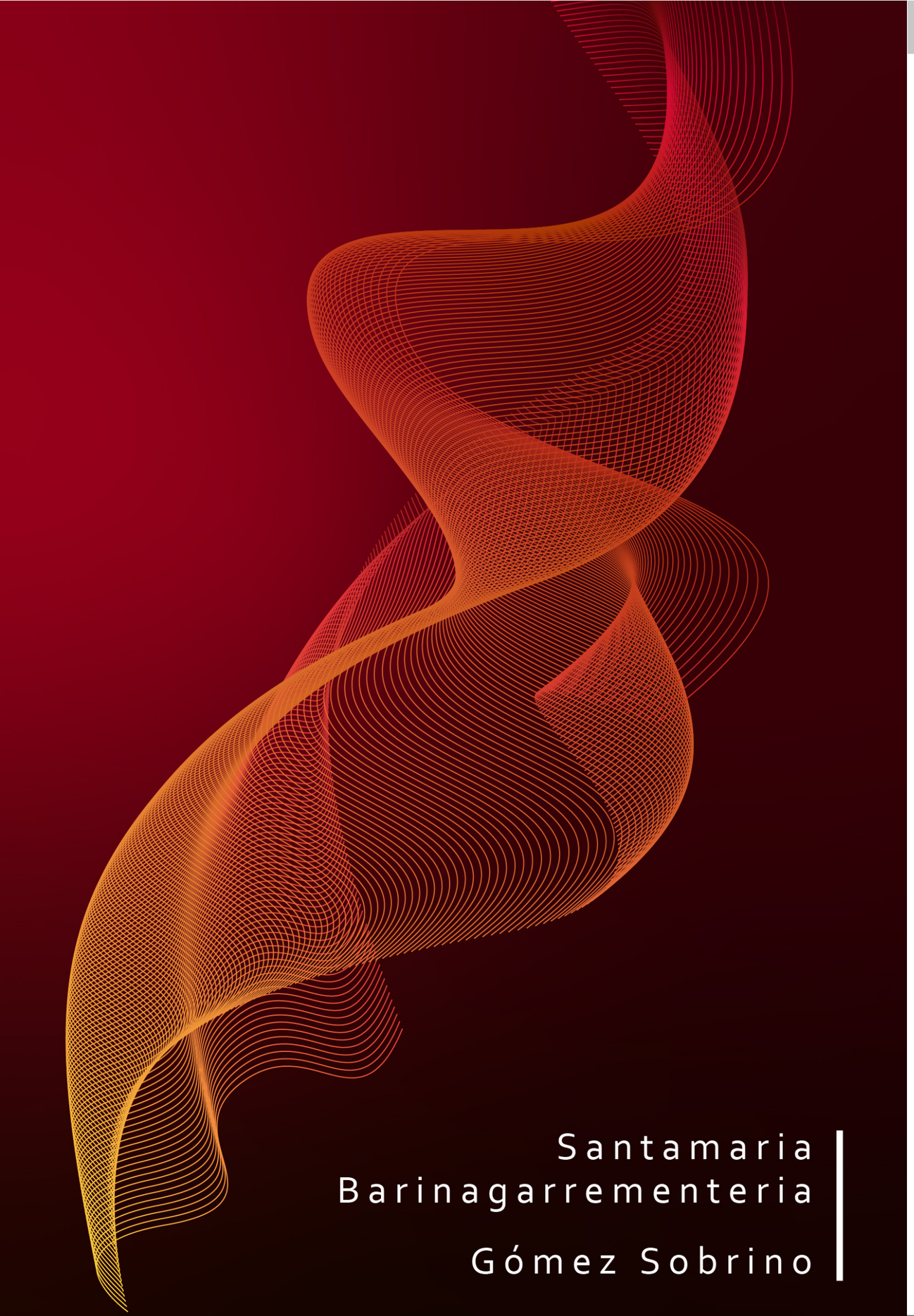
Jakue Pascual, entrevista personal. Junio 2019.

Karmela, entrevista personal. Julio 2019.

Orbeko Etxea, entrevista personal. Junio 2019.

Plaza Beltza, entrevista personal. Junio 2019.

Sutan, entrevista personal. Julio 2019.




# Del sentir al cambio: la emoción y lo afectivo en la música de cantautor en los 60 y 70 en el estado español

***Ainara Santamaria Barinagarrementeria | Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) e Isabel Gómez Sobrino | East Tennessee State University***

El nacimiento de la música de cantautor en el estado español está íntimamente ligado a la canción popular francesa, con cantautores como Georges Brassens o Jacques Brel, a la tradición cubana de la Trova y a la canción protesta norteamericana liderada por Pete Seeger, Phil Ochs y Bob Dylan, entre muchos otros. La particularidad de los cantautores del estado español reside en el carácter opresivo de la situación política que se vivía en el país en los años 60.[1] La crítica ha estudiado a fondo la unión entre las distintas manifestaciones locales de la música de cantautor y la resistencia a la dictadura franquista o la necesidad de reivindicar la libertad. Según Luis Torrego Egido en su es-

[1] Fernando González Lucini establece el comienzo de lo que él llamó la nueva canción o canción social en el año 1956 con la adaptación musical de un poema de Luis de Góngora por Paco Ibáñez (25).

tudio *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, estas características son comunes a diferentes manifestaciones particulares del movimiento de cantautor como la *Nova Cançó Catalana*, la *Euskal Kantagintza Berria* (Nueva Canción Vasca), *Voces Ceibes* (Voces Libres) en Galicia, Pueblo, Palabra y Canción en Canarias, la Canción del Sur en Andalucía, o la Canción del Pueblo en Castilla (11). Torrego Egido enumera las particularidades de estas manifestaciones musicales: "implantación social, su enfrentamiento al franquismo, su defensa de la identidad lingüística, su aportación a la configuración de una sensibilidad colectiva diferente y su relación con otros sectores de la cultura" (11). Estas características se ven reforzadas por el carácter emotivo y afectivo de la música, que se difunde de una manera mucho más efectiva gracias a los discos y conciertos, por un lado, y a los medios de comunicación como revistas, radio, etc., por otro. A la hora de definirse un grupo de cambio o una identidad alternativa a la propuesta por el franquismo durante los 60 y 70 en España, según Carles Feixa, se suele elegir un estilo determinado: "el estilo puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo" (97). Asimismo, el estilo está caracterizado también por otros factores: "el estilo constituye, pues, una combinación jerarquizada de elementos culturales (textos, artefactos, rituales)" (100). Feixa destaca el lenguaje, la música, la estética, las producciones culturales y las actividades locales como factores determinantes para la creación de una cultura juvenil.

La música de cantautor ha recibido gran atención de la crítica puesto que su función fue fundamental a la hora de estudiar la creación ideológica antifranquista con motivo del movimiento social que se lleva a cabo durante esos años. Se produce, a través de esta música, la recuperación de la tradición de cada región con sus grupos respectivamente. Ramón Trecet, Xabier Moreno, José Colmeiro, Jaume Ayats, María Salicrú-Maltas, Luis Torrego Egido, Fernando González Lucini, Pako Aristi, Belen Oronoz o Auritz Aurtenetxe, entre muchos otros, estudian la labor de los cantautores desde diferentes perspectivas, haciendo hincapié en el trabajo de movilización social antifranquista, ya fuera con la elección de los poetas musicalizados, la recuperación de las tradiciones locales o los mensajes reivindicativos en sus conciertos. Nuestra contribución en este artículo sigue la línea de Colmeiro y Ayats y Salicrú-Maltas, quienes destacan el trabajo de identidad colectiva que consiguieron los cantautores con sus creaciones musicales.[2] Siguiendo el liderazgo de Sílvia Bermúdez y Jorge Pérez, quienes argu-

[2] José Colmeiro en su artículo "*Canciones con historia*: Cultural identity, historical memory and popular songs" afirma lo siguiente: "Their songs conveyed an immediate and strong connection with the surrounding reality and brought with them a powerful sense of social relevance and political urgency. The *cantautor* movement was part of a transnational, counter-culture, and anti-imperialist musical tradition, using songs as collective acts of resistance against oppression." ("Sus canciones expresan una conexión fuerte e inmediata con la realidad que los rodea y les proporciona un poderoso sentido de relevancia social y urgencia política. El movimiento de *cantautor* fue parte de una tradición musical transnacional, contracultural y anti-imperialista, usando canciones como actos colectivos de resistencia en contra de la opresión"; nuestra trad.; 37)

mentan que "we must adress the relationship between producers, musical texts, and their contexts, and the links between music and emotion" ("debemos abordar la relación entre productores, textos musicales y sus contextos, y los vínculos entre música y emoción"; nuestra trad.; 128), en este artículo examinamos las técnicas emocionales y afectivas utilizadas en ejemplos concretos de los cantautores de los 60 y 70 para demostrar *cómo* se desentraña la emoción en las canciones y la influencia decisiva de estos factores a la hora de crear una nueva identidad cultural, valores sociales y, por consiguiente, una alternativa de pertenencia a un grupo diferente.[3] Es decir que la música, dado su carácter emocional y afectivo, ofrece una alternativa al *statu quo* de la España del momento al transgredir los moldes preestablecidos a la vez que se ancla en la tradición de la musicalización de poemas y del rescate de tradiciones lingüísticas, aunándolo con la canción protesta que se estaba desarrollando en este momento a nivel internacional.[4] La música contribuye de una manera mucho más exitosa a la hora de enviar un mensaje reivindicativo dado el carácter emocional que provoca en el receptor. De ahí que algunos críticos se hayan referido a la música de los cantautores de los 60 y 70 como la banda sonora de la época (Martínez y Fouce 8).[5]

Somos conscientes del gran abanico de posibilidades a la hora de abordar el tema de los cantautores en el estado español que surgen en los 60. En este trabajo, analizamos las técnicas emocionales y afectivas de la música en canciones, cantautores y grupos que han tenido una relevancia cultural y social a la hora de crearse el movimiento social y que sirven de ejemplos significativos que van surgiendo en el desarrollo de las técnicas detalladas más adelante. Este estudio no se presenta como un elenco de nombres y canciones sino como un estudio centrado en aspectos de la música que son decisivos a la hora de hablar del éxito de la música de cantautor como movilización social durante los últimos años del franquismo. En este sentido nos vamos a centrar fundamentalmente en los cantautores Paco Ibáñez, por ser el pionero, y Mikel Laboa, porque sirve de modelo del trabajo de

[3] Hormigos afirma lo siguiente acerca de la influencia de la emoción en la música y su relación con la búsqueda de identidad: "La música siempre posee un marcado componente emocional y es este componente el que termina convirtiéndola en símbolo, bien por que los sonidos que la componen hayan sido creados específicamente para convertirse en música simbólica, o bien porque con el paso del tiempo, y a través de la práctica cotidiana, una melodía o canción se vuelven simbólicas espontáneamente en base a una disponibilidad social que dota a la música de un valor especial con contenido identificatorio para un grupo" (Hormigos 94).

[4] El término canción protesta y su vinculación con la música de cantautor dentro y fuera de España, ha sido estudiada en profundidad por Roberto Torres Blanco. Para más información sobre el tema, hacemos referencia a las entradas bibliográficas expuestas en las obras citadas. Para más información sobre el surgimiento de la canción protesta y las características de la misma, en la bibliografía se mencionan los estudios de David R. Pichaske, Jerome Rodinsky, Roberto Torres Blanco y Paul Zumthor.

[5] "For many Spaniards, the soundtrack of these last years of the regime was the so-called *cantautores* (singer-songwriters). Some of the most important ones were established in Catalonia." ("Para muchos españoles, la banda sonora de estos últimos años del régimen era la llamada *cantautores*. Algunos de los más importantes estaban en Cataluña"; nuestra trad.; 8)

rescate lingüístico y cultural que supuso su música y por sus aportaciones a la renovación.

Paco Ibáñez (Valencia, 1934) se encuentra en París durante parte de la dictadura donde conoce la música de cantautor francesa de George Brassens y sus musicalizaciones de poetas en lengua francesa. Paco Ibáñez da un concierto legendario en el Olympia de París en 1969 donde pone voz y música a poemas como "Galope" de Rafael Alberti,[6] "La poesía es un arma cargada de futuro" de Gabriel Celaya, o "Andaluces de Jaén" de Miguel Hernández. A nuestro juicio y, dado el análisis llevado a cabo a lo largo de la carrera de Paco Ibáñez, muchas de sus canciones sirven de ejemplo a la hora de ver cómo la emoción refuerza el ímpetu de cambio social. Sus musicalizaciones nos han dejado un mensaje del momento histórico en el que se interpretaban pero que Paco Ibáñez no ha cesado de interpretar en muchos de sus conciertos más actuales.[7] Jordi Turtós y Magda Bonet consideran a Ibáñez como "nuestro embajador cultural, el utópico entre los utópicos, políticamente hablando, el independiente, el del lamparón en la camisa, el del pelo revuelto y las cosas claras." (113).

Una de las razones más importantes por las que centramos parte de este artículo en Paco Ibáñez es por su colaboración con la poesía social en el surgimiento de la canción de los cantautores en el estado español.[8] Paco Ibáñez dedica gran parte de sus esfuerzos de cantautor a musicalizar textos poéticos de índole reivindicativa. Estas canciones contribuyen no solamente a una unión de poesía y música, sino que permiten una distribución de los ideales de la poesía social a diferentes clases sociales, no solamente a la élite.

Por otro lado, tenemos a Mikel Laboa (Donostia, 1934-2008) quien contribuyó a la innovación de la canción y es sin duda uno de los referentes más reconocidos de la cultura vasca.

Laboa, junto a su familia, también tuvo que migrar hasta Ispaster (Vizcaya) para refugiarse durante la Guerra Civil y esto le influiría tanto a nivel personal como a nivel artístico. Ejemplo de ello es la canción "Gernika, Lekeitio 4" o el nombre que le dio a sus canciones más experimentales: Lekeitioak.

En 1950 empezó a tocar la guitarra de la mano de su cuñado e interpretando canciones de cantautores de diferentes partes del mundo: Atahualpa Yupanki o Violeta Parra son

[6] En el ensayo hacemos referencia a la musicalización de Paco Ibáñez en el disco *A galopar* por eso no citamos el poema de Rafael Alberti, solo la versión. Para leer el poema completo pueden visitar https://www.poemas-del-alma.com/rafael-alberti-galope.htm.

[7] A este respecto queremos hacer referencia al ensayo "Poesía adaptada e interpretada para la memoria: Paco Ibáñez en Argelès-sur-mer y Collioure" de Isabel Gómez Sobrino. Aquí se explica el motivo del concierto donde la música sirve como vehículo de recuperación de la memoria histórica colectiva de los exiliados de la guerra civil española en el campo de concentración de Argelés-sur-mer y como recuerdo a la muerte de Antonio Machado en Collioure. Este ensayo sirve de ejemplo de cómo la música se moldea según un contexto histórico determinado y la interacción con el público del concierto. (100-102)

[8] Fernando González Lucini argumenta que el nacimiento del movimiento de los cantautores está en íntima relación con la poesía social de los años 50. De ahí que tanto la poesía social como la canción popular estén dedicadas "a la inmensa mayoría" (26-33).

los más mencionados, pero en sus inicios también interpretó canciones del francés George Brassens o la portuguesa Amália Rodrigues. Por otro lado, mientras estaba cursando la carrera de medicina en Zaragoza le llegaron los primeros trabajos de la canción tradicional vasca y desde entonces nunca paró de cantar en euskara.

El cantante donostiarra dejó en evidencia en más de una ocasión la importancia que le daba al mensaje que transmitía en sus grabaciones y es innegable la habilidad que tuvo a la hora de elegir textos:

> Normalki, irakurtzen ditudan poemen artean, batzuk gehiago gustatzen zaizkit, deigarriak iruditzen zaizkidalako, mundu berezi batean sartzen nautelako edo nere burua espresatzeko balio dutelako... Askotan azalpen logikoa eskatzen zait, baina hain txarra naiz gauzak esplikatzen! Marixolek, nere emazteak, Isadora Duncan-ek botatakoa neri oso ongi egokitzen zaidala esaten zidan lehengoan. Halaxe zioen gutxi gora behera dantzariak: "si me explicase con palabras no tendría porqué bailar". Arrazoi du nere emazteak. Azken finean, gauzak behar bezala esplikatzeko ahalmenik banu ez nuke kantatuko. Nor bere komunikatzeko modura moldatzen da. (Ubeda 40)
>
> Normalmente, entre los poemas que leo, algunos me gustan más porque me parecen llamativos, me meten en un mundo especial o sirven para expresarme... Marixol, mi mujer, me decía el otro día que lo de Isadora Duncan me encajaba muy bien. Más o menos así decía la bailarina: "Si me explicase con palabras no tendría por qué bailar". Mi mujer tiene razón. Al fin y al cabo, si tuviera el poder de explicar las cosas como es debido no cantaría. Cada cual se adapta a su forma de comunicarse (nuestra trad.).

Demostró que los versos de antaño permanecían vigentes para mostrar las preocupaciones del momento. Así, decidió incorporar los ecos del pasado a su creación mezclándolos con textos y músicas renovadoras. De hecho, en su discografía encontramos canciones que recrean temas de la naturaleza y relatos narrativos, tanto épicos como costumbristas, que conviven con otras composiciones en las que aborda preocupaciones existenciales que subrayan la relevancia de la mujer o el malestar del trabajo esclavizado entre otras cuestiones. Para ello, recurre a los poemas de autores contemporáneos como Gabriel Aresti, Xabier Lete, Joseba Sarrionandia, Joxean Artze o Bernardo Atxaga.

Todos ellos completan una obra artística en la que se mezcla la tradición con lo contemporáneo y experimental, y viceversa. Aparte de hacer suya la música de cantautor y contribuir en la recuperación de la tradición, tomó caminos que le llevaron por sendas que nadie más recorrería. Así en su caso no se puede hablar de una tradición pura, sino de una tradición reinventada desde la mirada de la época. De la misma manera, a la hora de referirnos a las piezas más progresistas o atrevidas de Laboa, tampoco se puede obviar la conexión con la tradición. En conclusión, su música nos sirve para hablar del trabajo de rescate lingüístico y cultural pero también para poner la mirada en el futuro.

## La emoción en la música de cantautor

Sixto J. Castro en su artículo "El elemento afectivo en la música" hace un estudio exhaustivo de las distintas corrientes de estudio de la emoción y lo afectivo en la música. Él

hace una división entre las teorías de la emoción y las pone en diálogo. Esta separación se basa en tres elementos fundamentales: la expresión, la excitación y la semejanza (1333).

A continuación, detallamos las distintas corrientes teóricas para así analizar, en primer lugar, los aspectos emocionales de la música en ejemplos concretos, desde la melodía hasta elecciones musicales en la producción de la misma, como el uso de repeticiones, estribillos y la diferencia entre la voz del cantautor o del grupo. En segundo lugar, examinamos los factores externos que incrementan la emoción y que de alguna manera afectan al oyente, ya sea desde la persuasión o desde la educación. Aquí nos referimos a los poemas musicalizados, mensajes en las letras y la lengua utilizada. Desde este análisis demostramos cómo las técnicas estudiadas desde la emoción justifican el éxito de la música de los cantautores en esta época en España. Estos elementos nos ayudan a argumentar, finalmente, cómo la emoción es un elemento básico a la hora de crearse una movilización social gracias a la música de cantautor.[9]

## La teoría de la expresión aplicada a la música de cantautor

En la teoría de la expresión "el compositor expresa sus propias emociones, apropiándose de la expresividad que parece ser su propia música" a través del uso de "ciertos recursos musicales que sabe que van a producir una determinada emoción en el público [. . .] para inducir esa emoción en los oyentes" (Castro 1333). Aquí también se refiere a la posibilidad didáctica de la música (Castro 1336), al igual que argumenta Torrego Egido. Estos elementos dependerán del contexto histórico y social en el que se encuentre el cantautor para ser más o menos efectivo.

En cuanto al carácter persuasivo de la música y efectividad con respecto a la poesía, Platón afirma en *La República* lo siguiente:

> In like manner the poet with his words and phrases may be said to lay on the colors of several arts, himself understanding their nature only enough to imitate them; and other people, who are as ignorant as he is, and judge only from his words, imagine that if he speaks of cobbling, or of military tactics, or of anything else, in meter and harmony and rhythm, he speaks very well – such is the sweet influence which melody and rhythm by nature have. And I think that you must have observed again and again what a poor appearance the tales of poets make when stripped of the colors which music put upon them, and recited in simple prose. (387)

De la misma manera, se puede decir que el poeta con sus palabras y frases se basa en los colores de varias artes, entendiendo su naturaleza solo lo suficiente como para imitarlas; y otras personas, que son tan ignorantes como él, y juzgan solo con sus palabras, imaginan que si habla de tintinear, o de tácticas militares, o de cualquier otra cosa, en metros, armonía y ritmo, habla muy bien. Es la dulce influencia que tienen la melodía y el ritmo por naturaleza. Y creo que debes haber observado una y otra vez la

[9] A este respecto Feixa considera que "la música es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo (…) la música está en la base de la conciencia, creatividad y arrogancia. La evolución de las subculturas se asocia a menudo a tendencias musicales" (101).

> mala apariencia que hacen los cuentos de poetas cuando se les quita los colores que la música les pone, y recitan en prosa simple (nuestra trad.).

El carácter persuasivo de la música está íntimamente ligado a la emoción y de acuerdo con Platón, la música tiene la capacidad de transmitir el mensaje de una manera mucho más efectiva gracias al ritmo y a la melodía. Esto lo observamos en canciones de poemas musicalizados por Paco Ibáñez y Mikel Laboa. En el caso de musicalizaciones, el cantautor escoge un poema con un mensaje concreto y lo moldea a su manera con la intención de producir un efecto en el oyente. Por consiguiente, el cantautor realizará un acto expresivo de intencionalidad para provocar una determinada emoción. Aquí podríamos hablar de la elección de la ejecución de la canción con el uso de repeticiones, estribillos, el mensaje escogido, entre otras.

## Técnicas de expresión en la música de cantautor

### *a) La melodía*

La carrera de musicalización de Paco Ibáñez se caracteriza, fundamentalmente, por el uso de melodías sencillas, ritmos que cambian según el mensaje y la elección de poemas con una intencionalidad determinada. A la hora de hablar de la melodía, si nos fijamos en "A galopar", se trata de una melodía sencilla que se centra en la repetición de acordes y del estribillo para enfatizar el mensaje "a galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar" (Ibáñez, *A Galopar*). Consideramos esta canción como un ejemplo claro de cómo la música produce una emoción en el oyente que la recitación no conseguiría de la misma manera tal y como afirma Platón en *La República*.

Otra canción significativa de Paco Ibáñez es la musicalización de "La poesía es un arma cargada de futuro" (*Paco Ibáñez 2*), poema de Gabriel Celaya. En este caso la melodía se sirve de unos pocos acordes de guitarra porque está al servicio del mensaje. Paco Ibáñez canta un verso completo en un solo acorde en algunas ocasiones dejando así claro que no quiere empapar la letra de música sin dejarla respirar a la vez que oímos la melodía. La melodía se centra en sostener la tensión de la letra con muy pocos cambios de acordes que surgen en momentos necesarios en la canción haciendo hincapié en uno de los mensajes más relevantes de esta versión "estamos tocando el fondo" (Celaya 93). Así queda claro que la intención de la canción está en la facilidad para su memorización y que el mensaje llegue de una manera clara y repetitiva al oyente que se levantará para la lucha contra el franquismo.

Si atendemos a la parte musical de "Txoria txori", nos damos cuenta que Laboa también recurre a melodías simples. La canción empieza con unos acordes de guitarra que se repiten en bucle durante toda la pieza. Pocos segundos después, empieza a sonar una flauta que nos introduce la dulce melodía de la canción y cuando finaliza esta parte, le da relevo a la voz de Laboa. Mientras los acordes de la guitarra siguen sin cesar por el fondo, Laboa empieza a cantar los tres primeros versos del poema: "Hegoak ebaki banizkio / nerea izango zen, / ez zuen aldegingo". Más adelante cam-

bia la melodía ligeramente para transmitir el mensaje de los siguientes versos: "Bainan, honela / ez zen gehiago txoria izango". Y con el último cambio introduce el final del poema: "eta nik… / txoria nuen maite".[10] Así queda claro que cada verso del poema está lleno de significado y que la intención de Laboa a través de los pequeños cambios que hace en la melodía es resaltar el mensaje que guarda cada uno. Para cerrar la pieza, el artista donostiarra opta por imitar con su voz el sonido de la flauta que anteriormente se había escuchado y lo tararearea.

Paul Zumthor adapta las ideas expuestas por Platón acerca de la efectividad de la música cantada a nuestro tiempo afirmando que "in principle, if not always in fact, the oral message is offered up to public consumption: writing, in contrast, isolates" ("En principio, aunque no siempre es así, el mensaje oral se ofrece al consumo público: la escritura, en cambio, aísla"; nuestra trad.; 29). Esa experiencia que se crea en directo, es una experiencia de identidad (Frith 206). Así pues, estaríamos hablando de un proceso que comienza en el individuo y toma forma en el colectivo ya que este consumo público permite la creación de una ideología común con aquellos que escuchan las canciones. Si el cantautor expresa "estamos tocando el fondo" (Celaya 93) o "a galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar" (Ibáñez, *A Galopar*) está llamando a una resistencia a la opresión presente en los últimos años del franquismo. Por otra parte, hemos visto que Laboa en "Txoria txori" al final de la pieza simplifica a lo máximo la técnica de canto y comienza a tararear. Podemos entender esto como una invitación implícita al público para que le acompañe en su mensaje.

[10] Para ver el verso completo y la traducción, ir a la página 206.

*b) La voz*

Una característica relevante que permite la expresividad a la hora de potenciar la emoción y crear comunidad en torno a las ideas expresadas por parte del cantautor es la voz. Paul Zumthor afirma en sus estudios sobre la canción protesta que "Voice unifies. Voice leads at times to division and scandals for song often expresses a desire for transgression in order to defuse with a lesser evil the act of transgression itself" ("La voz unifica. La voz a veces conduce a la división y los escándalos de la canción a menudo expresan un deseo de transgresión para desactivar con un mal menor el acto de transgresión en sí mismo"; nuestra trad.; xii). El hecho de que el cantautor se presente en sus grabaciones, en la mayoría de sus casos, con su voz y su guitarra exclusivamente, va a tener una influencia de movilización en el grupo que lo escucha dado el carácter confesional que esto supone (Brackett 14). El cantautor, aunque esté cantando una musicalización de un poema de otra persona, hace suya la canción y el público se identifica con ella desde su propia experiencia emocional.[11]

Justamente, la voz es uno de los atributos que se destaca del trabajo artístico de Laboa: "… bere ahotsaren tinbre an-

[11] Jaume Ayats and María Salicrú-Maltas se refieren a la voz del cantautor como el que "da voz", de manera metafórica, a un grupo de personas (28). Lo que argumentamos en este ensayo es cómo la voz del cantautor o grupo activa una respuesta emocional que hace que se conjuguen emociones e ideales a la vez.

biguoa, berezitasuna eta nolabaiteko sinpletasuna" ("timbre ambiguo, singularidad y cierta sencillez de su voz"; nuestra trad.; Aurtenetxe 398). En muchas ocasiones, sobre todo en los temas experimentales, el cantante donostiarra elude recurrir a los artificios de textos o musicales. En esos casos, la mayor carga expresiva recae en su voz y en el protagonismo de la atmósfera que genera a través de ella. Elegimos la canción "Gernika. Lekeitio 4", donde nos presenta un relato inusual y totalmente innovador del bombardeo de Gernika, como ejemplo para ilustrar lo que estamos diciendo. Para crear esa pieza, Laboa contaba que se inspiró en el cuadro de Picasso, pero también le motivaron los acontecimientos vividos en la época.[12] Durante las actuaciones en directo acompañaba la canción con proyecciones espaciales de Joxean Artze y dibujos de Zumeta que contribuían a crear una narración visual del tema. Sin embargo, la ejecución de la pieza musical carece de artificios y emplea únicamente dos sonidos: por un lado, su propia voz, y por otro lado, las cuerdas de su guitarra.

Al inicio del tema prevalece una tensa calma que Laboa materializa mediante diferentes gemidos cargados de inimitable personalidad. Sus lamentos sobrevuelan al sonido repetitivo de acordes abiertos de la guitarra. Pasado minuto y medio del tema aproximadamente, comienza a recitar unas palabras que aparentemente carecen de significado.[13] Nos atreveríamos a afirmar que imita la musicalidad del euskara que se habla en las proximidades de Lekeitio. De un modo sutil, transita hacia unos llantos que paulatinamente sumergen al oyente en una emoción de intensidad inquietante y que se prolongará hasta que finaliza el bucle guitarrístico. Precisamente ahí es cuando la pieza musical da un giro radical. No cesan los llantos, pero en el trasfondo surge una calma contenida gracias a la melodía del tema popular "Haika mutil", que se alza como tapiz evocador.

Se trata, sin duda, de una alegoría, un inequívoco símbolo cargado de connotaciones anidadas en la memoria colectiva. Así, destacaríamos la actuación durante la celebración del vigésimo aniversario del bombardeo en Gernika en la que el público reaccionó acompañando a Laboa con su silbido durante toda la ejecución de la melodía que cierra el tema. (Folleto del disco *Lekeitioak*).

Durante los 60 en España no solo surgieron cantautores que trabajaban de manera individual, sino también grupos que cantaban de manera conjunta como el grupo *Jarcha*,

[12] El 18 se septiembre de 1970 Joseba Elosegi Odriozola se quemó a lo bonzo contra Franco. Fue durante el Campeonato de Pelota donde el militante del PNV intentó inmolarse contra el jefe del estado en el Frontón de Anoeta. Laboa destacó que esta acción fue "un hecho importante" que le influyó a la hora de componer "Gernika. Lekeitio 4". También tenía grabado en su memoria lo acontecido el 26 de abril de 1937 en Ispaster, a pocos kilómetros de Gernika donde los aviones alemanes bombardearon a la población civil.

[13] Esta técnica que podemos calificarla como "seudo lenguaje" (Albisu 128), es muy característica en de la obra de Laboa. Para el cantante donostiarra, la carga epistemológica de las palabras quedaba en segundo plano a la hora de experimentar. Lo que le interesaba era la sonoridad de las palabras. Mikel Laboa contaba en varias ocasiones que tenía una gran afición por escuchar las lenguas extranjeras por radio (francés, inglés, portugués, etc.), atraído "por la melodía" que tenía cada una de ellas. La pieza "Komunikazio-Inkomunikazio. Lekeitio5" muestra el sorprendente resultado de su trabajo en este sentido.

*Aguaviva*, *Voces Ceibes* o *Ez dok amairu*. Brackett llama la atención entre la utilización de una voz y un grupo a la hora de llevar a cabo la ejecución de un mensaje (14-6). La diferencia básica, según Brackett, radica en el carácter confesional que se produce entre la voz de un cantante y el mensaje que ejecuta mientras que cuando son varios los que cantan la fuerza recae en el hecho de que son un grupo de personas que piensan o sienten lo que dicen de manera colectiva. Estos grupos de canción reivindicativa consiguen una conexión emocional al presentarse como una comunidad de jóvenes que piensan de manera semejante creando así un espacio de pertenencia ideológica para la juventud de los 60, confirmando las afirmaciones de Carles Feixa al referirse a la búsqueda de identidad por parte de un grupo.

Tanto Paco Ibáñez como *Jarcha* interpretan el poema "Andaluces de Jaén" de Miguel Hernández, poema dedicado al mundo obrero.[14] La versión de Ibáñez (*Paco Ibáñez 2*) es mucho más confesional puesto que utiliza una melodía más lenta fijando la atención en el mensaje, como acostumbra, mientras que *Jarcha* (*Andalucía vive*) comienza con una sola voz para aunarse en varias voces en el estribillo reforzando así el mensaje de esta versión, la unión del trabajo conjunto de varias personas para conseguir un cambio que podemos traducirlo metafóricamente en la fuerza de la unión contra la falta de libertad. Al aparecer varias voces, el oyente ya no establece esa relación confesional con el cantautor y se centra más en el mensaje que se quiere transmitir (Brackett 16). El estribillo en coro canta esta parte de la canción que reitera la idea de la unión:

> No los levantó la nada,
> ni el dinero, ni el señor,
> sino la tierra callada,
> el trabajo y el sudor.
> Unidos al agua pura
> y a los planetas unidos,
> los tres dieron la hermosura
> de los troncos retorcidos.
> …….
> ¡Cuántos siglos de aceituna,
> los pies y las manos presos,
> sol a sol y luna a luna,
> pesan sobre vuestros huesos!
> …….
> Jaén, levántate brava
> sobre tus piedras lunares,
> no vayas a ser esclava
> con todos tus olivares. (Hernández 159)

Otro ejemplo de la utilización de la voz de grupo es *Ez dok amairu (1964-1966)*. Teniendo en cuenta la repercusión social que tuvo, más que como un grupo musical, lo calificaríamos de movimiento cultural vanguardista. Mikel Laboa, influenciado por lo que estaba pasando en Catalunya con *La Nova Cançó* y *Els Setze Jutges*, puso en marcha

[14] *Jarcha* nace en 1972 en Huelva de la mano de un grupo de jóvenes que grabaron varios discos durante el tardofranquismo y la Transición democrática. Dedicaron mucho de su trabajo a la musicalización de poemas de Miguel Hernández, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Blas de Otero entre muchos otros. Sus discos más relevantes son *Nuestra Andalucía* (1974), *Andalucía vive* (1975) y *Libertad sin ira* (1976). (www.angelcorpa.com/jarcha/)

esta iniciativa que quería recuperar e innovar la canción vasca. Se puede decir que los objetivos de este proyecto eran aún más profundos, ya que pretendían crear una música que fuese cercana a la gente y que hiciera aflorar la identidad vasca (Iriondo Etxaniz). El grupo lo conformaban artistas que trabajaban en diferentes campos (arquitectos, pintores, bailarines, músicos, etc.) y la misma configuración es muestra de la ambición con la que comenzaron a dar los primeros pasos.

Aunque no hay una versión unificada de quién le puso nombre al grupo, Aurtenetxe (143) en su estudio afirma que fue idea de Jorge Oteiza (1908-2003). Y la verdad es que se puede apreciar su influencia desde los propios orígenes del proyecto. Oteiza defendía la necesidad de volver a recuperar la figura vasca que a su parecer en aquella época estaba olvidada y aún incluso retirada de la memoria. Sobre todo con su obra *Quosque tandem...!* (1963), fue el motor de un cambio de actitud en la comunidad cultural vasca durante los años 60 (Gandara 210-15). *Ez dok amairu* reencarnó esa nueva actitud que tan importante fue para el estallido cultural que se vivió durante los años 60 en el País Vasco, pero además de eso, puso en marcha un ejercicio común. Ana Gandara (216) pone énfasis en dos de los efectos positivos de ese ejercicio conjunto: por una parte, aseguró la supervivencia de sus miembros, y por la otra, produjo una respuesta unificadora en la comunidad. Así, gracias al impulso de grupos como *Ez dok amairu*, la cultura vasca desempeñó una función conciliadora durante el tardofranquismo y sirvió como punto de encuentro para distintas culturas populares.

Dentro de las contribuciones, destacaríamos el proyecto que presentaron en agosto de 1970. *Ez dok amairu* lanzó un espectáculo que aportó en la perspectiva de futuro y que se diferenció totalmente de las actuaciones que se habían realizado hasta aquel momento. Algunos miembros del grupo ya habían realizado aportaciones interesantes en la misma línea, pero era la primera vez que lo hacían conjuntamente. Lo llamaron *Baga, Biga, Higa sentikaria* y con ese nombre ya se puede intuir que se encontraba el público en la función.[15] Era un espectáculo dividido de dos partes en el que se fusionaban distintas expresiones artísticas. La parte grupal estaba muy medida y quizás por ello cobraba tanto significado. Cuando todos juntos cantaban "Txori ttikia" de Joxean Artze para cerrar la primera parte del espectáculo, es un ejemplo de ello. Al cantar en grupo, el mensaje de este poema en el que se recalca el deseo de libertad y la imposibilidad de serlo, se adueña de un sentido colectivo:

> Txori ttikia nintzelarik
> esan zidaten
> kaiolan bizitzeko sortua nintzela.
> Orain
> arrano bihurtu naizenean
> kaiola hautsita
> aldegingo dutan beldurrez,

[15] El nombre *Baga, Biga, Higa* inspirado en "Baga, Biga, Higa. Lekeitio 2" creado por Mikel Laboa; es la primera canción publicada por el cantante donostiarra dentro de su línea experimental. Y por otra parte lo calificaron como *sentikaria*, que traducido al castellano significaría algo así como "para sentir".

libro naizela sinistarazi nahi didate;
horregatik
iriki dizkidate ateak
egin dezan hegaz,
bainan
luze gabe ohartu naiz
hanka harkaitz bati
lotu didatela
kate motz eta astun batez. (Artze)

Cuando era un pequeño pájaro
me dijeron
que había nacido para vivir en la jaula
ahora,
cuando me he convertido en águila
temerosos de que huya
tras romper la jaula
me hacen creer que soy libre;
por ello
me han abierto las puertas
para que volase
pero
no he tardado mucho en constatar
que mi pata a una roca
esta atada
con una corta y pesada cadena (nuestra trad.).

*c) Repeticiones, estribillo y lengua escogida al servicio del mensaje reivindicativo*

A la hora de determinar la fuerza emocional y afectiva de la canción, pasamos a hablar del mensaje escogido a la hora de musicalizar poemas o crear sus propias canciones.

Una de sus canciones más significativas, como venimos diciendo, es "A galopar" que se trata de una musicalización de "Galope" de Rafael Alberti.[16] Las características de la canción son diferentes a las del poema, de ahí que el cantautor deba elegir unos versos que funcionen como estribillo. Uno de los versos más significativos del poema que utiliza Ibáñez en su musicalización es "A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar" (Ibáñez *A galopar*) y como tal se utilizará como estribillo. Según Edward T. Cone en su estudio *The Composer's Voice,* esta elección del estribillo suele corresponder con la parte que más impacto tiene en el lector. Según Cone: "If in reading poetry our consciousness (or perhaps better our subconsciousness) hovers over certain words, and ranges both forward in anticipation and backward in memory, an actual phonographic recording of our thoughts would probably involve a great deal of repetition not unlike that made explicit in certain songs." ("Si al leer poesía nuestra conciencia (o tal vez mejor nuestra subconsciencia) se cierne sobre ciertas palabras y se extiende hacia adelante en anticipación y hacia atrás en la memoria, una grabación fonográfica real de nuestros pensamientos probablemente implicaría una gran cantidad de repetición, a diferencia de lo que se hace explícito en ciertas canciones"; nuestra trad.;11).

Paco Ibáñez elige unos versos que no solamente son fáciles de recordar y repetir, sino que instan a la movilización necesaria para el cambio inminente hacia la libertad desde

[16] Jaume Ayats and María Salicrú Maltas se refieren a esta canción como "a landmark in the struggle against the dictatorship" (un punto de referencia en la lucha contra la dictadura; nuestra trad.; 29)

la dictadura franquista. Asimismo, se repiten una y otra vez a modo de himno tanto por parte de Ibáñez como del público en las actuaciones.

El poema presenta variantes en la parte que también se repite: "Galopa, caballo cuatralbo, / jinete del pueblo, / que la tierra es tuya." (*A galopar*) Esto favorece la memorización de la canción por parte del público y se convierte en un himno de lucha.

En el caso de *Jarcha* y su versión de "Andaluces de Jaén", se utiliza como estribillo la parte que adquiere un mensaje más reivindicativo que puede llamar a la movilización que además coincide con la parte en la que aparece el coro: "No los levantó la nada, / ni el dinero, ni el señor, / sino la tierra callada, / el trabajo y el sudor." Finalmente se repiten estos versos con un cambio en la melodía: "Jaén, levántate brava / sobre tus piedras lunares, / no vayas a ser esclava/ con todos tus olivares" (Hernández 159).

"La poesía es un arma cargada de futuro" (*Paco Ibáñez 2*) tiene un mensaje de poesía comprometida al servicio de un cambio y que a su vez critica la situación de opresión y censura de la España de la dictadura, lo que convierte a este poema musicalizado en un símbolo del cambio. Los versos hablan por sí solos:

> Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
> decir que somos quien somos,
> nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
> Estamos tocando el fondo.
> Maldigo la poesía concebida como un lujo
> cultural por los neutrales
> que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
> Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse. (Celaya 93)

El mensaje reivindicativo de cambio no solamente se transmite a través de los poemas en concreto, el uso de repeticiones y estribillos, sino también hay una elección consciente de los poetas.[17] Por seguir los poemas musicalizados en este trabajo, no se puede obviar el hecho de que tanto Rafael Alberti, como Miguel Hernández y Gabriel Celaya fueron figuras muy relevantes ya fuera por su afiliación política, el tipo de poesía comprometida que escribieron o su paradero después de la guerra civil.

Además de la repetición y el estribillo, otro elemento emocional al servicio del mensaje reivindicativo es el lenguaje escogido puesto que Paco Ibáñez elige poemas escritos en castellano (con una ocasión aislada del euskara), pero dependiendo de la situación geográfica e ideológica los cantautores elegirán poemas en catalán, euskara o gallego. En el caso vasco el cantar en euskara era ya de por sí una reivindicación puesto que estaba prohibida su utilización, pero además, fue un hilo vinculante con el pasado. A través de las canciones se transmitía una historia, un conocimiento po-

[17] Otro uso del estribillo de "La poesía es un arma cargada de futuro" dirigido a la recuperación de la memoria histórica se observa en el concierto que Paco Ibáñez dio en Argelès-sur-mer con motivo del 70 aniversario de la muerte de Antonio Machado en Collioure y como recuerdo de la existencia del campo de concentración francés en Argelès-sur-mer. (Gómez 100) Además, Ibáñez utiliza la poesía comprometida de los poetas del 27 y de la poesía social española de los 50 durante su concierto. (105-06)

pular que en el franquismo era desconocido y una tradición lingüística prohibida. A todo eso hay que sumarle una práctica social asociada a los conciertos que también incrementaba la identificación cultural. Así, la música fue una herramienta para la cohesión y movilización social y canciones como "Txoria txori" se convirtieron en símbolo de ello.

El origen de esa canción lo explica una bonita anécdota y es que todo empezó con una servilleta. Cuenta Mari Sol Bastida en *Memoriak. Mikel Laboaren biografia bat* (*Memorias. Una biografía de Mikel Laboa*) que en 1968 su esposo, Mikel Laboa y ella, durante una cena en el restaurante Aurrera de San Sebastián, vieron impreso en una servilleta el verso de un poema de Joxean Artze. Bastida, atraída por su belleza, guardó la servilleta y al llegar a casa se la enseñó a Laboa. El artista donostiarra enseguida musicalizó aquellas palabras que todavía son mágicas para muchos vascos:

Hegoak ebaki banizkio
nerea izango zen,
ez zuen aldegingo.
Bainan, honela
ez zen gehiago txoria izango
eta nik...
txoria nuen maite. (Laboa, Bat-Hiru)

Si le hubiera cortado las alas
hubiera sido mío,
no hubiera escapado.
Pero así
hubiera dejado de ser pájaro
y yo…
lo que yo amaba era el pájaro (nuestra trad.).

Es un poema breve y a la vez profundo. Destacaríamos la plasticidad que tiene la letra como uno de los secretos para que la canción "Txoria Txori" haya perdurado durante todo este tiempo con éxito.[18] La ambigüedad de este poema, debida a la simbología del pájaro, hace posible que el significado se adapte a diferentes situaciones. Acoge un sentido particular en cada espacio y tiempo, sin que ninguno sea más legítimo que otro. Todo ello hace de esta canción una candidata perfecta para analizar canciones estrellas que aunaron fuerzas en la lucha antifranquista.

Aunque Artze dividiera el poema en dos versos, al convertirlo en canción Laboa lo adapta y lo interpreta como si tuviera tres partes.[19] Podemos apreciar esa división gracias a las repeticiones que hace al cantar. En el caso de Ibáñez hemos visto que las repeticiones ayudan en la memorización, pero al analizar "Txoria txori" deducimos que también son una herramienta para subrayar y enfatizar el sentido de cada verso. Con los cambios de melodía y las repeticiones, Laboa resignifica el poema de Artze y le da profundidad.

[18] La plasticidad de esta canción está relacionada no solo con la letra sino también con la música. Es fácil de identificar este tema con la obra del autor, ya que combina tonos, notas y tempos característicos de su música. Sin embargo, muchas de las versiones que se han hecho a posteriori, demuestran que, aunque la música de esta canción sea característica de Laboa, es posible llevarla a distintos estilos musicales y seguir manteniendo el encanto que tiene el original. "Txoria txori" ha sido versionada en estilos muy dispares como por ejemplo el punk y la música sinfónica.

[19] La primera parte es: "Hegoak ebaki banizkio / nerea izango zen, / ez zuen aldegingo". La segunda: "Bainan, honela / ez zen gehiago txoria izango". Y la tercera: "eta nik… / txoria nuen maite".

## Las teorías de la excitación y la semejanza en la música de cantautor

La teoría de la excitación se define como "la propensión que tiene [la música] a evocar la emoción correspondiente en el oyente" de manera que "aprehendemos de la música determinadas cualidades expresivas a partir de las emociones que esta nos suscita" (Castro 1337). Esto se puede traducir en la capacidad de movilización que tuvo el movimiento de cantautor. Esta capacidad de evocación y de afección se ve reforzada por el uso de las técnicas expresivas en las canciones mencionadas anteriormente y que entran en consonancia con el contexto histórico en el que se presentan para adquirir más fuerza. La última teoría a la que se refiere Castro es a la de la semejanza argumentando que "parte del valor que atribuimos a la música tiene que ver con su capacidad de relacionarse con la vida emocional, quizá de un modo más palmario que cualquiera de las otras artes." (1342) De nuevo, se refiere al oyente y su experiencia emocional en relación con la música presentada. Estas dos últimas teorías hablan por sí solas al ver la trascendencia que la música de cantautor tuvo y sigue teniendo en el estado español como la música de una época.

Estas dos últimas teorías nos sirven para hacer hincapié en cómo "A galopar" o "Txoria Txori" han tenido trascendencia en momentos históricos diferentes dada la conexión que se establece con la vida emocional del oyente (Castro 1342) y su contexto histórico. Paco Ibáñez interpreta "A galopar" en diferentes conciertos con una motivación distinta. Los aspectos emotivos de la música crean un lazo afectivo entre el mensaje y el momento histórico. Así, la canción "A galopar" funciona en el contexto de la represión franquista, el exilio, y en el de la recuperación de la memoria histórica. La temática de la canción es reivindicativa, y llama a la movilización pero también la razón de ser del concierto restringe aún más esta interpretación, como sucede en Argelès-sur-mer con motivo de la recuperación de la memoria histórica (Gómez 100-01).

En el caso de "Txoria txori" se han cumplido 41 años desde que Laboa la compuso y es un tema que todavía está muy vivo. No solo porque sigue generando sentimientos y emociones en muchos oyentes, sino porque los más jóvenes la siguen interpretando y va adquiriendo nuevos significados. Muestra de ello es el disco *Txinaurria* (2010) en el que las nuevas generaciones interpretan las canciones de Laboa.[20]

En el 2006 Laboa participó en el que sería su último concierto junto a Bob Dylan. Llevaba 5 años fuera de los escenarios y aunque ya no le ayudaba mucho su estado de salud, hizo un esfuerzo para la ocasión, ya que cantaba con uno de sus referentes y lo hacían a favor de la paz. Cantó algunas canciones de su último disco y también otras más emblemáticas, incluyendo "Txoria txori". El canto del pájaro conectó con las situaciones de opresión del momento. Al fin y al cabo, el ideal de justicia no había cambiado en el trans-

[20] El grupo *Akauzazte* versiona la canción "Txoria txori" en ese disco y lo hace tomando como referencia la libertad que el artista donostiarra tenía a la hora de componer.

curso de las últimas cuatro décadas. Es por ello que esa canción continuaba generando un sentimiento de unidad que tanto lo había caracterizado años atrás.

## Conclusiones

La expresión emocional de la música nos ha ayudado a ejemplificar, a través de las canciones compuestas durante los años 60 y 70 la intención, por parte de los cantautores, a la hora de crear canciones que promuevan un cambio. Las distintas teorías nos han servido para ilustrar el efecto de la emoción y cómo existen aspectos no musicales a los que nos hemos ido refiriendo a lo largo del artículo como la situación política de la dictadura, el tipo de poetas elegidos y la lengua escogida que van a condicionar la interpretación de las canciones desde esta perspectiva que se añade al efecto emocional de las composiciones musicales. En palabras de Vladimir J. Konečni "I am contending that absolute music may induce a basic emotion only by profiting—like some other art works do—*from various types of associations of music with nonmusical events and also from the visual imagery to which music may give rise, and it is these nonmusical events that are the true proximal causes of the fundamental emotions*" ("Estoy afirmando que la música absoluta puede inducir una emoción básica solo al beneficiarse, como lo hacen otras obras de arte, *de varios tipos de asociaciones de música con eventos no musicales y también de las imágenes visuales a las que puede dar lugar la música, y son estos eventos no musicales las causas proximales verdaderas de las emociones fundamentales*"; nuestra trad.; 184 nuestro énfasis).

Las teorías de la emoción se han puesto en diálogo con las técnicas musicales específicas de cada cantautor o grupo, desde un análisis de la melodía, la voz, repeticiones, estribillos, el mensaje reivindicativo, hasta la lengua utilizada en la elección de las canciones. También hemos demostrado cómo la musicalización de la poesía ha servido como un pretexto para usar poemas comprometidos y sociales de poetas como Rafael Alberti, Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Bertolt Brecht, Joxean Artze, Joseba Sarrionandia, entre otros. Finalmente, se ha puesto en diálogo la música de cantautor con el momento histórico y la emoción. Estos factores han permitido que "A galopar" funcione en diferentes momentos. Esto es debido en gran parte al mensaje de la canción, pero también a los aspectos emotivos de la música puesto que se trata de una canción que nos llama a la movilización. Algo parecido sucede con "Gernika. Lekeitio 4", por ejemplo, que llega aún con más fuerza al concierto del vigésimo aniversario del bombardeo en Gernika que cuando Laboa lo había compuesto. Gracias al carácter metafórico de "Txoria txori" y del abanico de interpretaciones que eso conlleva, se ha transmitido de generación en generación y ha emocionado a personas de diferentes ámbitos sociales. La plasticidad musical y discursiva que alberga esta canción ha conseguido superar tanto barreras sociales como artísticas.

En definitiva, gracias a las técnicas emocionales utilizadas en las canciones representadas en este trabajo, hemos visto cómo la canción se va llenando de significado y favorece la movilización social. Este breve análisis basado en las emociones que han suscitado algunas de las canciones expuestas

ha querido servir como continuación a otros muchos estudios sobre la canción de cantautor y como puerta a lo que queda por hacer para entender la gran relevancia que la música de cantautor tuvo en sus inicios y tiene en la actualidad.

*This article was funded (in part) by a Small Research Grant award (to Isabel Gómez Sobrino) from the ETSU Research Development Committee.*

## Obras citadas

*A flor de tiempo*. A flor de tiempo, 2012, aflordetiempo.com/. Accedido 22 julio 2020.

Alberti, Rafael. *Poemas del alma,* 2006, poemas-del-alma.com/rafael-albertigalope.htm. Accedido 11 agosto 2020.

Albisu Barandiaran, Josune. *Sormenaren eragina gizartean, Mikel Laboa eredu*. EHU, 2005.

Ansede, Manuel. "Hallado el primer corazón conservado en una fosa de la Guerra Civil española." *El País*, 26 agosto 2016, elpais.com/elpais/2016/08/25/ciencia/1472081511_650292.html. Accedido 31 julio 2018.

Aranguren, José Luis. *La cultura española y la cultura establecida*. Taurus, 1977.

Aristi, Pako. *Euskal Kantagintza Berria. 1961-1985*. Erein, 1985.

Artze, Joxean. *Isturitzetik Tolosan barru*. Pamiela, 2007.

Aurtenetxe, Auritz. "Ez dok amairu tradizioa eta modernitatea, nortasunaren bila." *Jentilbaratz*, no. 12, 2010, pp. 135-57.

—.”Mikel Laboa (1958-1978), tradizioa eta abangoardia, kantagintza berriaren sortzaile.” *Musiker, vol. 18, 2011, pp. 385-402.*

*Ayats, Jaume and Maria Salicrú-Maltas. “Singing Against the Dictatorship (1959-1975): The Nova Cançó.” Made in Spain: Studies in Popular Music. Routledge, 2013, pp.28-40.*

Bastida, Marisol. *Memoriak Mikel Laboaren biografia bat.* Elkar, 2014.

Bermúdez, Silvia and Jorge Pérez. “Introduction: Spanish Popular Music Studies.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 10, no. 2, 2009, pp. 127-33.

Brackett, David. *Interpreting Popular Music.* California UP, 2000.

Castro, Sixto J. “El elemento afectivo en la música.” *Revista portuguesa de filosofía*, vol. 74, no. 2, 2018, pp. 1329-54.

Celaya, Gabriel. *Itinerario poético*. Cátedra, 2004.

Corpa, Ángel. *Ángel Corpa*, 2018, angelcorpa.com/jarcha/. Accedido 9 agosto 2020.

Colmeiro, José. “*Canciones con historia*: Cultural identity, historical memory and popular songs.” *Journal of Spanish Cultural Studies, vol. 4, no. 1, 2003, pp. 31-46.*

Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus*. Ariel, 1998.

Finnegan, Ruth. “¿Porqué estudiar la música? Reflexiones de una atropóloga desde el Campo.” In *TRANS-Revista Transcultural de Música*, vol. 6, 2002, sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo.

Frith, Simon. “Música e identidad.” *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall, Amorrortu, 2003, pp. 181-213.

Gandara Sorarrain, Ana. *Euskal ondare kulturalaren moldatzeaz (1960-1990), egungo kultur sistemaren oinarri*. 2015. EHU-UPV, tesis doctoral.

García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2001.

Goialde Palacios, Patricio. “Música popular/músicas urbanas: Introducción.” *Musiker 20*, 2013, pp. 7-18.

Gómez Sobrino, Isabel. “Poesía adaptada e interpretada para la memoria: Paco Ibáñez en Aregelès-sur-mer y Collioure.” *Confluencia*, vol. 32, no. 2, 2019, pp. 100-12.

González Lucini, Fernando. *…Y la palabra se hizo música: la canción de autor en España.* Fundación de Autor, 2006.

Gorostidi, Juan. *Lau kantari: Beñat Axiari, Mikel Laboa, Imanol Larzabal, Ruper Ordorika*. Pamiela, 2011.

Hernández, Miguel. *Miguel Hernández. Antología poética*. Institució Alfons El Magnànim, 1999.

Hormigos, Jaime. "Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido." *Comunicar*, vol. 17, no. 34, 2010, pp. 91-8.

Ibáñez, Paco. *A galopar*. PDI, 1991.

—. *Paco Ibáñez 2*. Emarcy import, 2002.

Iriondo Etxaniz, Luis. "Euskal kanta berriari hubilketa kritikoa." *Jakin*, no. 4, 1977, pp. 29-44.

Jarcha. *Andalucía vive*. Novola, 1975.

Laboa, Mikel. *Bat-Hiru*. Herri gogoa, 1974.

—. *Lekeitioak*. Elkar, 2007.

Martí I Pérez, Josep. "Hacia una antropología de la música." *Anuario musical*, vol. 47, 1992, pp. 195-226.

Martínez, Sílvia y Hector Fouce. "Introduction. Avoiding Stereotypes: A Critical Map of Popular Music in Spain." *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Routledge, 2013, pp. 1-14.

Oronoz, Belen. *Gazteri berria, Kantagintza berria*. Erein, 2000.

Pichaske, David R. *A Generation in Motion: Popular Music and Cultures in the Sixties*. Ellis Pr, 1989.

Plato. "The Republic." *The Essential Plato*. Traducido por Benjamin Jowett with M. J. Knight, Quality Paperback Book Club, 1999, pp. 1- 416.

Rodnitzky, Jerome. "Popular Music as Politics and Protest." *America's musical pulse: popular music in twentieth-century society, editado por Kenneth J. Bindas. Greenwood Publishing Group, 1992, pp. 3-11.*

*Smith, Nathaniel B. "La nova cançó catalana: entre política i poesia." Occitan Catalan Studies, vol. 1, no.1, 1980, pp. 15-7.*

Torrego Egido, Luis. *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Ediciones de la Torre, 1999.

Torres Blanco, Roberto. Canción protesta y censura discográfica (1962-1975). 2004. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.

—. "'Canción protesta': definición de un nuevo concepto historiográfico." *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 27, 2005, pp. 223-46.

Turtós, Jordi y Magda Bonet. *Cantautores en España*. Celeste Ediciones, 1998.

*Txinaurriak. Mikel Laboari ikasitako kantuak*. Bidehuts, 2010.

Ubeda, Garbiñe. "Mikel Laboa: 'Gauzak ondo esplikatzen jakingo banu ez nuke kantatuko.'" *Zeruko Argia*, no. 1306, 1990, pp. 40-3.

Van Leeuwen, Theo. "Music and Ideology: Notes Howard a Sociosemiotics of Mass Media Music." *Popular Music and Society*, vol. 4, 1998, pp. 25-54.

Zumthor, Paul. *Oral Poetry: an Introduction.* University of Minnesota Press, 1990.

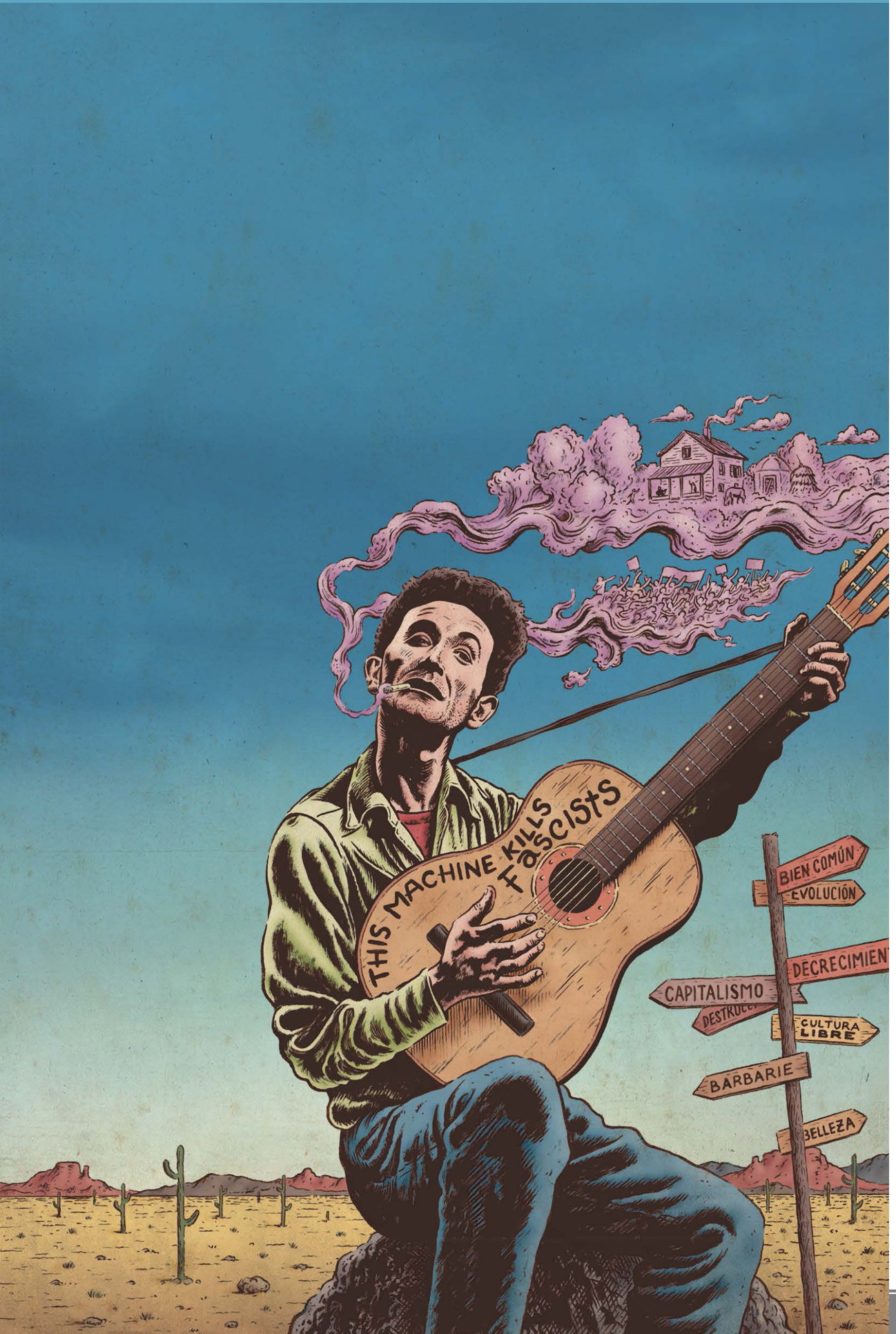
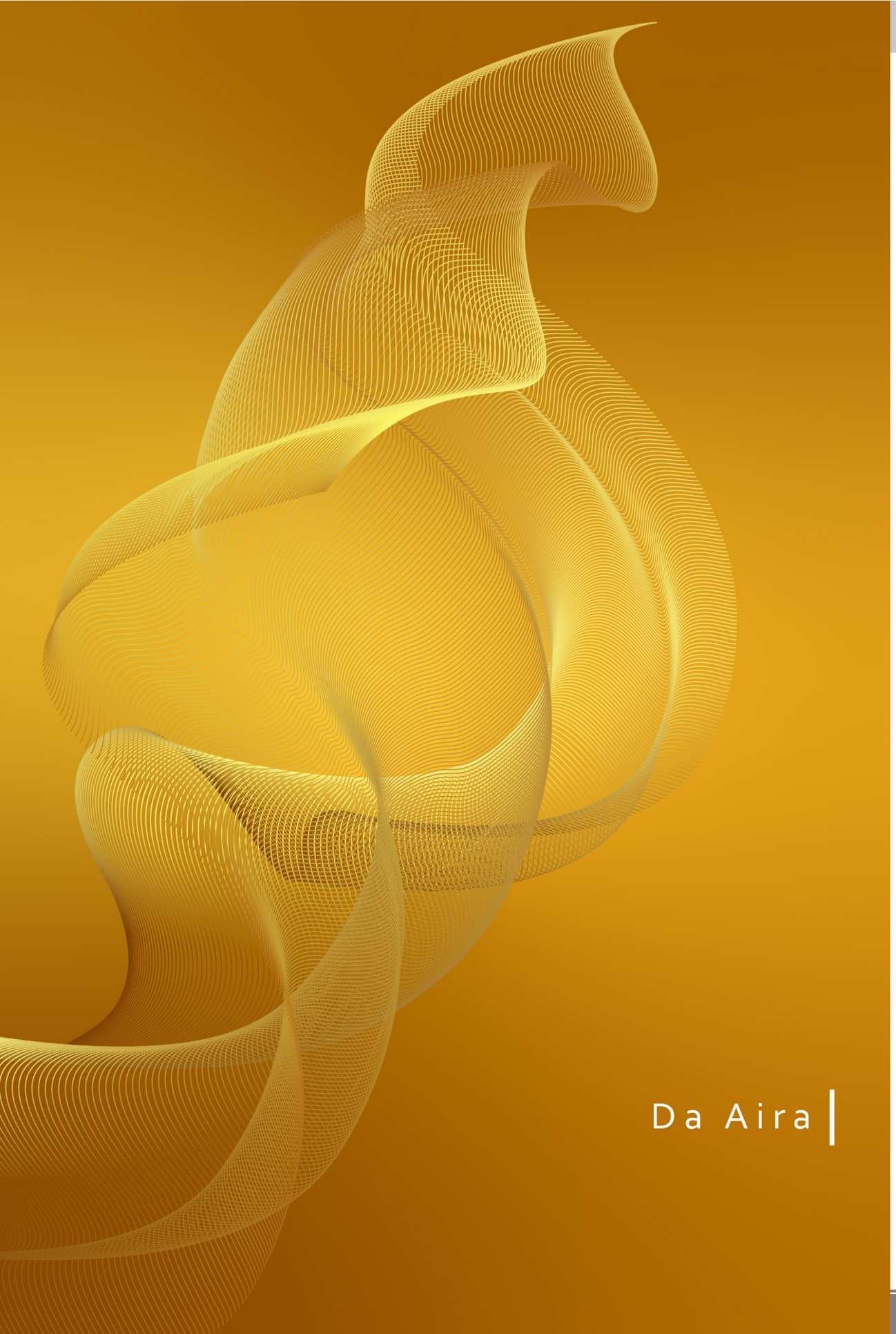



Gráfico de Miguel Brieva




# A música nos movementos políticos e sociais contemporáneos en Galiza. Unha visión persoal.

***Carlos Da Aira (Músico tradicional, poeta e xestor cultural)***

Escribo estas liñas entre dúas citas culturais moi diferentes nas que participei como músico. A primeira delas foi a celebración do FIB (Festival Intercultural do Barbaña) en Ourense;[1] a segunda, a inauguración do Monumento ás Vítimas do Fascismo no Val da Limia, entre Nigueiroá e Xordos (Bande).[2]

No caso da primeira trátase dun festival musical satírico aberto a calquera persoa ou grupo de persoas onde se modifica —coa maior dose posible de creatividade, ironía e sátira— a letra de cancións coñecidas co obxectivo de denunciar ou criticar aspectos ou persoas do círculo político, cultural, relixioso, etc. de Ourense ou dun ámbito máis xeral

[1] Este festival non ten web nin páxina ou perfil de rede social directamente asociada e con contido actualizado. A Federación de colectivos que engloba moitas das asociacións nas que militan as persoas organizadoras e a maioría de participantes é ESCUA.

[2] http://memoriahistoricavaldolimia.terradixital.net

(Galiza, España, Europa...), pero, sobre todo, co obxectivo de facer mofa dos personaxes elixidos e facer rir ó público. O 1º premio, para facérmonos unha idea do contexto, é un número non pequeno de bebidas a desfrutar no mesmo bar onde se celebra.

A segunda cita é radicalmente diferente en (case) tódolos sentidos. Trátase dunha homenaxe ás vítimas do fascismo organizada polo Comité pola Memoria Histórica do Val da Limia, no que se inaugurará o monólito-homenaxe que ficará no lugar e no que se realizarán unha serie de actos entre os que se anuncia a actuación de persoeiros do ámbito musical galego como Sés, Carmen Penim ou Xosé Constenla, entre outros, ademais da participación do grupo tradicional de pandereteiras (As da Chispa e amigos), no que participarei tocando a gaita non só para amenizar a xornada a base de música tradicional e popular, senón tamén abrindo e pechando os actos coa interpretación do Himno do Antigo Reino de Galicia (habitualmente usado en Galiza para dar maior solemnidade a certos actos) e do Himno Galego —o himno oficial de Galiza—. Evidentemente, este tipo de participacións son sempre desinteresadas.

Comecei facendo referencia a estas dúas citas culturais porque me serven para introducir e desenvolver a miña visión e idea sobre a cuestión da música nos movementos sociais actuais —ou contemporáneos— en Galiza. Ambos os dous eventos teñen un carácter e unha marcada e clara pretensión de crítica e denuncia social e política. A diferenza entre este tipo de eventos culturais e outros eventos culturais sen pretensión de crítica ou denuncia social e política non só se fai visible na liña discursiva da organización e bandas participantes, senón que implica que os eventos non contarán, na súa inmensa maioría, con subvencións ou axudas públicas dos diferentes gobernos locais (concellos), provinciais (deputacións) ou autonómico (Xunta). Isto pode deberse basicamente a dúas causas: ou ben a propia liña ideolóxica do evento implica rexeitar xa a priori, *"por principios",* a solicitude de axudas dos estamentos que se pretende criticar ou dos que se quere denunciar as políticas e ideoloxía, ou ben saben (ou comprobaron xa) que esas axudas non lles serán concedidas ou serán ridiculamente pequenas.

En calquera caso, de optar pola solicitude de axudas públicas, a organización terá que camiñar en moitos casos pola *corda frouxa* da crítica *branda*, é dicir, por unha crítica menos explícita, máis comedida ou disimulada, se quere optar a elas ou non perdelas nas seguintes edicións con calquera escusa que, evidentemente, nunca será o recoñecemento expreso de que a verdadeira razón sexa unha cuestión de choque ideolóxico-político entre a liña do evento e a das administracións que teñen o poder de conceder ou rexeitar ditas axudas.

Outra fronte na que terán que batallar habitualmente as organizacións con liñas discursivas claramente críticas e denunciantes que soliciten —e reciban— axudas públicas, será a da prensa afín ás políticas das administracións ou —no caso de que a citada administración coincida na liña ideolóxica coa do evento ou sexa menos belixerante— mesmo dalgún grupo político na oposición.[3]

[3] Ver a modo de exemplo: https://www.nosdiario.gal/articulo/cultu-

**Retranca, *bravú*, festa.**

Dun lado —e sen querer caer en tópicos— temos unha cuestión comunmente aceptada como intrínseca ó pobo galego, como é a *retranca,* unha suposta sátira e/ou ironía implícita no noso sentido do humor, aplicable a case calquera contexto ou situación, pero máis notable cando se quere facer, adrede, certa burla de alguén ou algo.

Esta *retranca*, mesturada cunha irreverencia extrema e case sen límites (punk?) e un certo toque de rock rural desembocou a principios dos '90 no chamado rock *bravú*, que tanto éxito tivo —e inda ten— en Galiza, con grupos como Os Diplomáticos de Monte Alto, e Herdeiros da Crus, entre moitos outros.

Se ben é certo que ó mesmo tempo outros grupos como Siniestro Total ou as Killer Barbies —e moitos outros que ficaron no ámbito underground sen acadar unha sona semellante— tiraban polo punk, eu diría que en Galiza o rock bravú é o estilo musical de noso que máis xente moveu e que máis tempo perdurou —ata a actualidade—.

Unha gran cantidade dos temas dos grupos contiñan letras irreverentes pero sen apenas denuncia ou crítica social e política. Nesas letras abundaban historias banais mesturadas con alcohol ou outras drogas, sexo, festa e cun predominio dunha linguaxe groseira que se adaptaba ben a un tipo de público sedento precisamente dese tipo de diversión banal, "festeira" e cunha tendencia á mestura de alcohol, drogas e sexo que se facía bastante evidente nos concertos e festivais nos que participaban estes grupos.

Na miña opinión, o éxito deste estilo musical afastou, ocultou ou, cando menos, minimizou durante anos a presenza e repercusión, entre o público novo, doutros estilos e grupos que si avogaban pola implicación política e social dende as súas letras e/ou dende os seus discursos, se ben é certo que algúns grupos —os menos— conseguiron axuntar as dúas cousas —festa e denuncia—, como no caso dos Diplomáticos de Monte Alto.

Durante moito tempo —e isto inda ocorre hoxe en día!—, cando facía falla música para apoiar protestas políticas ou sociais, a maior parte de grupos que facían acto de presenza para colaboraren desinteresadamente coa súa música eran cantautores e grupos que xa levaban anos dando guerra.

Isto acontecía e facíase evidente en multitude de citas, como nas manifestacións do Día da Patria Galega ou en favor da lingua galega, en concentracións de protesta contra certas medidas políticas ou contra as guerras das últimas décadas, en apoio do sector industrial, mariñeiro ou gandeiro, contra as políticas europeas en materia de inmigración, ou no caso con máis repercusión en Galiza, o da catástrofe medioambiental causada polo Prestige e a marea negra en 2002, onde podiamos atopar nomes como os de Emilio Cao, Fuxan os Ventos, A Roda, A Quenlla, inda que nalgún caso concreto, como o dos Concertos Expansivos contra a Marea Negra, tamén participaran grupos como Os Diplomáticos de Monte Alto ou Siniestro Total.

Xunto con eses cantautores e grupos había tamén en moitas ocasións, hai que dicilo, unha listaxe de grupos de

ra/festival-da-poesia-defendese-do-ataque-do-pp-ser-independentista-non-delito/20190614111939080803.html

música tradicional ou folk sen moita sona ou coñecidos en círculos máis pequenos e de ámbito local que sempre estaban dispostos a achegar a súa música para a causa.

Galiza é coñecida por ser unha das rexións cun número extraordinario de festivais de música ó longo de todo o ano —sobre todo se contamos festivais de entrada libre e gratuíta—, nomeadamente nos meses de verán. A realidade, porén, é que, en proporción, a cantidade de festivais con carga política ou social —é dicir, cunha ideoloxía distinguible e reivindicada claramente dende a organización— son bastante escasos, por non dicir minoritarios. O Festival da Poesía no Condado, en Salvaterra de Miño e —obviamente— o Festigal (festival que se celebra co gallo do Día da Patria Galega, o 25 de xullo) son algunhas das excepcións máis coñecidas. Isto, porén, non significa que non haxa grupos implicados política e socialmente. Unha cousa é que apenas haxa festivais ou grandes eventos cunha definida carga política, social ou ideolóxica, e outra cousa son os grupos ou bandas. En Galiza abundan os grupos de música, de tódolos estilos posibles, dende o metal á música tradicional, nos que a implicación social e política se fai patente tanto nas súas letras como no seu *discurso* dende enriba do escenario.

**Festa si, compromiso tamén.**

O caso do FIB ó que facía referencia ó principio é outro caso excepcional, que entronca directamente con parte da filosofía que subxace na tradición da festa d'*Os Maios*. Os Maios —resumindo moito— é unha celebración galega de orixe ancestral que perdurou dunha maneira especial e case única na provincia de Ourense; con connotacións rituais totémicas de culto á divindade primaveral, ás árbores e á fertilidade, un dos trazos característicos do seu ritual é a tradición de escribir coplas compostas *ad hoc* coas que se critica duramente e se fai burla, ironicamente, de persoas e/ou feitos do eido político, social, eclesiástico, nomeadamente da propia localidade ou dun ámbito máis global (concello, provincia, país...).[4]

Así, e malia ser un evento local con pouca ou nula repercusión fóra da cidade de Ourense, o caso do FIB é, dende o meu punto de vista, paradigmático se falamos de música nos movementos sociais, pois a súa estrutura non deixa de ser un altofalante para a crítica e a denuncia política implícita e explícita a través da música, algo que non moi a miúdo ten lugar.

Teñamos en conta que en España houbo e hai hoxe en día artistas e outras persoas non públicas na cadea, pendentes de xuízo, condenadas e/ou fuxidas da xustiza ou —no mellor dos casos— censuradas por, literalmente, escribiren letras de cancións (Valtonic, César Strawberry de Def Con Dos...) ou twits con chistes ou mensaxes contra a Coroa (Cassandra Vera, Arkaitz Terrón, Ernest Bru...).

Hai pouco, nun concerto doutro grupo ben coñecido en Galiza formado a partir dun suposto *partido político "froilanista"*, cuxas letras falan case exclusivamente da casa real española en clave crítica e satírica, un dos seus integrantes queixábase —evidentemente, de xeito irónico—

[4] https://gl.wikipedia.org/wiki/Festa_dos_maios

de que, a pesar das letras das súas cancións, ninguén (léase policía, xustiza...) lles facía caso...

A cousa tería (só) graza se non fose que, como diciamos, houbo e hai xente na cadea ou condenada por iso, por escribir ou cantar cancións con ese tipo de letras.

**Manifestacións e concentracións. Militancia e implicación.**

Hai moita xente que pensa, dun xeito pesimista, que en España en xeral e/ou en Galiza en particular, a implicación e mobilización política da xente descendeu drasticamente, que xa ninguén vai ás manifestacións ou secunda as folgas... Habería moito que falar e analizar sobre isto, pero a realidade —a miña realidade, se máis non— é que nos últimos anos a frecuencia e número de manifestacións e, sobre todo, de concentracións que teñen lugar no meu ámbito máis achegado é moi alto. Manifestacións e concentracións contra as políticas *austericidas* (españolas e europeas) durante e despois da última "crise económica", contra os desafiuzamentos que deixaban persoas na rúa e un aumento de persoas que se suicidaban por padecelos, contra os recortes en materia de dereitos sociais, laborais e incluso de liberdade de expresión e manifestación (Lei "Mordaza"), contra ataques LGTBIQ-fóbicos, contra a (falta de) resposta da Unión Europea ou as súas políticas ante as crises migratorias e o drama dos/das refuxiados/as, ou contra a violencia machista e os feminicidios... Cuestións todas elas que fixeron, como dicimos, que milleiros e milleiros de persoas se botasen ás rúas en numerosas ocasións nesta última década para protestar e berrar.

As xornadas de loita arredor do 8M (Día da Muller) dos anos 2018 e 2019 foron algo excepcional en toda España —e Galiza non foi unha excepción— en canto á mobilización feminista, acadando este movemento o recoñecemento, a nivel internacional, de referente mundial nesta loita e nas convocatorias de protestas, manifestacións ou concentracións.

Pois ben, en todas estas protestas, manifestacións e concentracións hai algo que raramente muda: en todas elas podemos ver—e sobre todo escoitar—grupos de persoas con instrumentos musicais apoiando e facendo máis fortes—e máis amenas—esas mobilizacións. Numerosos grupos de percusións, gaitas, pandeiretas (volvo agora ó caso concreto de Galiza) e outros instrumentos apoian e acompañan habitualmente este tipo de actos e, obviamente, fano sempre dende unha opción militante, voluntaria e implicada.

A música convértese, nestes actos de protesta e denuncia, nun xeito de elevar o volume das mesmas, de dar máis repercusión, de dar máis visibilidade e efectividade ós slogans, de atraer a atención das persoas que non están directamente implicadas no propio acto e, sobre todo, dos medios de comunicación, coas súas cámaras e micrófonos agardando polo "golpe de efecto" que acompañe a noticia. Non podemos esquecer que vivimos na era do espectáculo mediático, na que se non saes na TV non existes; e iso é válido tamén —para ben ou para mal— para a cuestión das protestas sociais e políticas.

Pero a música dentro das manifestacións e concentracións é —dende o meu punto de vista como músico que participou como tal nunhas cantas, pero tamén como estudante de

antropoloxía e interesado neste tema— un elemento de cohesión no "ritual" da manifestación ou concentración e, sobre todo, un xeito de potenciar —de sublimar, diría eu— a emoción necesaria en cada unha das persoas implicadas e no grupo para que a forza non decaia, ou polo menos dure o máximo posible. E por último, pero en absoluto menos importante, é evidente que a música —sempre alegre, forte, animada— nestes actos de protesta axuda a levantar o ánimo, a facer do acto tamén unha festa da reivindicación, a facer máis soportable a causa pola que se está alí protestando, de maneira que non se caia facilmente no pesimismo, que nunca é bo compañeiro da protesta, da mobilización social e política.

Todo isto que veño de expoñer podería resumirse ou sintetizarse nas palabras atribuídas a Emma Goldman "Se non podo bailar, a túa revolución non me interesa" ou nas de Vicent Andrés Estellés "Non te limites a contemplar estas horas que agora chegan. Baixa á rúa e participa. Non poderán nada diante dun pobo unido, alegre e combativo" (Estellés).

Un último apunte sobre este tema lévame a facer referencia a un feito que considero non só obxectivo senón facilmente comprobable, e é que na última década foi máis que evidente —e motivo de celebración!— o aumento exponencial de novas bandas de música formadas exclusivamente ou na súa maioría por mulleres e que teñen —polo menos en gran medida— como *leitmotiv* nas súas cancións e/ou discurso a defensa e reivindicación do feminismo e a denuncia contra o machismo en xeral e contra a violencia machista en particular.

Bandas como Habelas Hainas, Sacha na Horta, As Punkiereteiras, Flow do Toxo, A banda da loba, The Tetas Van ou De Vacas, ademais, por suposto, de mulleres como Sés, Uxía Senlle, Guadi Galego, Alba María, Ugía Pedreira, Pauliña... son só algúns exemplos dunha longa listaxe de grupos de mulleres ou liderados por mulleres que fan da súa música e a súa palabra un arma máis na loita contra o andazo que é o machismo e ó mesmo tempo contra a invisibilización da muller.

A aparición de proxectos como Músicas Galegas Ilustradas ou Irmandiñas, música en pé de festa, asociacións ou colectivos como Mulleres da Industria da Música, Músicas ao vivo ou Mulleres Galegas Kañeras non fai máis que constatar unha tendencia cara á consolidación da presenza da muller no mundo da música en Galiza e un avance cara á fin da súa invisibilización.[5]

## A política e a lingua. O caso galego.

Calquera que coñeza un mínimo a cuestión política, territorial e lingüística do Estado español sabe que Galiza é unha das Comunidades Autónomas recoñecidas como 'nacionalidades históricas', cunha cultura e unha historia propias e diferenciadas —o que non quere dicir totalmente separadas— do resto de Comunidades Autónomas ou territorios do Estado español e, sobre todo, cunha lingua

[5] https://musicasgalegasilustradas.com | https://asociacionmim.com | http://musicasaovivo.gal | https://www.facebook.com/Mulleres-Galegas-Ka%C3%B1eras-914013445290719

propia, o galego, lingua oficial en Galiza e cooficial no estado.

Fago este pequeno apunte para falar, por último, dun aspecto que condiciona unha especificidade da música feita en Galiza e en galego. A lingua propia vai moito máis alá dunha ferramenta de comunicación, e implica un modo propio de vivir, de percibir e explicar a realidade. Politicamente, o feito de termos unha lingua propia implica a existencia dun pasado e un presente no que se superpoñen tendencias políticas, correntes culturais ou sentimentos identitarios como o nacionalismo e o independentismo, correntes que nos achegan a outras nacionalidades como as de Euskadi ou a de Catalunya.

Así as cousas —e sen entrar a fondo na cuestión política—, é evidente que isto fixo que en Galiza existisen dende hai décadas correntes ou tendencias musicais que incluían a lingua galega e o feito "nacional" ou diferencial —a súa defensa, a súa reivindicación— como parte importante ou central das letras das súas cancións e o discurso que as acompañaba. Isto foi así nomeadamente nos últimos anos da ditadura franquista (o chamado 'tardofranquismo') e na 'transición', despois, pero segue a ser válido hoxe en día.[6]

É innegable que hoxe en día existe en Galiza un elevado número de cantautores/as e bandas que fan da cuestión nacional (identidade, lingua, pasado histórico e tamén mitolóxico, feito diferencial...) o tema principal e central de moitas das súas letras e/ou do seu discurso. NAO, Raiba, Sés, Rebeliom do Infamundo, Dios Ke Te Crew, Guadi Galego, Ugía Pedreira, Caxade, Ruxe Ruxe, Zenzar, Mini, A Quenlla, Tanto Nos Ten, Xosé Constenla, Carmen Penim... A listaxe sería interminable.

A cultura e a política dificilmente poden entenderse por separado nestes tempos. A aparición do movemento 15M a raíz das mobilizacións do ano 2011 en toda España, e outros movementos xurdidos arredor deste, como o partido político Podemos, tamén tivo a súa influencia nos movementos sociais e políticos en Galiza. A consecuencia máis notable a nivel de partidos políticos foi a creación dunha confluencia de partidos de esquerdas. Ese movemento dalgúns grupos e persoas provenientes do espectro da esquerda nacionalista galeguista, aglutinada en torno ó BNG (Bloque Nacionalista Galego), que se uniron en 2015 arredor da coalición En Marea con estoutros partidos que poderían ser considerados "seccións galegas" dentro de partidos de ámbito español, como Podemos, Esquerda Unida ou Equo Galicia, foi interpretado por moita xente, e en concreto polo BNG —que dende hai anos parece autoproclamarse o único nacionalista e galeguista e o único que pode defender os intereses políticos de Galiza en España e Europa— como unha renuncia, por parte daqueles, da defensa dos intereses específicos de Galiza, no mellor dos casos, ou como unha traizón no peor dos casos.

Pois ben; ó meu entender, esta cuestión, esta división e tensión entre partidos de esquerdas, nacionalistas e galeguistas e partidos de esquerdas que —teoricamente— renunciaban inda que só fose provisionalmente ás cuestións nacionalistas e galeguistas, influíu tamén no eido da música.

[6] Agora entramos nós. Voces Ceibes e a canción protesta galega https://www.cultura.gal/gl/publicacions/3262

Acho que, dalgunha maneira, esa tensión política no seo da esquerda traduciuse nun certo receo de moitos/as músicos/as e bandas á hora de tomar partido e facer público o seu apoio a partidos políticos ou *tendencias* políticas que supostamente 'aparcaban' esa cuestión *nacional* (aliándose con partidos políticos de ámbito español —e, dependendo do punto de vista, tamén *españolistas*) para centrarse, segundo a súa visión, en cuestións con máis prioridade naqueles momentos.

Lembro escoitar nunha ocasión a unha persoa coñecida no ámbito da música galega, falando de centros sociais autoxestionados, dicir que en parte sorprendíalle que na maioría de ocasións lle chegasen os convites a actuar dende ámbitos nacionalistas, cando en realidade se sentía máis ben anarquista.

Que pretendía dicir con todo isto? Pois que eu persoalmente non podería nomear moitos grupos de música ou solistas que en Galiza apoien aberta, explícita e publicamente eses partidos políticos xurdidos arredor do 15M (Podemos, En Marea) e outros que se uniron (Esquerda Unida, Anova), cousa que si vexo nas filas do nacionalismo galego e o independentismo.

Acho que en Galiza a cota de apoio público de músicas/os e grupos de música a ideoloxías está máis polarizada que noutros territorios, de xeito que a maioría parece dividirse entre o nacionalismo de esquerdas independentista e, en menor medida ou quizais simplemente máis invisibilizado, o anarquismo ou, por nomealo dun xeito máis transversal ou menos enfocado na cuestión de partidos, o movemento libertario.

**Falando de anarquía. Ó final, o caos.**

Galiza, xa o dixen varias veces, non é unha excepción, nin un oasis, nin un planeta á parte. En Galiza existe tamén, daquela, esoutro mundo cheo de músicos/as e bandas que non quere etiquetarse nin seren etiquetados/as, que vai por libre pero sen significar iso que non se impliquen social e politicamente, que o mesmo pode apoiar a causa independentista aquí ou en Catalunya como tocar nun CSA (Centro Social Autoxestionado) ou nun *garito* da CNT e berrar contra toda a clase política e acusala de cómplice do capitalismo máis feroz.

Nese espectro sitúase parte das bandas que nunca —ou en contadas ocasións— se farán famosas, porque tampouco o queren. Aí están as bandas e a xente que fai da anarquía unha palabra global, porque se sitúa non só nunha ideoloxía (ou rexeitamento de toda ideoloxía?)[7] senón na idea de que a cultura, e por tanto, e dentro dela, tamén a música como ferramenta de protesta e denuncia, debe ser sempre horizontal, de base e transversal.

Para ver e escoitar esas bandas, pódese acudir ós eventos organizados nos CSA (Centros Sociais Autoxestionados), CSO (Centros Sociais Okupados), CSOA (CSO Anarquista), Ateneos libertarios e casas *okupas* e, por suposto, en moitos

[7] Para unha aclaración do que significaría desenvolver a idea que subxace baixo esta cuestión, pódese ler, entre outros: 'El anarquismo como doctrina y movimiento' (Aureliano Yanes Herreros, p. 99), en concreto nas referencias ás concepcións de Dimitriu ou Borne. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1427279.pdf

dos pequenos bares de Galiza que non poden permitirse pagar o caché de grandes ou afamadas bandas.

Quizais aí veredes os grupos menos coñecidos da movida musical actual en Galiza, entre os que quizais atoparedes os poucos grupos underground e punk que inda quedan por aquí.

## Obras citadas


Estellés, Vicente Andrés. *No et limites a contemplar*, lespurnabloc.cat/vicent-andres-estelles-no-et-limites-a-contemplar/.

Yanes Herreros, Aureliano. "El Anarquismo Como Doctrina y Movimiento." *Revista de Estudios Políticos*, no. 1, 1978, pp. 99–113.


# La música en los movimientos políticos y sociales contemporáneos en Galicia. Una visión personal.[8]


***Carlos Da Aira (Músico tradicional, poeta y gestor cultural)***


Escribo estas líneas entre dos citas culturales muy diferentes entre sí en las que he participado como músico. La primera de ellas fue la celebración del FIB (Festival Intercultural do Barbaña*)* en Ourense;[9] la segunda, la inauguración del monumento a las víctimas del fascismo en el Valle del Limia, entre Nigueiroá y Xordos (Bande).[10]

En el caso de la primera se trata de un festival musical satírico abierto a cualquier persona o grupo de personas donde se modifica —con la mayor dosis posible de creatividad, ironía y sátira— la letra de canciones conocidas con el objetivo de denunciar o criticar aspectos o personas del círculo político, cultural, religioso, etc. de Ourense o de un ámbito más general (Galicia, España, Europa...), pero, sobre todo, con el objetivo de hacer burla de los personajes elegidos y

[8] Texto traducido al español.

[9] Este festival no tiene web ni página o perfil de red social directamente asociada y con contenido actualizado. La Federación de colectivos que engloba muchsa de las asociaciones en las que militan las personas organizadoras y la mayoría de participantes es ESCUA.

[10] http://memoriahistoricavaldolimia.terradixital.net

hacer reír al público. El 1er premio, para hacernos una idea del contexto, es un número no pequeño de bebidas a disfrutar en el mismo bar donde se celebra.

La segunda cita es radicalmente diferente en (casi) todos los sentidos. Se trata de un homenaje a las víctimas del fascismo organizada por el Comité pola Memória Histórica do Val do Limia, en el que se inaugurará el monolito-homenaje que permanecerá en el lugar y en el que se realizará una serie de actos entre los que se anuncia la actuación de figuras del ámbito musical gallego como Sés, Carmen Penim o Xosé Constenla, entre otros, además de la participación del grupo tradicional de *pandereteiras* (As da Chispa e amigos), en el que participaré tocando la gaita no sólo para amenizar la jornada a base de música tradicional y popular, sino también abriendo y cerrando los actos con la interpretación del Himno do Antigo Reino de Galiza (habitualmente interpretado en Galicia para dar mayor solemnidad a ciertos actos) y del Himno Galego —el himno oficial de Galicia—. Evidentemente, este tipo de participaciones son siempre desinteresadas.

He comenzado haciendo referencia a estas dos citas culturales porque me sirven para introducir y desarrollar mi visión e idea sobre la cuestión de la música en los movimientos sociales actuales —o contemporáneos— en Galicia. Ambos eventos tienen un carácter y una marcada y clara pretensión de crítica y denuncia social y política. La diferencia entre este tipo de eventos culturales y otros eventos culturales sin pretensión de crítica o denuncia social y política no solo se hace visible en la línea discursiva de la organización y bandas participantes, sino que implica que los eventos no contarán, en su inmensa mayoría, con subvenciones o ayudas públicas de los diferentes gobiernos locales (ayuntamientos), provinciales (diputaciones) o autonómico (Xunta). Esto puede deberse básicamente a dos causas: o bien la propia línea ideológica del evento implica rechazar ya a priori, *"por principios"*, la solicitud de ayudas de los estamentos que se pretende criticar o de los que se quiere denunciar las políticas e ideología, o bien saben (o han comprobado ya) que esas ayudas no les serán concedidas o serán ridículamente pequeñas.

En cualquier caso, de optar por la solicitud de ayudas públicas, la organización tendrá que caminar en muchos casos por la cuerda floja de la crítica *blanda*, es decir, por una crítica menos explícita, más comedida o disimulada, si quiere optar a ellas o no perderlas en las siguientes ediciones con cualquier excusa que, evidentemente, nunca será el reconocimiento expreso de que la verdadera razón sea una cuestión de choque ideológico-político entre la línea del evento y la de las administraciones que tienen el poder de conceder o rechazar dichas ayudas.

Otro frente en el que tendrán que batallar habitualmente las organizaciones con líneas discursivas claramente críticas y denunciantes que soliciten —y reciban— ayudas públicas, será la de la prensa afín a las políticas de las administraciones o —en caso de que la citada administración coincida en la línea ideológica con la del evento o sea menos beligerante— incluso de algún grupo político en la oposición.[11]

[11] Ver a modo de ejemplo: https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/festival-da-poesia-defendese-do-ataque-do-pp-ser-independentis-

**Retranca, *bravú*, fiesta.**

De un lado —y sin querer caer en tópicos— tenemos una cuestión comúnmente aceptada como intrínseca al pueblo gallego, como es la *retranca*, una supuesta sátira y/o ironía implícita en nuestro sentido del humor, aplicable a casi cualquier contexto o situación, pero más notable cuando se quiere hacer, adrede, cierta burla sobre alguien o algo.

Esta ironía, mezclada con una irreverencia extrema y casi sin límites (¿punk?) y un cierto toque de rock rural desembocó a principios de los '90 en el llamado rock *bravú*, que tanto éxito tuvo —y todavía tiene— en Galicia, con grupos como Herdeiros da Crus u Os Diplomáticos de Monte Alto, entre muchos otros.

Si bien es cierto que al mismo tiempo otros grupos como Siniestro Total o las Killer Barbies —y muchos otros que quedaron en el ámbito underground sin conseguir una fama semejante— tiraban por el punk, yo diría que en Galicia el rock bravú es nuestro estilo musical "original" que más gente movió y que más tiempo perduró —hasta la actualidad—.

Una gran cantidad de los temas de los grupos contenían letras irreverentes, pero sin apenas denuncia o crítica social y política. En esas letras abundaban historias banales mezcladas con alcohol u otras drogas, sexo, fiesta y con un predominio de un lenguaje grosero que se adaptaba bien a un tipo de público sediento precisamente de ese tipo de diversión banal, "fiestera" y con una tendencia a la mezcla de alcohol, drogas y sexo que se hacía bastante evidente en los conciertos y festivales en los que participaban estos grupos.

En mi opinión, el éxito de este estilo musical alejó, ocultó o, cuando menos, minimizó durante años la presencia y repercusión, entre el público joven, de otros estilos y grupos que sí abogaban por la implicación política y social desde sus letras y/o desde sus discursos, si bien es cierto que algunos grupos —los menos— consiguieron aunar las dos cosas —fiesta y denuncia—, como en el caso de Os Diplomáticos de Monte Alto.

Durante mucho tiempo —¡y esto aún ocurre hoy en día!—, cuando hacía falta música para apoyar protestas políticas o sociales, la mayor parte de grupos que hacían acto de presencia para colaborar desinteresadamente con su música eran cantautores y grupos que ya llevaban años dando guerra.

Esto sucedía y se hacía evidente en multitud de citas, como en las manifestaciones del Día da Patria Galega o en favor de la lengua gallega, en concentraciones de protesta contra ciertas medidas políticas o contra las guerras de las últimas décadas, en apoyo del sector industrial, marinero o ganadero, contra las políticas europeas en materia de inmigración, o en el caso con más repercusión en Galicia, el de la catástrofe medioambiental causada por el Prestige y la marea negra en 2002, donde podíamos encontrar nombres como los de Emilio Cao, Fuxan os Ventos, A Roda, A Quenlla, aunque en algún caso concreto, como lo de los Concertos Expansivos contra a Marea Negra, también participaran grupos como Os Diplomáticos de Monte Alto o Siniestro Total.

ta-non-delito/20190614111939080803.html

Junto con esos cantautores y grupos había también en muchas ocasiones, hay que decirlo, un listado de grupos de música tradicional o folk sin mucha fama o conocidos en círculos más reducidos y de ámbito local que siempre estaban dispuestos a aportar su música para la causa.

Galicia es conocida por ser una de las regiones con un número extraordinario de festivales de música a lo largo de todo el año —sobre todo si contamos festivales de entrada libre y gratuita—, principalmente en los meses de verano. La realidad, sin embargo, es que, en proporción, la cantidad de festivales con carga política o social —es decir, con una ideología distinguible y reivindicada claramente desde la organización— son bastante escasos, por no decir minoritarios. El Festival da Poesía no Condado, en Salvaterra de Miño y —obviamente— el Festigal (festival que se celebra con motivo del Día da Patria Galega, el 25 de julio) son algunas de las excepciones más conocidas. Esto, sin embargo, no significa que no haya grupos implicados política y socialmente. Una cosa es que apenas haya festivales o grandes eventos con una definida carga política, social o ideológica, y otra cosa son los grupos o bandas. En Galicia abundan los grupos de música, de todos los estilos posibles, desde el metal a la música tradicional, en los que la implicación social y política se hace patente tanto en sus letras como en su discurso desde encima del escenario.

**Fiesta si, compromiso también.**

El caso del FIB al que hacía referencia al principio es otro caso excepcional, que entronca directamente con parte de la filosofía que subyace en la tradición de la fiesta de *Os Maios*. *Os Maios* —resumiendo mucho— es una celebración gallega de origen ancestral que ha perdurado de una manera especial y casi única en la provincia de Ourense; con connotaciones rituales totémicas de culto a la divinidad primaveral, a los árboles y a la fertilidad, uno de los trazos característicos de su ritual es la tradición de escribir coplas compuestas *ad hoc* con las que se critica duramente y se hace burla, irónicamente, de personas y/o hechos del ámbito político, social, eclesiástico, especialmente de la propia localidad o de un ámbito más global (ayuntamiento, provincia, país...).[12]

Así, y a pesar de ser un evento local con poca o nula repercusión fuera de la ciudad de Ourense, el caso del FIB es, desde mi punto de vista, paradigmático si hablamos de música en los movimientos sociales, pues su estructura no deja de ser un altavoz para la crítica y la denuncia política implícita y explícita a través de la música, algo que no muy a menudo tiene lugar.

Tengamos en cuenta que en España ha habido y hay hoy en día artistas y otras personas no públicas en la cárcel, pendientes de juicio, condenadas y/o huidas de la justicia o —en el mejor de los casos— censuradas por, literalmente, escribir letras de canciones (Valtonic, César Strawberry de Def Con Dos...) o tuits con chistes o mensajes contra la Corona (Cassandra Vera, Arkaitz Terrón, Ernest Bru...).

Hace poco, en un concierto de otro grupo bien conocido en Galicia formado a partir de un supuesto partido político "froilanista", cuyas letras hablan casi exclusivamente de la

[12] https://gl.wikipedia.org/wiki/Festa_dos_maios

casa real española en clave crítica y satírica, uno de sus integrantes se quejaba —evidentemente, de manera irónica— de que, a pesar de las letras de sus canciones, nadie (léase policía, justicia...) les hacía caso…

La cosa tendría (solo) gracia si no fuese que, como decíamos, ha habido y hay gente en la cárcel o condenada por eso, por escribir o cantar canciones con ese tipo de letras.

**Manifestaciones y concentraciones. Militancia e implicación.**

Hay mucha gente que piensa, de una manera pesimista, que en España en general y/o en Galicia en particular, la implicación y movilización política de la gente ha descendido drásticamente, que ya nadie va a las manifestaciones o secunda las huelgas... Habría mucho que hablar y analizar sobre esto, pero la realidad —mi realidad, al menos— es que en los últimos años la frecuencia y número de manifestaciones y, sobre todo, de concentraciones que tienen lugar en mi ámbito más cercano es muy alto.

Manifestaciones y concentraciones contra las políticas austericidas (españolas y europeas) durante y después de la última "crisis económica", contra los desahucios que dejaban a personas en la calle y un aumento de personas que se suicidaban por padecerlos, contra los recortes en materia de derechos sociales, laborales e incluso de libertad de expresión y manifestación (Ley "Mordaza"), contra ataques LGTBIQ-fóbicos, contra la (falta de) respuesta de la Unión Europea o sus políticas ante las crisis migratorias y el drama de los/las refugiados/as, o contra la violencia machista y los feminicidios... Cuestiones todas ellas que han hecho, como decimos, que miles y miles de personas se echaran a las calles en numerosas ocasiones en esta última década para protestar y gritar.

Las jornadas de lucha alrededor del 8M (Día de la Mujer) de los años 2018 y 2019 fueron algo excepcional en toda España —y Galicia no fue una excepción— en cuanto a la movilización feminista, consiguiendo este movimiento el reconocimiento, a nivel internacional, de referente mundial en esta lucha y en las convocatorias de protestas, manifestaciones o concentraciones.

Pues bien, en todas estas protestas, manifestaciones y concentraciones hay algo que raramente cambia: en todas ellas podemos ver —y sobre todo escuchar— grupos de personas con instrumentos musicales apoyando y haciendo más fuertes —y más amenas— esas movilizaciones. Numerosos grupos de percusión, gaitas, panderetas (vuelvo ahora al caso concreto de Galicia) y otros instrumentos apoyan y acompañan habitualmente este tipo de actos y, obviamente, lo hacen siempre desde una opción militante, voluntaria e implicada.

La música se convierte, en estos actos de protesta y denuncia, en una manera de elevar el volumen de las mismas, de dar más repercusión, de dar más visibilidad y efectividad a los eslóganes, de atraer la atención de las personas que no están directamente implicadas en el propio acto y, sobre todo, de los medios de comunicación, con sus cámaras y micrófonos esperando por el "golpe de efecto" que acompañe la noticia. No podemos olvidar que vivimos en la era del espectáculo mediático, en la que si no apareces en TV no existes; y eso es válido también —para bien o para mal—

para la cuestión de las protestas sociales y políticas.

Pero la música dentro de las manifestaciones y concentraciones es —desde mi punto de vista como músico que ha participado como tal en unas cuantas, pero también como estudiante de antropología e interesado en este tema— un elemento de cohesión en el "ritual" de la manifestación o concentración y, sobre todo, una manera de potenciar —de sublimar, diría yo— la emoción necesaria en cada una de las personas implicadas y en el grupo para que la energía no decaiga, o por lo menos dure el mayor tiempo posible. Y, por último, pero en absoluto menos importante, es evidente que la música —siempre alegre, fuerte, animada— en estos actos de protesta ayuda a levantar el ánimo, a hacer del acto también una fiesta de la reivindicación, a hacer más soportable la causa por la que se está allí protestando, de manera que no se caiga fácilmente en el pesimismo, que nunca es buen compañero de la protesta, de la movilización social y política.

Todo esto que acabo de exponer podría resumirse o sintetizarse en las palabras atribuidas a Emma Goldman "Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa" o en las de Vicent Andrés Estellés "No te limites a contemplar estas horas que ahora llegan. Baja a la calle y participa. No podrán nada delante de un pueblo unido, alegre y combativo" (Estellés).

Un último apunte sobre este tema me lleva a hacer referencia a un hecho que considero no sólo objetivo sino fácilmente comprobable, y es que en la última década ha sido más que evidente —¡y motivo de celebración!— el aumento exponencial de nuevas bandas de música formadas exclusivamente o en su mayoría por mujeres y que tienen —por lo menos en gran medida— como *leitmotiv* en sus canciones y/o discurso la defensa y reivindicación del feminismo y la denuncia contra el machismo en general y contra la violencia machista en particular.

Bandas como Habelas Hainas, Sacha na Horta, As Punkiereteiras, Flow do Toxo, A banda da loba, The Tetas Van ou De Vacas, además, por supuesto, de mujeres como Sés, Uxía Senlle, Guadi Galego, Alba María, Ugía Pedreira, Pauliña... son sólo algunos ejemplos de un largo listado de grupos de mujeres o liderados por mujeres que hacen de su música y su palabra un arma más en la lucha contra la epidemia que es el machismo y al mismo tiempo contra la invisibilización de la mujer.

La aparición de proyectos como Músicas Galegas Ilustradas o Irmandiñas, música en pé de festa, asociaciones o colectivos como Mulleres da Industria da Música, Músicas ao vivo o Mulleres Galegas Kañeras no hace más que constatar una tendencia hacia la consolidación de la presencia de la mujer en el mundo de la música en Galicia y un avance hacia el fin de su invisibilización.[13]

## La política y el idioma. El caso gallego.

Cualquiera que conozca un mínimo la cuestión política, territorial y lingüística del Estado español sabe que Galicia

[13] https://musicasgalegasilustradas.com | https://asociacionmim.com | http://musicasaovivo.gal | https://www.facebook.com/Mulleres-Galegas-Ka%C3%B1eras-914013445290719

es una de las Comunidades Autónomas reconocidas como "nacionalidades históricas", con una cultura y una historia propias y diferenciadas —lo que no quiere decir totalmente separadas— del resto de Comunidades Autónomas o territorios del Estado español y, sobre todo, con una lengua propia, el gallego, lengua oficial en Galicia y cooficial en el estado.

Hago este pequeño apunte para hablar, por último, de un aspecto que condiciona una especificidad de la música hecha en Galicia y en gallego. La lengua propia va mucho más allá de una herramienta de comunicación, e implica un modo propio de vivir, de percibir y explicar la realidad. Políticamente, el hecho de tener una lengua propia implica la existencia de un pasado y un presente en el que se superponen tendencias políticas, corrientes culturales o sentimientos identitarios como el nacionalismo y el independentismo, corrientes que nos acercan a otras nacionalidades como las de Euskadi o la de Catalunya.

Así las cosas —y sin entrar a fondo en la cuestión política—, es evidente que esto hizo que en Galicia existiesen desde hace décadas corrientes o tendencias musicales que incluían la lengua gallega y el hecho "nacional" o diferencial —su defensa, su reivindicación— como parte importante o central de las letras de sus canciones y el discurso que las acompañaba. Esto fue así, especialmente, en los últimos años de la dictadura franquista (el llamado "tardofranquismo") y en la "transición" después, pero sigue siendo válido hoy en día.[14]

[14] *Agora entramos nós. Voces Ceibes e a canción protesta galega* https://www.cultura.gal/gl/publicacions/3262

Es innegable que hoy en día existe en Galicia un elevado número de cantautores/as y bandas que hacen de la cuestión nacional (identidad, lengua, pasado histórico y también mitológico, hecho diferencial...) el tema principal y central de muchas de sus letras y/o de su discurso. NAO, Raiba, Sés, Rebeliom do Infamundo, Dios Ke Te Crew, Guadi Galego, Ugía Pedreira, Caxade, Ruxe Ruxe, Zenzar, Mini, A Quenlla, Tanto Nos Ten, Xosé Constenla, Carmen Penim... La lista sería interminable.

La cultura y la política difícilmente pueden entenderse por separado en estos tiempos. La aparición del movimiento 15M a raíz de las movilizaciones del año 2011 en toda España, y otros movimientos surgidos alrededor de este, como el partido político Podemos, también tuvo su influencia en los movimientos sociales y políticos en Galicia. La consecuencia más notable a nivel de partidos políticos fue la creación de una confluencia de partidos de izquierdas. Ese movimiento de algunos grupos y personas provenientes del espectro de la izquierda nacionalista galeguista, aglutinada en torno al BNG (Bloque Nacionalista Galego), que se unieron en 2015 alrededor de la coalición En Marea con estos otros partidos que podrían ser considerados "secciones gallegas" dentro de partidos de ámbito español, como Podemos, Izquierda Unida o Equo Galicia, fue interpretado por mucha gente, y en concreto por el BNG —que desde hace años parece autoproclamarse el único nacionalista y galeguista y el único que puede defender los intereses polí-

ticos de Galicia en España y Europa— como una renuncia, por parte de aquellos, de la defensa de los intereses específicos de Galicia, en el mejor de los casos, o como una traición en el peor de los casos.

Pues bien; a mi entender, esta cuestión, esta división y tensión entre partidos de izquierdas, nacionalistas y galeguistas y partidos de izquierdas que —teóricamente— renunciaban aunque solo fuera provisionalmente a las cuestiones nacionalistas y galeguistas, influyó también en el campo de la música.

Creo que, de alguna manera, esa tensión política en el seno de la izquierda se tradujo en un cierto recelo de muchos/as músicos/as y bandas a la hora de tomar partido y hacer público su apoyo a partidos políticos o tendencias políticas que supuestamente "aparcaban" esa cuestión *nacional* (aliándose con partidos políticos de ámbito español —y, dependiendo del punto de vista, también *españolistas*) para centrarse, según su visión, en cuestiones con más prioridad en aquellos momentos.

Recuerdo escuchar en una ocasión a una persona conocida en el ámbito de la música gallega, hablando de centros sociales autogestionados, decir que en parte le sorprendía que en la mayoría de ocasiones le llegaran las invitaciones para actuar desde ámbitos nacionalistas, cuando en realidad se sentía más bien anarquista.

¿Qué pretendía decir con todo esto? Pues que yo personalmente no podría nombrar muchos grupos de música o solistas que en Galicia apoyen abierta, explícita y públicamente esos partidos políticos surgidos alrededor del 15M (Podemos, En Marea) y otros que se unieron (Izquierda Unida, Anova), cosa que sí veo en las filas del nacionalismo gallego y el independentismo.

Creo que en Galicia la cuota de apoyo público de músicas/os y grupos de música a ideologías está más polarizada que en otros territorios, de manera que la mayoría parece dividirse entre el nacionalismo de izquierdas independentista y, en menor medida o quizás simplemente más invisibilizado, el anarquismo o, por nombrarlo de una manera más transversal o menos enfocado en la cuestión de partidos, el movimiento libertario.

**Hablando de anarquía. Al final, el caos.**

Galicia, ya lo he dicho varias veces, no es una excepción, ni un oasis, ni un planeta aparte. En Galicia existe también, así, ese otro mundo lleno de músicos/as y bandas que no quiere etiquetarse ni ser etiquetado, que va por libre, pero sin significar esto que no se impliquen social y políticamente, que lo mismo puede apoyar la causa independentista aquí o en Catalunya como tocar en un CSA (Centro Social Autogestionado) o en un garito de la CNT y gritar contra toda la clase política y acusarla de cómplice del capitalismo más feroz.

En ese espectro se sitúa parte de las bandas que nunca —o en contadas ocasiones— se harán famosas, porque tampoco lo quieren. Ahí están las bandas y la gente que hace de la anarquía una palabra global, porque se sitúa no solo en una ideología (¿o rechazo de toda ideología?)[15] sino en la idea

[15] Para una aclaración de lo que significaría desarrollar la idea que subya-

de que la cultura, y por tanto, y dentro de ella, también la música como herramienta de protesta y denuncia, debe ser siempre horizontal, de base y transversal.

Para ver y escuchar a esas bandas, se puede acudir a los eventos organizados en los CSA (Centros Sociales Autogestionados), CSO (Centros Sociales Okupados), CSOA (CSO Anarquista), Ateneos libertarios y casas *okupas* y, por supuesto, muchos de los pequeños bares de Galicia que no pueden permitirse pagar el caché de grandes o afamadas bandas.

Quizás ahí veréis los grupos menos conocidos de la movida musical actual en Galicia, entre los que quizás encontraréis los pocos grupos underground y punk que todavía quedan por aquí.

## Obras citadas


Estellés, Vicente Andrés. *No et limites a contemplar*, lespurnabloc.cat/vicent-andres-estelles-no-et-limites-a-contemplar.

Yanes Herreros, Aureliano. "El Anarquismo Como Doctrina y Movimiento." *Revista de Estudios Políticos*, no. 1, 1978, pp. 99–113.


---

ce bajo esta cuestión, puede leerse, entre otros escritos: "El anarquismo como doctrina y movimiento" (Aureliano Yanes Herreros, p. 99), en concreto en las referencias a las concepciones de Dimitriu o Borne. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1427279.pdf

# El compromiso social y el punk (no todo fue autodestructivo)

*Txus Disidencia*

En realidad, pienso que hablar desde dentro sobre cómo vivimos las bandas involucradas en el movimiento punk de los 80 y los 90, aquella oleada de juventud, malestar y rabia… y plasmar nuestras experiencias en unas pocas líneas, no es tan sencillo como pueda parecer en un primer momento. Al menos, en este caso en concreto. Para comenzar, absolutamente "todo" sucedía con demasiada rapidez… A principios de 1997 Disidencia nos encontrábamos grabando nuestra primera maqueta (en aquella época todavía eran pocas bandas las que publicaban su primer trabajo en formato digital, sobre todo, en un circuito donde seguía funcionando el "háztelo tú mismo"[1]), sin saber ni siquiera si encontraríamos un sello discográfico que estuviera dispuesto a publicarla. Unos meses más tarde, no solo teníamos se-

[1] "Háztelo tú mismo era la filosofía de aquellas bandas que no contábamos con recursos técnicos para plasmar nuestros trabajos, ni la infraestructura ni los medios necesarios para darlos a conocer de cara al público una vez grabados. Algunas de estas bandas, sencillamente, tenían talento. Otras, ni siquiera eso.

llo, sino que aquella grabación fue presentada al gran público (en el sentido más modesto de la expresión) y a finales de año, nos encontrábamos tocando codo con codo con la inmensa mayoría de las bandas (M.C.D, Parabellum, La Polla Records, Ska-p, Potato, Doctor Deseo, RIP, Tijuana in Blue, Distorsión, Skaparrapid, El Último Ke Zierre, entre muchos otros…), que apenas unos meses antes, habían sido nuestros más claros referentes a nivel nacional.

Todo un logro, podrán pensar algunos, si tenemos en cuenta que el porcentaje de bandas que consigue tal objetivo es más bien reducido. Aunque para no faltar a la verdad, no puedo omitir que aquel nunca fue nuestro objetivo, que nunca llegamos a ser una banda de primera división (entre las cuales, cabe destacar los ya citados Ska-p o La Polla Records, además de Kortatu, Cicatriz, Eskorbuto, Negu Gorriak, Soziedad Alkohólika, Boikot, Hertzainak o los sevillanos Reincidentes. La lista es prácticamente interminable, aunque pienso que no es este el momento ni el lugar para formar una relación o un listado concreto de bandas comprometidas), que, entre nuestras metas, tampoco formaba parte el reconocimiento nacional (y muchos menos, internacional, como sucedió pocos años más tarde) y que, la suerte, o el azar, también fueron de vital importancia para que los hechos se desarrollaran de tal forma que, al final, la banda sí llegó a tener reconocimiento. Al menos, relativamente. En una medida distinta en función de cada época de nuestra trayectoria y siempre dentro del "mundillo" alternativo del "punk rock reivindicativo" y bueno, para quien no le suene de nada, siempre quedará la Wikipedia. Digo esto a modo de introducción, porque la finalidad de este artículo no es solo recordar viejas anécdotas sobre cómo se formó la banda, sino tratar de dar una respuesta lo más ajustada posible a la realidad sobre si participamos, cómo y de qué manera en los movimientos sociales de la época, y la respuesta es indudablemente afirmativa.

Recuerdo que allá por el 93 o el 94, Celtas Cortos ya denunciaban en su canción "Tranquilo majete" que el aumento del paro iba por el tercer millón (20 años después, tras la crisis financiera y socio-política que azotó, entre otros muchos, nuestro país, se rozaron los 6 millones), pero a gran parte de la sociedad, eso parecía traerle sin cuidado. Nosotros, Disidencia, pertenecíamos todos a la clase obrera o clase media/baja, por usar un término, digamos, más acorde con el contexto, así que a nosotros sí que nos preocupaba. Todavía me sigue llamando la atención que muchas personas hablan de que las letras de nuestras canciones (y las de muchas otras bandas) nunca dejan de estar vigentes, como si de unos visionarios se tratara y… nada más lejos. Yo pienso que lo que sucede es que los años pasan, pero los problemas sociales siguen siendo los mismos, puede que adaptados a las nuevas realidades, pero en esencia, no cambia nada. Así que, en definitiva, creo que ese mérito no nos pertenece. Por otra parte, Celtas Cortos, por seguir con el mismo ejemplo, también denunciaban que era delito la insumisión.[2]

[2] La insumisión consistía en negarse a realizar el servicio militar obligatorio o la prestación social sustitutoria. Hago esta matización por si el lector desconoce el contexto socio-político, el movimiento antimilitarista y las diversas razones que llevaron al Estado español a abolir el servicio militar obligatorio, finalmente, en 2002.

Y claro, por supuesto que era delito. El artículo 135 bis. i) del Código Penal de la época castigaba con pena de hasta seis años de prisión e inhabilitación absoluta al que "citado reglamentariamente para el cumplimiento del servicio militar u otras obligaciones militares y sin haberse incorporado a las Fuerzas Armadas rehusase sin causa legal este cumplimiento" (BOE). Y la cárcel, (o el derecho penal, si lo preferimos) es la mayor arma de todo el arsenal jurídico con el que cuenta el Estado, aunque también la podemos definir como el mayor instrumento para reprimir conductas que son consideradas como reprobables por, digamos, la mayor parte de la sociedad. Claro que, en el mundo jurídico, las acciones tienen el significado que los operadores jurídicos quieren que tengan. Lo cierto es que no existe tal comportamiento reprobable sin una norma previa que lo defina, de la misma manera que un "jaque mate" en ajedrez no dejaría de ser más que un movimiento de figuras completamente aleatorio si no se hubieran establecido antes unas normas previas que hubieran definido tal jugada. Lo mismo sucedería con un "fuera de juego" en el fútbol. Pero… dejando debates filosóficos a un lado… lo que sucedió es que, de repente, el Estado español se encontró a mitad de los años 90 con cerca de 14.000 jóvenes que se negaban (nos negábamos) a hacer el servicio militar o la prestación social sustitutoria. Todavía recuerdo cuando me llegó la querella de Fiscalía General del Estado y no sé si "miedo" fue la emoción exacta que sentí, pero desde luego, no me hizo ninguna gracia: la posibilidad de poder pasar hasta un máximo de 6 años "a la sombra" con apenas 20 años, no resultaba nada atractiva. En cualquier caso, nunca llegaron a juzgarme, ni a mí, ni a ninguno de los integrantes de la banda, porque "todos" fuimos insumisos.

Cambiando de tema, si los datos de los que dispongo son correctos, no llegaron a 400 los jóvenes que cumplieron condena por este delito. 400 de más de 14.000. La cifra no es nada escandalosa, pero, aun así, tengo serias dudas sobre si aquellos "delitos" eran acordes a nuestra "Carta Magna". El derecho penal exige que, para que una acción se considere delito, haya, entre otros requisitos, un hecho humano, es decir, una acción y un autor. Que había un autor es evidente, pero la acción no la tengo tan clara… pues se trataba, al fin y al cabo, de una negativa. Una negativa basada en una convicción política. Y la Constitución prohíbe la persecución de las personas por motivo de sus (entre otras cosas) creencias políticas. Dejo también este debate jurídico para otro momento y vuelvo a centrarme en las cifras. 14.000 jóvenes. ¿Podía permitirse el Estado español encarcelar a 14.000 jóvenes cuyo "delito" estaba basado en una convicción política sin ninguna acción exteriorizada concreta, más allá de la negativa? No sé exactamente qué capacidad albergan las cárceles españolas, pero estoy convencido que aquellos 14.000 insumisos metimos al Estado en un serio problema, porque la tendencia era el aumento, a pesar de la amenaza penal. Tal vez tengamos aquí una explicación sociológica (aunque no fuera esta, ni mucho menos, la única variable) a por qué fue un gobierno de derechas el que se encargó de la abolición del servicio militar obligatorio y, por otro lado, tal vez, y solo tal vez, tengamos también uno de los pocos casos en que la juventud le planta cara al Estado y gana la batalla.

Pero… claro… ¿Cuál era exactamente la batalla? Se pueden preguntar algunos. Porque tampoco olvidemos que gran parte de la sociedad nos consideró como poco menos que unos apestados, unos gandules, unos piojosos o unos drogadictos… (Algo parecido a cómo consideraron unos cuantos años más tarde a los que formaron parte del 15M) una panda de hippies que no querían "aportar nada" a la sociedad ni cumplir con sus obligaciones con el país. Bueno, pues a excepción de las experiencias que pudiéramos tener algunos con las drogas (entre las que me puedo incluir yo mismo sin ningún tapujo), la razón fundamental de nuestra negativa no tenía nada que ver con ninguna "tribu urbana", ni con problemas de higiene personal, ni con la desidia como estado de ánimo.

La razón fundamental, era, obviamente, que nos considerábamos antimilitaristas… En aquella época estaba convencido de que las guerras solo favorecían a aquellos países que fabricaban armas o que, parafraseando a Jualma Suárez Fernández, "la gente compra armas, para defenderse de la gente que compra armas: para defenderse de la gente que compra armas: para defenderse de la gente que compra armas, para defenderse" (Eskorbuto). O que, en esencia, la mayoría de las guerras no son más que un montón de gente que no se conoce de nada, matando a otro montón de gente a la que tampoco conoce de nada, por los intereses de una minoría de gente a la que todavía conocerán de menos. En definitiva y, por terminar tomándome la libertad de adaptar a mi discurso las palabras de Bertrand Russell: "el ejército, como tantas otras cosas que acepta la sociedad, es una reliquia del pasado que sobrevive, como la monarquía, solo porque la gente supone erróneamente que no es dañina."[3] Y, claro, una persona comprometida con los derechos y libertades fundamentales (o con un mínimo de sentido común) no puede tener una opinión favorable a este respecto.

Llegados a este punto, tal vez me falte matizar el "cómo" nos involucrábamos en los distintos movimientos sociales y, digamos que, además de jugarnos la libertad (y creo que no puede haber participación más activa que esta), formábamos parte de distintos colectivos y asambleas antimilitaristas a nivel provincial. Colectivos y asambleas que, a su vez, estábamos en contacto con otras asambleas a nivel estatal, nos reuníamos con la regularidad que nos permitían nuestras no menos alocadas que comprometidas agendas. Nos informábamos unos a otros de nuestra situación penal y procesal. Manteníamos contacto con asociaciones de abogados que nos asesoraban. Así descubrimos que, en el caso de la Prestación Social Sustitutoria, el estado tenía un límite temporal para hacer el llamamiento y, si ese plazo se incumplía, la persona quedaba exenta de responsabilidad criminal… opción que le salvó a más de uno el trasero… y, para no resultar demasiado exhaustivo, digamos que estos colectivos y asambleas continuaron de forma ininterrumpida hasta la profesionalización del ejército y la despenalización de la insumisión. Momento en que las mismas, por razones obvias, dejaron de tener su razón de ser…

Pero lo cierto es que, además, no solo pertenecíamos a esta clase de colectivos, también formábamos parte de co-

[3] La cita original de Bertrand Russell no es una referencia al ejército, exactamente, sino a la monarquía, el autor se ha tomado la libertad de hacer suyas las palabras, respetando el núcleo de la idea.

lectivos anti-taurinos, plataformas de liberación animal… acudíamos a manifestaciones y tocábamos para toda clase de causas. Cabe destacar aquí, que a finales de los 90, todavía funcionaban, sobre todo en Madrid, Catalunya y Euskadi, los centros sociales (algunos okupados, otros no) que organizaban todo tipo de actividades comprometidas sociopolíticamente… y que creo, nos recorrimos la inmensa mayoría de ellos, a veces, reduciendo considerablemente el precio de nuestra contratación. Otras, directamente cobrando los gastos sin más… Aunque con el tiempo, nos dimos cuenta de que no todo el mundo funcionaba con tan buenas intenciones como aparentaba, o fuimos perdiendo parte de nuestra inocencia. Pero nos dimos cuenta de que, había ocasiones (aunque fueran las menos o, al menos, eso es lo que quiero pensar) en que los fondos recaudados no se destinaban exactamente para el fin con que se nos había propuesto actuar. A partir de ese momento, en determinados circuitos, pedíamos garantías y claro, ciertos sectores comenzaron a llamarnos "vendidos". Tampoco creo que merezca la pena, ni sea este el momento ni el lugar para profundizar más en ello ni pretendo que nadie se dé por aludido. Sin más.

Después de estas últimas palabras, creo que no hacen falta muchas más justificaciones para poder afirmar que sí, "Disidencia" fuimos una banda que participaba activamente y se involucraba en todo tipo de movimientos sociales, desde nuestros inicios, hasta nuestra disolución y, sin pretenderlo, puede que acabe de dar una explicación a por qué pensamos que aquel era, precisamente, el nombre más apropiado para la banda.

Por otro lado, tal vez sea hora de dejar a un lado la forma en que vivimos, disfrutamos y nos jugamos la libertad por aquello que considerábamos justo, o por denunciar aquello que nos parecía injusto, según desde el prisma en que se mire… es posible que pueda observarse incluso desde el de la ingenuidad. Pero en cualquier caso, dejemos las experiencias personales en el pasado y demos un paso hacia una opinión personal que está mucho más cerca del presente.

Por decirlo simple y llanamente, me preguntaba un buen amigo si pensaba que el movimiento del 15M tenía una banda sonora. Definitivamente pienso que una concreta no. Es decir, claro que tiene banda sonora, pero creo que es una banda sonora tan heterogénea y variada como las personas que formaron parte del movimiento. De la misma forma que me parecería un error atribuir todo el mérito de aquel pensamiento a un colectivo en particular. En esencia, se podría decir que este movimiento no fue otra cosa que el eco de un sentir popular: una mezcla de indignación y aborrecimiento hacia unas instituciones corruptas al servicio de los poderes fácticos y el entusiasmo de comprobar que, en determinadas circunstancias, es posible ver un atisbo de luz entre tanta mierda.

Personalmente, fui, soy y seré simpatizante del movimiento del 15M y de los grupos políticos que surgieron del mismo. Pero creo que partieron de un error de base… las acampadas en la Puerta del Sol de Madrid, caldo de cultivo de todo lo que llegó más tarde... aunque no fueran la causa, sí fueron coetáneas al final de la legislatura del Partido Socialista (gobernado por Zapatero). Y, aunque la sociedad estaba indignada con el bipartidismo, algunos medios de comuni-

cación tergiversaban los hechos de manera que daba la sensación de que el motivo que tenían aquellos jóvenes (y no tan jóvenes) que se manifestaban pacíficamente para mostrar sus protestas era la mala gestión de gobierno del PSOE. Es un hecho que, si a la derecha se le da bien algo, es la mentira y el oportunismo. Mentir para que una parte de la sociedad española pensara que hasta la propia izquierda estaba cansada de la izquierda. Y les funcionó. Como siempre, no era esta la única variable, pero una vez ganadas la elecciones (el Partido Popular), en un alarde de (oportunista) prepotencia, tipificaron en la Ley de Seguridad Ciudadana o Ley Mordaza (nombre con que se conoce coloquialmente a esta Ley que, por otra parte, fue dura y ampliamente criticada por todos los partidos de la oposición cuando fue aprobada) todas aquellas conductas que apenas unos meses antes les habían parecido tan sensatas y legítimas cuando parecía (aunque solo lo pareciera) que aquellas protestas iban dirigidas únicamente contra el gobierno de Zapatero, hacia el cual no siento ninguna simpatía, pero pienso que no se debería haber dejado margen de movimiento alguno y que se debería haber previsto cualquier tipo de supuesto para que el ala más rancia y conservadora del país no tuviera forma de sacar provecho de aquellas protestas. Ese fue el primer error o el error de base al que hago referencia. Al menos, esa es mi opinión.

Pero… (Volvamos a la banda sonora) ¿Hay una banda sonora que refleje aquel movimiento? Sigo pensando que no puede haber una concreta. Un movimiento intergeneracional difícilmente puede definirse y sentirse identificado exactamente por un mismo estímulo, sea este musical o de la índole que sea… pero estoy convencido de que artistas como Manu Chao, los hermanos Mugruza, La Polla Records, Boikot, Reincidentes… y ¿por qué no? cantautores como Víctor Manuel, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Lluís Llach… podrían coexistir perfectamente en una banda sonora que intentara representar a aquella mayoría, aunque no creo que sea competencia mía ni me siento tan omnipotente como para ser yo quien haga la propuesta sobre cuál sería la mejor de las opciones. Mis ejemplos no son más que eso, ejemplos.

Por último, finalizo con otra pregunta: ¿influyen las bandas actuales en los movimientos políticos? Pienso que la respuesta también es afirmativa. Puede ser, por una parte, cierto que el rock (o el punk rock, si lo preferimos) no está pasando por su mejor época. Pero por otra, está a las puertas de cumplir 40 años en nuestras vidas… y eso es algo casi radicalmente opuesto a la filosofía Sexpistoliana, que en modo alguno hacía planes de vida a tan largo plazo.

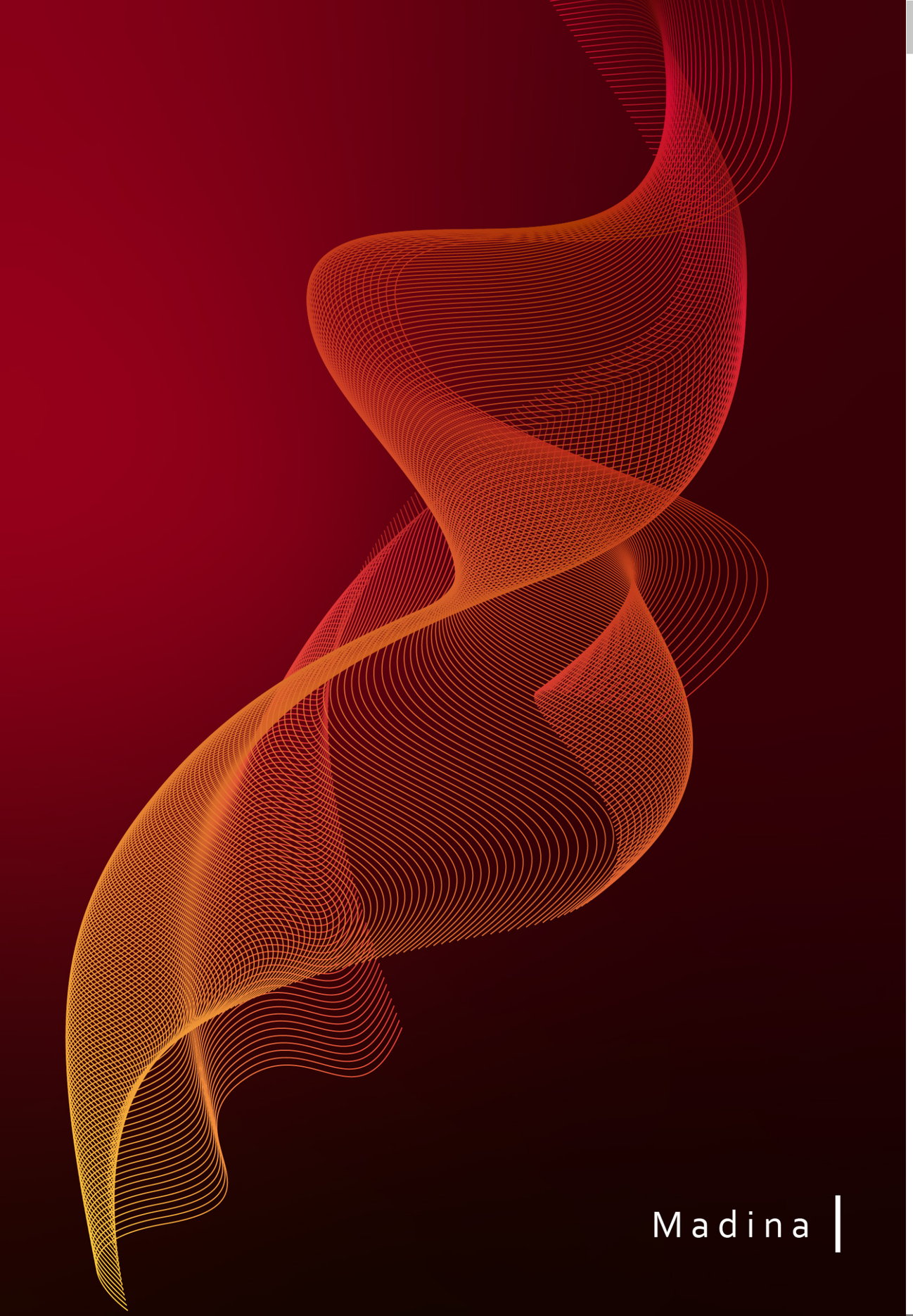
En fin, que aquellas generaciones de los 80 y de los 90 crecimos… llegaron nuevas (solo espero que éstas no perciban una banda de rock, como mi generación percibía a carcamales como Manolo Escobar, por permitirme una broma) y, con ellas, nuevos estilos. Personalmente, no soy nada "Darwinista", pero tampoco creo que evolucionar y adaptarse tengan por qué considerarse necesariamente como un "defecto" (depende del contexto, por supuesto). Así que pienso que da igual que se importe el rap de los barrios de EE.UU. y dé forma a una serie de artistas callejeros que hablan más que cantan. Mientras haya lenguaje, hay mensaje y, si el mensaje es una estupidez, tanto nos da el lenguaje

como la propia canción. Tampoco importa que se fusione el flamenco y el rock y otros estilos todavía más dispares. Los mismísimos Clash, a finales de los 70 y principios de los 80, ya eran tan versátiles que igual se atrevían con el "reggae", que con el "rock", que con el "jazz", buen ejemplo de ello es el disco *Sandinista!* Así que la renovación musical y el intercambio de estilos tampoco es algo que se haya inventado hoy. Lo importante es que lleguen aireados, llenos de la frescura, la intensidad y la energía que acompañan a aquellos proyectos que puede que estén dando sus primeros pasos pero que aun así ya tienen mucho que decir…. Por supuesto que unas son más de mi agrado que otras, pero que sean de mi agrado o no es completamente irrelevante, lo verdaderamente importante es que todavía existen bandas emergentes que son tan comprometidas o incluso más de lo que lo fuimos nosotros en su día y las anteriores a nosotros en el suyo y, en cierta manera, no solo es algo positivo sino que es necesario que alguien tome el relevo para crecer como crea conveniente y, cuando llegue el momento, estar preparado para dárselo a los que vengan detrás… porque si la canción protesta, termina con el Rock & Roll, entonces estamos jodidos, o puede también, que tenga que volver el Rock & Roll para recordarnos que la pasividad no conduce a ninguna parte.

## Obras citadas


BOE. *Ley Orgánica 13/1991, de 20 de diciembre, del Servicios Militar*. https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=-BOE-A-1991-30456

Eskorbuto. "El exterminio de la raza del mono". *Eskizofrenia*. Twin Records, 1984.




# Nuestro rock y los movimientos sociales

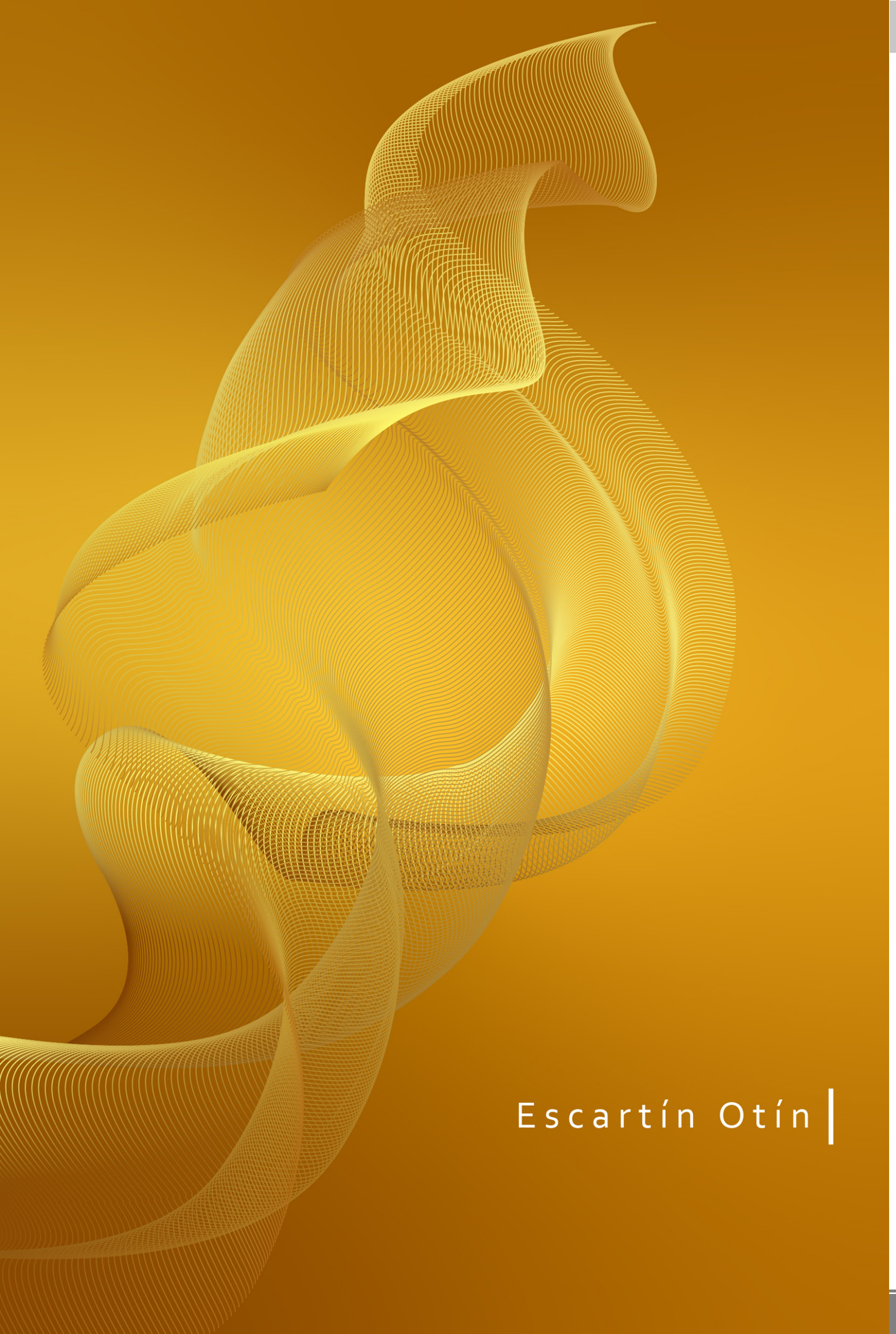
***Fernando Madina (Reincidentes)***

Aunque puede resultar osado afirmar que los movimientos sociales en la transición política española tienen su banda sonora, no deja de ser cierto que la versión local del movimiento punk tuvo mucho que ver con la movilización anti-OTAN, la lucha contra el servicio militar obligatorio, la solidaridad con América Latina y muchos otros objetivos en que el sector más progresista de nuestra sociedad participó activamente. En el caso de nuestro grupo, Reincidentes, estuvimos muy activos en todas ellas tanto artística como personalmente.

El 15M supone un punto de inflexión en la historia de los movimientos sociales del Estado Español en dos direcciones: en primer lugar, es el movimiento que más gente aglutina entre todas las capas y sectores de nuestra sociedad que se recuerde. Gente de todas las edades y tendencias, gentes que no habían salido nunca a la calle a reivindicar nada, se lanzaron a las plazas para decir YA BASTA a la corrupción y a la gestión infame que hacía el gobierno y la banca de la severa crisis económica que azotó al mundo entero, pero con más intensidad si cabe a la Europa mediterránea.

En segundo lugar, empezamos a ver algo que ya será tendencia permanente: se produce una diversificación enorme en lo musical a la hora de ser "banda sonora" de todo lo que está ocurriendo. El punk sigue siendo reivindicativo porque lo es desde sus inicios y porque hay bandas que continúan llevando un mensaje coherente a lo largo de muchos años, y ahora no iba a ser menos. Es el caso de Reincidentes, pero también de Boikot, de Gatillazo y muchísimas otras, quizá no tan conocidas, pero de altísimo nivel, como Kaotiko, Fe de Ratas y un sinfín más. Al punk se le suman el ska, y el ska más "festero" por así decirlo. Ska-p ya habían abierto el camino mucho antes pero hoy en día grupos como La Pegatina, La Raíz y muchos más meten cantidades ingentes de personas en sus conciertos haciendo un mestizaje de estilos (renuente uso de los vientos, curiosamente) denunciando lo que no ven justo y reivindicando lo que creen que lo es. A todo esto también se le suma un estilo que nació muy en tono de protesta social, a veces más nihilista, a veces más militante (como el punk). Se trata del Hip Hop y el Rap, que, ya sea en estado puro, ya sea combinado con otros estilos (esto es la gran tendencia últimamente) están marcando el paso y convirtiéndose a veces en vanguardia de algunos movimientos sociales y políticos que hoy en día siguen trabajando por un mundo mucho más justo e igualitario.

En resumen, podríamos decir que siempre hay una especie de "banda sonora" de los movimientos sociales más o menos activos en cada momento, y que estilísticamente esta banda sonora es más variada y rica que nunca, mezclándose y transmutándose constantemente lo que dota a la "parte cultural" de estos momentos de más riqueza que nunca. Otra cosa es la incidencia de los movimientos sociales en la realidad política en la que vivimos, que hay que reconocer que en estos momentos es escasa, aunque el 15M siembra una semilla de elementos que quizá estén aún por llegar...




# La relación entre la música y los movimientos sociales actualmente

***Jesús Escartín Otín (Miembro fundador del Grupo Musical Adebán: Letrista y voz)***

"Un cantautor es un músico, por lo general solista, que escribe, compone y canta sus propias canciones, incluidas la letra y la melodía. Aunque hay muchos cantantes de diversos géneros que escriben sus propias canciones, el término cantautor se refiere a un tipo específico de artista que se adscribe por lo general a una tradición folk-acústica y suele incorporar a sus letras temáticas sociales, políticas, personales y filosóficas, aunque hay cantautores que cantan sobre todo al amor." (Wikipedia; definición de cantautor).

En su origen, se definía como cantautores a todos aquell@s que cumplían los cinco primeros párrafos de la definición de Wikipedia; es decir, los/las cantautores tenían un fin de denuncia social, o de información más o menos secreta u oculta a la mayoría social, que ellos desvelaban acompañados de su música como un importante (imprescindible) canal facilitador de su distribución y aprehensión por el gran público —generalmente las clases medias y bajas, estas últimas principalmente—.

Ejemplos de lo primero tenemos, entre otros, a la norteamericana Joan Báez, una de las pioneras (Guerra de Vietnam, Derechos civiles, Medio ambiente…), y de lo segundo al grupo chileno Quilapayún con su paradigmática obra "Cantata de Santa María de Iquique", compuesta por Luis Advis y que relata la matanza perpetrada por el ejército chileno en la escuela de ese mismo nombre en Iquique, al norte de Chile, en 1907.

Dado que este artículo trata sobre la relación entre la música y los movimientos sociales en la actualidad, y que el término cantautor se ha abierto hoy a otro tipo de música de autor, cerraremos el círculo y nos referiremos específicamente a los llamados "Cantantes protesta".

En España, esta actividad da comienzo por los años 60 en Cataluña, extendiéndose rápidamente por el resto del estado. En Aragón fueron muy prolíficos los años 70 con un gran abanico de cantautores, entre los cuales destacaron José Antonio Labordeta, Joaquín Carbonell, La Bullonera, Boira, Puturrú de Fuá…

Los motivos, siempre sociales y políticos, abarcaban desde la "Libertad, Amnistía, Estatuto de Autonomía", a todo tipo de reivindicaciones laborales y vecinales, etc. Su relación con los movimientos sociales fue muy estrecha y no hay más que ir a las hemerotecas para comprobarlo. Las grandes movilizaciones en Aragón por la Libertad y la Autonomía siempre estuvieron acompañadas por recitales y actuaciones de masas en cuyas canciones veían reflejadas sus aspiraciones y anhelos.

Mi actividad como cantautor, tras unos primeros pasos en que combinaba mis propias canciones[1] con la interpretación de mis favoritos (Joan Baez, Víctor Manuel, Serrat, Labordeta, Atahualpa Yupanqui, Víctor Jara…) ha estado siempre ligada a la actividad política y social. En un principio en pequeños actos públicos —a veces de reafirmación de la "causa"— de tipo reivindicativo o informativo.

Una actividad interesante fue, ya en el exilio en París (junio-agosto de 1975), la de atraer con mis canciones, cual flautista de Hamelín, a los muchos turistas españoles que se acercaban a la conocida y visitada catedral de Notre Dame. Quienes llegaban a la explanada de la entrada se encontraban con una bandera republicana española (la tricolor) que tenía tres funciones: la puramente reivindicativa, la de servir de expositor de propaganda política subversiva en España y la de cestillo para recoger aportaciones económicas con que

sufragar la resistencia y la lucha. Ambientado con todo tipo de canciones de diversos autores, muchos de ellos prohibidos en España y escuchados en la clandestinidad, aglutinaba tanto a gente residente en la capital por diversas causas, como a turistas que llegaban a París con ansias de libertad.[2]

Más tarde, ya asentado como exiliado en Ámsterdam, tuve la oportunidad de participar en una de las actividades más innovadoras y completas: mediante el Cine-Club de esa ciudad recorrí (recorrimos) las ciudades más importantes de los Países Bajos completando un programa que consistía en: pase de una película de gran contenido político y referente a España u otros países latinoamericanos con dictaduras o graves conflictos (Sierra de Teruel, Estado de sitio…); actuación musical en español; charla y debate final con traductoras. Estos actos siempre contaron con una notable afluencia de público que se interesaba y colaboraba con las diversas causas.

De vuelta en España, con la famosa amnistía y en plena "transición", la unión entre la canción y los movimientos sociales se acentuó más, si cabe: varias de las canciones de Adebán (nacido en 1978) se fraguaron en medio de importantes luchas tanto de barrio,[3] como autonómicas[4] o temáticas y estatales.[5] La de La Almozara —antes incluso de nacer Adebán— recuerdo haberla cantado, *recién parida*, en medio de una de las manifestaciones reivindicativas por la calle principal sin asfaltar. La convocatoria venía de la Asociación de Vecinos del barrio en cuyas reuniones también participábamos. Cuando General Motors anunció su intención de instalarse en Zaragoza, hubo posiciones encontradas[6] dentro de la propia izquierda, cosa que no ocurrió con la amenaza de entrada en la OTAN, donde el propio PSOE estaba en contra; entonces, pero no después, cuando gobernaron.

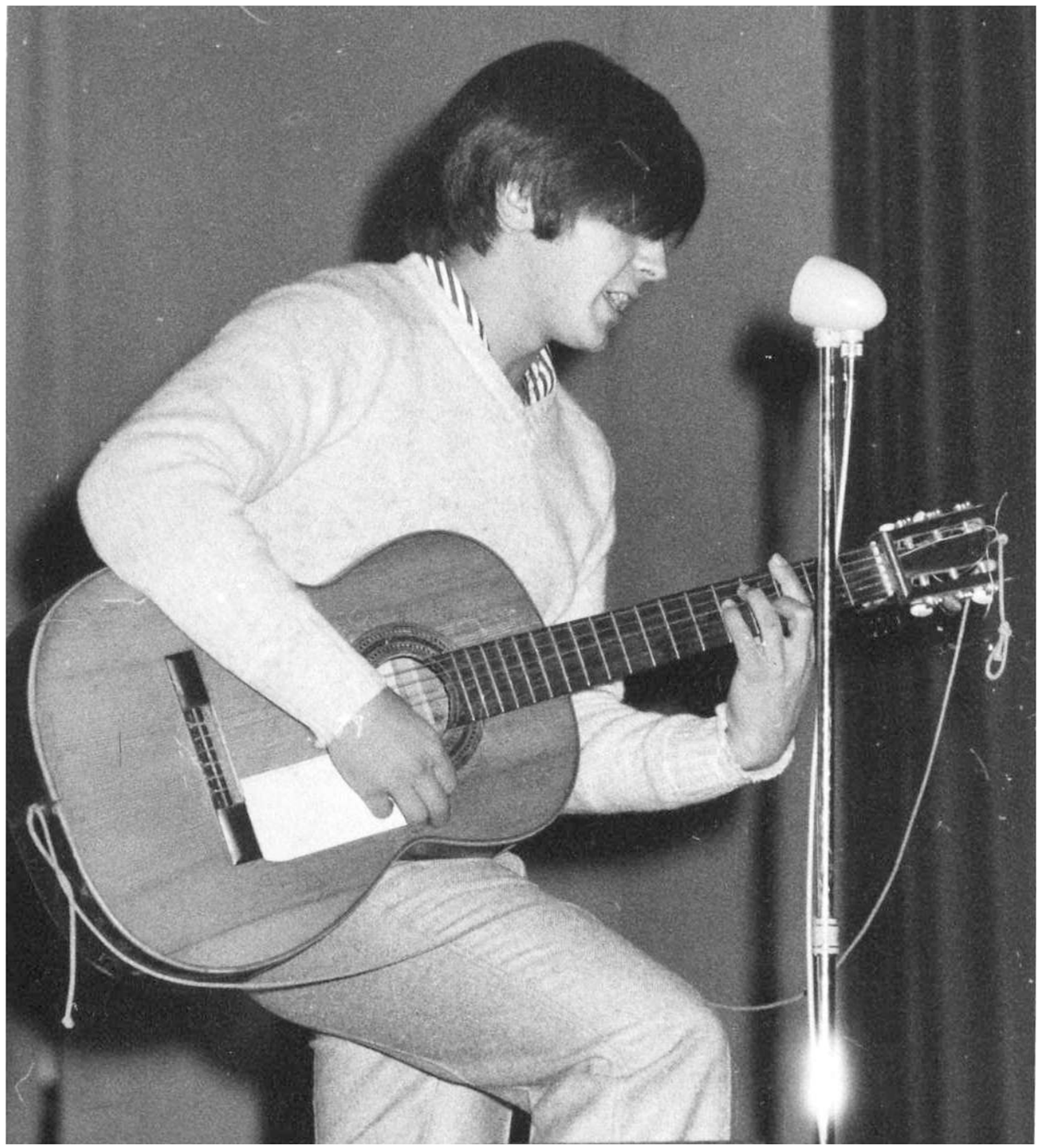
En los años 80 y 90, años en que la economía española parecía boyante y la democracia aparentemente asentada, es verdad que bajó la actuación y demanda de los cantautores, pero no decayó por completo. Adebán actuamos en múltiples eventos reivindicativos (parques, riberas del Ebro, 1º de mayo, 14 de abril, conciertos en fiestas y salas…) y solidarios (Lapiceros para Cuba, No a la guerra, Libertad de expresión…) muchas veces solos y otras en compañía de otros cantautores, aragoneses o madrileños.

Con la llegada de la última crisis económica hubo una reactivación de los movimientos sociales y una mayor demanda de canción reivindicativa; los temas eran muchos y variados: vivienda, trabajo y paro, sanidad, enseñanza, libertad de expresión, inmigración y pateras, derechos de la mujer, violencia de género, explotación infantil, medio ambiente, memoria histórica, antifascismo, exilio…

Adebán, ya reforzado con su formación actual, fue reclamado cada vez más en todo tipo de actos. De los más emotivos, en jornadas en el sur de Francia (Toulouse, Borredon, Saint Gaudens…) organizadas por exiliados e hijos de exiliados residentes en el país vecino.

También, por supuesto, en España (Madrid, La Rioja, Aragón, País Vasco, Cataluña). El motivo casi siempre político o social: reivindicación de las víctimas del franquismo, por la libertad de presos o encausados, jornadas culturales libertarias o republicanas, actos de la izquierda parlamentaria, desahuciados, pensionistas…

Con estos últimos hubo un "feeling" especial y singular ya que, hallándonos en plena creación de una canción a ellos dedicada, la Coordinadora de Zaragoza nos pidió eso mismo: que les hiciéramos una canción. La colaboración fue total y con el estribillo que repetía su lema de batalla —"Gobierne quien gobierne las pensiones se defienden,"— la canción se hizo viral en todo el estado, Islas Canarias incluidas, convirtiéndose prácticamente en el himno de los pensionistas y de su Coordinadora Estatal.[7]



Otro asunto interesante y más reciente fue el efecto de una desafortunada intervención de la guardia civil, tras un concierto en la localidad oscense de Canfranc, donde se reivindicaba la reapertura de su estación y las comunicaciones con Francia: tras la interpretación de una canción —a petición del público— crítica con la institución monárquica[8] y tras ser identificados por el sargento al mando, la respuesta social fue importantísima e imparable. Toda la izquierda aragonesa y estatal (partidos, sindicatos, plataformas, asociaciones…), la Coordinadora Estatal para la Defensa del Sistema Público de Pensiones, abogados, cantautores, gentes de toda España a título personal… se solidarizaron con el grupo y se prestaron a apoyar su defensa en todos los campos, penal y económico; Alberto Garzón presentó una pregunta en el Parlamento sobre el caso, lo mismo que hizo Carles Mulet en el Senado y otros parlamentarios en sus cuentas de Twitter; cadenas de televisión y radio de todo el país, periódicos, revistas de humor satírico, caricaturistas, viñetistas… se adhirieron en una demostración de repulsa y solidaridad inusitada. Podemos decir incluso que, con la capacidad de comunicación y multiplicación de las redes sociales, el asunto llegó a varias partes de Europa y del mundo. En Amorebieta (Vizcaya) donde teníamos contratado un recital para la habitual concentración de pensionistas, pero esta vez en el programa municipal de fiestas (22 de julio), nos pidieron días antes, los organizadores, la letra de la canción en litigio para subir al escenario y cantarla con nosotros en demostración de solidaridad, como así lo hi-

cieron. En Barakaldo (Vizcaya), donde ya habíamos actuado antes, ponen la dichosa canción como música de fondo mientras se van concentrando los pensionistas, los lunes (5 de agosto de 2019 en la Herriko Plaza de Barakaldo).[9]

Aparte de lo esperpéntico y surrealista de la cuestión, esta gran reacción popular puede tener varios motivos y no menos importante el hartazgo de la ciudadanía con la utilización de la ley al antojo del poder. Pero también la solidaridad de la gente más activa con un grupo que ha estado siempre de su lado en toda circunstancia de lucha y reivindicación. Y es aquí donde se ve la influencia y la empatía en las dos direcciones de los cantautores con los movimientos sociales, que siempre ha existido en mayor o menor grado. Y esa cualidad creo que la da el mayor o menor nivel de compromiso de unos con otros, la capacidad de servir de altavoz desde dentro mismo del movimiento, expandiéndolo por todas partes, la sensibilidad y oportunidad del mensaje que la gente activa tiene que sentir como propio.

Aquí están los cantautores: www.youtube.com/watch?-v=7P1xmhTv_sg

## Notas

[1] "Miguel." Sobre el problema de la falta de recursos, el vaciado de los pueblos, la lucha por resistir y la emigración:
Se levanta con el sol, coge su azada,
se encamina hacia el campo por la bajada,
la que tantas veces sus pies han pisado
para ir y venir del duro trabajo.
Sueña Miguel con un día no lejano
que se irá a la ciudad, dejará a sus paisanos:
le han dicho que allá la vida es más buena,
que escasea el sudor, que no hay tanta faena,
que se vive mejor.
Pero no, Miguel no se marcha, no rebla;
pues no puede el labrador olvidar su tierra,
su casa, su pan, sus amigos, su aldea.
Seguirá Miguel trabajando bajo el sol;
por su frente, gruesas gotas de sudor
caerán resbalándole mansamente.
Seguirá luchando Miguel: es valiente.

[2] www.youtube.com/watch?v=TPn2YGTwT-E

[3] La Almozara (el barrio de La Almozara era más conocido como "de la Química" porque allí se encontraba instalada una fábrica que contaminaba el barrio y alrededores —Industrial Química Zaragozana—, además de carecer de todo tipo de comunicaciones, instalaciones y servicios.
Al barrio de La Almozara
nos lo quieren enterrar,
si en la autopista no hay pasos
el cabreo va a aumentar.
Los humos de la Química
ya no dejan respirar,
los ricos de Zaragoza
tienen chalé en Formigal.
Juntos echaremos bordes y caciques
que en la "democracia" guardados están,
democracia hay una y esa es la del pueblo,
lo demás son cuentos para despistar.

Los jóvenes de este barrio
lejos se van a estudiar,
un instituto y escuelas
son ahora necesidad.
Jardines públicos faltan,
las calles sin asfaltar:
no paguéis pues los impuestos
que impone la autoridad.
Juntos echaremos bordes y caciques
que en la "democracia" guardados están,
democracia hay una y esa es la del pueblo,
lo demás son cuentos para despistar.
Vecinos de Zaragoza:
no es caso particular,
en todo barrio hay problemas
pa vender y regalar.
A arrimar todos el hombro
pa la función acabar
con la victoria del pueblo
sobre el cacique y su plan.
Si siguen mandando los mismos de siempre
qué poquicos gallos nos van a cantar,
para ser nosotros los que gobernemos
cuántos macucazos tendremos que dar.
asociacionebro.files.wordpress.com/2015/04/historia40.jpg

[4] La Diputación. Dedicada al primer gobierno pre-autonómico de Aragón donde los neo-franquistas y poderes fácticos y económicos intentaban perpetuarse en el poder.

Se juntaron los de siempre,
los Bolea y compañía,
cómo dar gato por liebre
único punto del día.
Graves conclusiones sacan,
parten cargos a porfía,
sus intenciones son claras:
que no cambie la tortilla.
ESTRIBILLO: Estamos de cojón con la Diputación
Para conservar su puesto
nos meten pre-autonomía
creyendo que en el anzuelo
todo el mundo picaría.
A los obreros y al pueblo
les suda tanta mentira
si hay que seguir a destajo
manteniendo a los de arriba.
ESTRIBILLO
Los de la Caja son dueños
de Sobrarbe a Cinco Villas,
de Formigal hasta Andorra
de Aragón su plusvalía.
Fuera caciques, banqueros
y engaños de Autonomía,
queremos salarios justos,
libertad y amnistía.
ESTRIBILLO
Todo esto que decimos
no crean que es utopía
mas no lo conseguiremos
mientras haya monarquía.
Estamos de cojón
con la Diputación
y aquí no sale el sol
sin echar al Borbón.

[5] ¡Que se vayan! Canción contra las bases militares americanas en España y contra el "monocultivo económico" y la dependencia de las multinacionales.

ESTRIBILLO:
Que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan los yanquis de aquí,
que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan y no vuelvan más. (bis)
Marcharos yanquis, de Zaragoza,
de las Bardenas, de Torrejón y también de Rota. (bis)
Que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan los yanquis de aquí,
que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan y no vuelvan más.
En España no somos racistas,
no nos molesta la gente de color,
mientras no sean imperialistas
que nos joden toda la producción.
Marcharos yanquis, de Zaragoza,
de las Bardenas, de Torrejón y también de Rota. (bis)
Que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan los yanquis de aquí,
que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan y no vuelvan más.
Ahora dicen que General Motors
quiere instalarse pa dar trabajo aquí,
a los yanquis ya los conocemos:
si meten cinco es para sacar cien mil.
Marcharos yanquis, de Zaragoza,
de las Bardenas, de Torrejón y también de Rota.
Fuera las bases, fuera neutrones,
sus inversiones que se las metan en los cojones.
Que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan los yanquis de aquí,
que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan y no vuelvan más.
Si t'escuidas te verás en la OTAN
y al Mercado Común te empujarán,
será la ruina pa los más pequeños,
los beneficios pa los grandes van.
Marcharos yanquis, de Zaragoza,
de las Bardenas, de Torrejón y también de Rota.
Fuera la OTAN, fuera centrales,
los monopolios ya los defienden las patronales.
Que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan los yanquis de aquí,
que se vayan, se vayan, se vayan,
que se vayan y no vuelvan más. (bis)
es.wikipedia.org/wiki/Juan_Antonio_Bolea_Foradada

[6] www.elperiodicodearagon.com/noticias/opinion/general-motors-es-aragon_527468.html

[7] youtu.be/foA5OoXbiCw

[8] youtu.be/KyvkQMhB83Q

[9] youtu.be/tx0eN81Ls9Q

# Reflexiones sobre la relevancia de la música como herramienta social de cambio (Autoentrevista)

***Natalia Pérez (Penadas por la ley)***

*¿Es la música un mero altavoz de los movimientos sociales? ¿O es la música la que ayuda a construir movilizaciones sociales?*

Creo que ambas opciones son compatibles. Generalmente, y como se plantea en el contexto histórico, la música ha servido como altavoz de los movimientos sociales. No obstante, también mucha gente descubre algunas realidades escuchando música reivindicativa, prestando atención a las letras, analizándolas y descubriendo muchas veces realidades que desconocían u opresiones que se viven de manera similar en otros lugares del mundo.

Por mi experiencia personal, nací en Argentina durante la última dictadura (1976-1983), crecí con ella ya que nací en 1976 y, aunque era pequeña, recuerdo las canciones que escuchaba con mi madre (mi madre era muy joven ya que me tuvo con 16 años), canciones prohibidas por el régimen

(si eran en inglés) o de grupos argentinos que utilizaban muchas metáforas para poder expresar la opresión en la que vivían. En 1983, con el final de la dictadura, escuché por primera vez grupos punks, la gente tenía ganas de expresar todo lo que no había podido.

Sin duda eso influyó en mi manera de percibir la realidad, en encontrar en la música una herramienta que me permita expresar mi rechazo a todo aquello que me oprime y no me deja vivir en libertad.

Para mí la música puede generar movilizaciones, en las manifestaciones siempre se cantan canciones clásicas (muchas veces adaptadas al momento y la reivindicación concreta), eso hace que la gente se una, comparta esa energía que genera cantar en conjunto, expresar lo que sientes junto a personas que comparten tu opinión (al menos en esa lucha). Creo que es una sensación que empodera y da fuerzas para seguir luchando.

Como mujer feminista no puedo dejar de mencionar el momento de lucha que estamos viviendo las mujeres, el acceso a internet y el uso de herramientas como las RRSS han facilitado la conexión entre mujeres de todo el mundo, que han descubierto que en muchos sitios se viven realidades diferentes y que, en TODO EL MUNDO, *nos matan sólo por ser mujeres***.** En este sentido y por no perder el tema, sí creo que hay una banda sonora del feminismo, muchas mujeres que han perdido el miedo y se han animado a cantar contra el heteropatriarcado salvaje creado por el capitalismo.

Como mujer que lleva más de 25 años tocando música punk, cantando cosas incómodas para mucha gente (incluida gente del movimiento) porque incluso dentro del punk hay machismo, jamás había vivido una situación como la actual en cuanto a la organización de espacios, encuentros feministas o el simple hecho de señalar a los festivales que existimos y que también podemos formar parte de un cartel importante.

*¿Qué escenas están surgiendo en la España post-15M?*

Después del 15M están surgiendo muchos grupos de RAP y Hip Hop, grupos como Riot Propaganda, donde se mezclan gente del Rap (Los Chikos del Maíz )con personas de la escena Hardcore Punk (Habeas Corpus) para crear unas letras actuales, crudas y reivindicativas con guitarras que rugen acompañadas de una base de DJ, podríamos decir un grupo con una base de rock clásica (batería, guitarra, bajo) pero con el añadido de varias voces rapeando y un dj (el cantante del grupo ZOO) aportando sonidos más electrónicos.

También grupos de rap de mujeres como Machete en boca, Ira Rap, o grupos punks como Genderlexx que tratan temas que nos afectan directamente a las mujeres, a todas las mujeres, tengamos lo que tengamos entre las piernas (porque un feminismo que no acepta a las hermanas trans no nos sirve de nada).

Las mujeres nos estamos empoderando, ocupando los espacios que durante siglos nos han sido vetados, no siempre de manera directa, pero sí con el sutil peso de la carga de los roles de género que te asignan al nacer.

También el 15M ha servido de ejemplo asambleario a una generación de gente joven que quizá desconocía esta manera de organizarse.

Personalmente siento algo de pena al ver que cada vez hay menos rock, menos punk, la gente joven opta por otros estilos (si hablamos de música con mensaje) y en general escucha música comercial, productos creados específicamente para el consumo masivo y vacíos de contenido.

Recuerdo cuando llegue a vivir a Bilbao (hace 18 años) la programación de conciertos en fiestas, era de grupos como Barricada, Manu Chao, Dover, Iggy Pop, Pennywise. Este año de los 9 días de fiestas se programó Sutagar como único grupo de rock y luego música de programas de TV, Reggaetón, DJs de radios. Sin duda hay una gran diferencia del modelo festivo por el que se apuesta a nivel institucional.

*¿Ha perdido la música popular su valor social para convertirse en un producto más dentro del mercado de masas musical?*

No lo creo. Sigue habiendo muchos grupos con compromiso social y muchos espacios autogestionados que programan actividades en sus barrios, donde, además de conciertos, los grupos ofrecen charlas sobre diversos temas de interés social (economía solidaria, anticapitalismo, antifascismo, feminismo, veganismo, entre otros).

Sí es verdad que cada vez hay menos espacios okupados y autogestionados. Menciono los espacios porque muchas veces resultan indispensables en el nacimiento de nuevos grupos que quieran expresar su disconformidad ante la realidad que viven. Este tema esta muy relacionado con la gentrificación y con cómo los barrios más humildes, los olvidados por las administraciones públicas, ahora se están convirtiendo en el mercado de "modernos" que compran a precios bajos y transforman la realidad de los barrios sin tener en cuenta a las personas que allí viven, haciendo que suban los precios tanto de las viviendas como de los productos y plagando de comercios que puedes encontrar en cualquier país de occidente europeo, quitando identidad al barrio a golpe de invasión *hipster* amparada por instituciones.

Y ¿qué tiene que ver esto con la perdida de valor social? Personalmente creo que mucho, en estos barrios comienzan a programarse conciertos de música 100% comercial, productos de la industria que en sus letras no dicen nada o juegan flojito a la rebeldía sabiendo que la ley mordaza no los afectará.

Los espacios donde escuchar música punk, donde escuchar grupos con propuestas de cambio ante esta realidad cada vez más fascista y rancia son cada vez más escasos, sin embargo, aunque no mucha, sigue habiendo gente joven que se hace preguntas y que responde cuando hay realidades que no le convencen. Igual es que vivo en el norte y aquí la represión se nota, no hay más que ver el caso de Altsasu que han estado alrededor de 4 años presos por una pelea en un bar. También se puede ver en el panorama electoral, la creciente extrema derecha legalizada como partido bajo el nombre de VOX, programa sus mítines en pueblos de la geografía vasca como Altsasu o barrios obreros donde viven muchas personas inmigrantes como Bilbao la Vieja, llegan rodeados de policía, congregan un puñado de personas y generan titulares para hacer campaña en el resto del estado a costa de mentiras que se inventan y dan bombo en RRSS.

Cuando decidí venir a vivir a Bilbao lo hice por la música que escuchaba, porque con 20 años soñaba con ver a Korta-

tu, Parabellum, La Polla Records (estos iban bastante a Argentina) pero verlos aquí y gratis para mí fue fantasía cuando llegué. Es verdad que Bilbao no era cómo se describía en las canciones, ya había comenzado ese cambio de ciudad industrial a ciudad cultural—normal, ya era el 2001 y los grupos que yo escuchaba en los 90, cantaban realidades del Bilbao de los 80.

Por último, aunque el punk no esté viviendo su mejor momento, no dudo de que seguirá sobreviviendo, creciendo y enriqueciéndose de nuevas luchas, personas Queers, más sensibles con el medio ambiente y más lejos del "postureo estético" como único fin.

*¿Cómo ha influenciado el fenómeno de los festivales en el alejamiento de la música popular del contexto diario de los ciudadanos?*

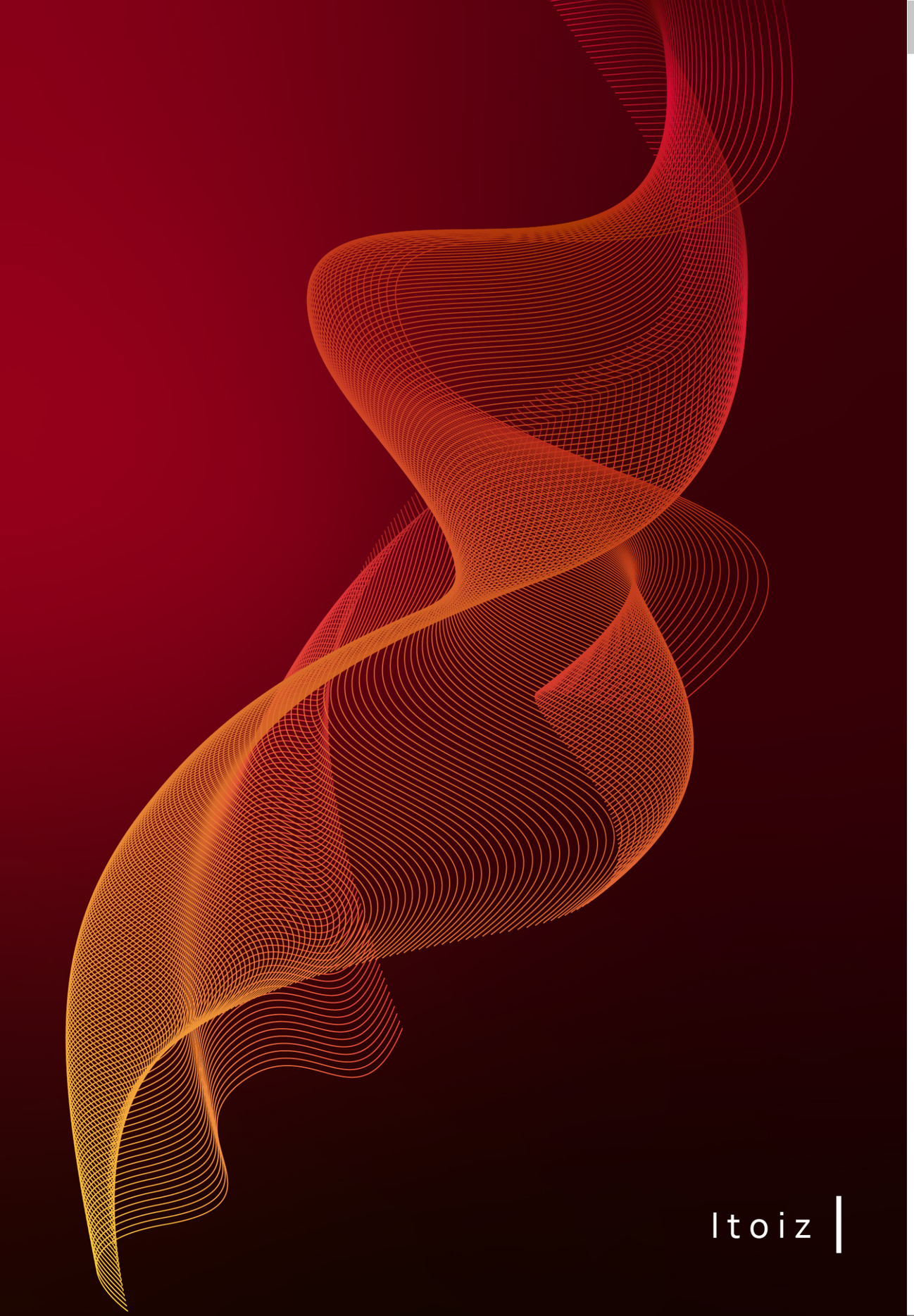
Los festivales se han convertido en citas donde reunirte con gente afín. Los grandes festivales venden la idea de "vivir la experiencia" y los grupos de música en muchos casos pasan a ser algo secundario. Cada vez participan más marcas que montan sus *stands* para a la vez ofrecer sus experiencias. Muchos festivales crecen como modelo de negocio y van ampliando territorio conforme consiguen afianzarse en uno y ver su viabilidad muchas veces dependiente de subvenciones públicas (además de las privadas).

En este contexto es posible que se recorten presupuestos para músicas populares en los barrios ya que "invertir" dinero público en algo que consideran atractivo y "rentable" para la ciudad suele resultar mas interesante a las administraciones de turno.

Esto aleja a la gente de a pie de calle de poder disfrutar de unas fiestas populares con una programación alternativa, que quizá no sea la más "rentable" pero que aporta mucho valor, riqueza cultural, diversidad y convivencia.

Ojo que hay festivales montados por asociaciones de personas jóvenes que se dejan la piel por sacar adelante festivales con programaciones más alternativas, grupos Punks, H.C, con letras de las que no hacen mucha gracia a los gobiernos de turno. Festivales financiados por los mismos colectivos y asociaciones, que se celebran en pueblos más pequeños o alejados de las "grandes capitales". Por poner algún ejemplo TrespaRock, Ehuneko Bat (este sí cuenta con apoyo institucional en parte, pero mantiene el espíritu combativo) El Pintor Rock y el Kalikenyo también son ejemplo de cómo han ido creciendo con los años a base de esfuerzo y apoyo por parte de la gente que asiste y los grupos que participan.

Por último, cabe señalar que muchos festivales más alternativos funcionan como punto de encuentro entre gente que escucha Punk, H.C, RapMetal, gente con inquietud y conciencia política, gente con ganas de cambiar las cosas que vive en diferentes rincones de la geografía "española".




# De música, revoluciones y burgueses judeocristianos acomodados

***Julia Itoiz, "La Chula Potra"***

El *underground* en el Estado no es lo que era hace 60 años, cuando llegó el rock. Entonces la sociedad se movía con nuestros padres blancos, católicos, antifranquistas, sindicados, intentando transformar una dictadura en una sociedad democrática. Muchos habían sido criados en los pueblos, habían sufrido una guerra y una larga posguerra. Migrados a la ciudad, estaban desarraigados. Sin embargo tenían esperanza en otro mundo, energía para intentar un futuro mejor para sus familias, y un universo material y social más amplio que el que ofrecía el mundo rural. Estuvieron toda su vida trabajando. Fueron los protagonistas de la verdadera revolución industrial en estos territorios.

De esos padres obreros nacimos l@s obrer@s que pudimos, por primera vez, vivir sin que el trabajo asalariado fuera nuestra mayor inversión del tiempo. Criados en los finales de los 60 y 70, la ciudad era nuestra, creímos por apenas

15 años, 1975-1990, que éramos libres, que no teníamos nada que perder. Y entre la heroína y el *speed*, la reconversión industrial, el fin del bloque soviético y la incipiente bonanza que no estallaría hasta los 90, creamos el punk con todas sus manifestaciones. Todo era diferente, empezando por nosotr@s mism@s. Con ese poso familiar agrícola pero urbano.

Como ejemplo de lo que éramos: lo que sucedía en los Sanfermines de los 80 y 90, en la plaza de Toros de Pamplona, después de la Corrida. Algo extremadamente punk que para mí ejemplifica la diferencia esencial entre esas generaciones de punks y las de ahora. En Iruña en la Corrida tiene lugar una merienda bacanal donde las peñas comen y beben como energúmenas. Cuando termina el acto, en el lugar quedan abandonados litros de bebidas, muchas veces inclasificables, y comida tirada por el suelo. Pues bien, en aquellos años, después de vaciarse la plaza, los servicios de limpieza dejaban a los denominados Pies Negros, punkis que vivían en la calle y que por aquel entonces aparecían a cientos por la ciudad, hacer una primera limpia. Comían y bebían lo abandonado. Este fenómeno ya no es posible en Iruña. Los Pies Negros han desaparecido y los punks de ahora comen vegano de herboristería *cool*. Y yo me pregunto, reflexionando sobre estos temas, ¿cuánto del carácter de sus mapadres migrantes del campo y proletarios expresaban esos hij@s? Una autenticidad, discutible, pero autenticidad vital que el bienestar ha desterrado de nuestra sociedad de 2019: la lucha por la subsistencia más primaria, el hambre pasado que te deja comer de todo, las condiciones de vida rurales ultraprecarias, de jornaleros crecidos en una dictadura fascista que se mantiene en la memoria viva de esas familias y es transmitida a es@s hij@s más ocios@s. Eran gentes de otra calaña, y entre ambas generaciones, unos como soporte vital y antiejemplo social, otros como fruto transgresor, creamos la sociedad de hoy.

Ahora, las capas sociales que se autodenominan punks son otra cosa. Siguen escuchando y asimilando ideológicamente lo clásico, pero vitalmente no son punks. En realidad, tod@s nos hemos vuelto terriblemente burgues@s. Así, hoy en día, según mi percepción y como reflejo de lo que nos hemos convertido, los movimientos populares son colectivos anticuados que en muchos casos viven de las rentas: las ideologías que los mueven se gestaron en una revolución sociológica de 1950 que aquí alcanzó su apogeo en 1960 y 70. Ahora los puntos de vista son reproducidos y los movimientos siguen siendo en su mayoría, a pesar de la globalización, blancos y judeocristianos. A pesar de ello, el movimiento postpunk vasco, como todo lo que alguna vez tuvo éxito, alberga un poder que les da la calle que es dirigido hacia el interés del colectivo. Pero para lograr transformación social el poder del colectivo debiera ir dirigido a una lucha de calle sin normatizar, sin financiar, sin grupos hegemónicos y trasnochados.

Además, estos colectivos actuales mueven una cantidad de dinero y ese poder popular decide qué se escucha, qué se contrata. Aunque no se perciba como poder, lo es. Y hace que una cultura perviva a pesar de tantos años y puede que impida que nada esencialmente nuevo nazca. Este movimiento disfruta de unos patrones culturales que reproducen el punk con rasgos nuevos, como puede ser el uso de inter-

net, la aceptación del hip hop, elementos, desde el exotismo más que desde la integración, de otras culturas. Hace años entró la música electrónica, el reggaetón latino hasta cierto punto. Pero no existe una verdadera interculturalidad; se sigue con los mensajes clásicos, a pesar que ha cambiado tanto la realidad. Canciones contra la iglesia, la policía, el estado…Y son en cierta manera elitistas, porque en ellos quien decide son nuestr@s hij@s, vasc@s de ikastola, blanc@s, que no han sufrido ningún desarraigo. Al contrario, han podido crecer en el orgullo de lo propio y han disfrutado de muy buenas condiciones materiales de vida. De esta manera surgen grupos de chavales que son unas grandes orquestas, no como los quilombos punks minimalistas. Sin embargo, estos crearon clásicos y los otros hacen versiones. Desde luego hay muchas y grandes excepciones creando, pero todo, desde lo blanco y occidental, aunque de izquierdas. Desde la prosperidad material, aunque obrer@s. Desde la escuela de música o el poder de barrio o la subvención pública, es decir, desde la metrópoli de nuestro universo vasco de izquierdas y raíz punk.

Estos 40 años, entre que diseñaron las ciudades para el coche, nos sacaron de las escuelas de barrio para meternos en ikastolas privadas, las extraescolares para ser músic@s, o bailarin@s, o políglotas, o pintor@s… Hemos robado la calle a las Criaturas. Y la Calle es el lugar donde aprendes a ser libre, y lo que inspiró, en su máxima crudeza de barricadas, crisis económica, dictadura y heroína, el punk. Así que, si en algún lugar va a nacer algo nuevo, será en las calles más conflictivas de la frontera social, las más pobres, con muchas casas de apuestas y marihuana… Si alguien consigue que se politicen, ahí estará la nueva cultura. Porque ahora mismo, como ya he dicho, nuestro universo político blanco, vasco, occidental, de izquierdas, vive en el centro de una metrópoli muy homogénea y ortodoxa, como ha demostrado la censura *express* a un trapero, C. Tangana, del programa de fiestas de *Bilbao, 2019* desde movimientos populares, en una supuesta decisión de izquierdas feministas. Pero censurar nunca es de izquierdas.

Busco historiográfica y someramente, a ver si encuentro alguna clave, entre las fronteras estilísticas del fenómeno cultural popular más extendido del mundo, la Música de origen proletario estadounidense, que más de 200 años después de su nacimiento es, a día de hoy, la primera Cultura Global. Hablo del blues, el jazz, el rock, también el funk, el rap, el trap, además del ska, el reggae... Esta cultura, compartida por toda la Humanidad, tiene en los descendientes de la esclavitud africana a sus primeros responsables. Y esa preponderancia nunca ha dejado de crecer hasta día de hoy. Y sí, en esas fronteras entre estilo, las mutaciones musicales parecen tener elementos comunes:

*Nace de un desarraigo vital*. El blues, de los negros que empiezan a cantar sus sentimientos y penurias personales. El jazz de los negros de plantación rurales que van a la ciudad. El Rock de esos nietos de personas esclavizadas que habían ascendido en su lugar social después de la 2ª Guerra Mundial y que rompen con la tradición puritana de sus familias como, por ejemplo, Chuck Berry o Little Richard. El Funk, de esos negros de ciudad que se encontraron en las calles con los movimientos obreros y con otros desarraigados latinos y crearon una nueva mezcla con el acento en

la percusión. Y por supuesto, el Rap de los negros urbanos de los barrios que ya empezaban a anunciar la globalización que llegaría para 1990 y la Caída del Imperio Yanqui que estamos advirtiendo 30 años después.

*Estos cambios de estilo nacen de una fusión*. En las plantaciones era habitual que negros tocarán el violín clásico europeo. Y los músicos pobres que habían ido a la guerra se habían llevado una armónica alemana porque les cabía en el bolsillo. Y así nació el blues que directamente mezcla elementos africanos con la mescolanza cultural que representan los EEUU, destacando la fusión con lo irlandés.

El jazz nace de la fusión de lo africano y el blues con las orquestas militares y la música clásica europea convirtiéndolas en algo más *hot*, eso sí, en un lugar muy concreto, la única ciudad estadounidense que conservaba raíces españolas y francesas por las que el mestizaje con las personas esclavizadas tuvo lugar de otra manera.

El gran fenómeno del rock surge cuando se fusiona la tradición negra del blues y el góspel con la tradición irlandesa musical. Aquí comienza la capacidad global de esta corriente musical proletaria, porque con el rock, según quién lo toca, se va convirtiendo en algo nuevo, y con los medios de comunicación convertidos ya en *Mass Media*, alcanza a todo el Imperio Occidental y parte de sus Colonias.

El Funk, de negros urbanos con esta gran tradición anterior pero nueva mentalidad más politizada por el movimiento de los Panteras Negras, y por tanto un nacionalismo negro que se refleja en la recuperación de lo propio Afro. Siendo sus hijos el Funky y la música disco.

Y por fin el Rap, nacido de esas capas populares negras con las demás, todas urbanas, siempre desarraigadas y empobrecidas que serán las primeras en llegar a la crisis del Imperio Yanqui y a la globalización.

*Cada uno de estos fenómenos ocurre en un lugar concreto*. El blues, en las plantaciones y en los *juke joint*, lugares donde comer y beber al estilo pub irlandeses. El jazz en los cortejos de bodas y los funerales de negros, en los salones criollos y el puerto de Nueva Orleans. El rock, en las iglesias. Para pasar a los bares y pubs, hasta que alcanzará, en una evolución paralela del estilo y los lugares donde representarlo, a los grandes festivales nunca antes conocidos. El rap, en las fiestas de barrio en los bajos del Bronx.

*En todos estos fenómenos existe una sustancia que altera la percepción de la realidad y que muchas veces, marca la esencia del estilo*. Por supuesto, el blues nació de la mano de la costumbre de dar a las personas esclavizadas alcohol y tabaco para que estuvieran "más tranquilos", siendo esta la droga que siempre acompañara a estos músicos proletarios desarraigados de fiesta por el siglo XX en EEUU. Y así, la heroína y el LSD ayudará a crear largos temas psicodélicos, la anfetamina parirá temas punks de apenas un minuto, la marihuana el reggae… en una historia paralela que Escohotado cuenta muy bien.

*Y también en cada uno de estos fenómenos, existe algún cambio tecnológico que posibilita la mutación*. Así, la *Kora* africana se convirtió en el banjo. Y con la armónica alemana, crearon el blues. De los instrumentos de antiguas bandas militares y de las partituras del cine, con sus composiciones musicales de judíos europeos, pudo nacer el jazz. El rock, cuando se electrificó la guitarra. El rap, cuando el tocadis-

cos de las fiestas funk de barrio se convirtió en un instrumento musical.

Esta evolución también puede observarse en el flamenco. De unas capas desarraigadas, el pueblo itinerante gitano. De un mestizaje, con elementos moriscos, judíos y peninsulares. En unos lugares donde se disfrutaba, los Cafés Cantantes. Por supuesto, con alcohol, financiado muchas veces por el payo con dinero que propiciaba la fiesta. Y, para terminar, por la adopción de la guitarra, que estructuró el estilo y lo llevó de ser una expresión étnica a algo universal.

Pero también hay un rasgo principal. La música popular negra se baila. En realidad, toda la música popular se baila. Y cuando deja de hacerse, es que ha dejado de ser popular. Y, además, estas culturas populares llenas de vida y siempre transgresoras, con sus letras, música y bailes, en un principio suponen un escándalo al medio cultural anterior hegemónico que ya ha sucumbido a la ortodoxia.

Llegados a este punto, y observando nuestra realidad, deberíamos poder vislumbrar por dónde puede venir una nueva explosión cultural arraigada en las clases populares. Y en los movimientos populares que existen a mi alrededor, no percibo estas condiciones previas.

Las capas precarizadas o desarraigadas de nuestra sociedad no somos nosotr@s ni nuestr@s hij@s, lo son las de los migrantes de última generación. Los y las hijas de los americanos, africanos y europeos del este, sin olvidar a los rumanos. Con un poco más de libertad que sus mapadres para poder crear en vez de solo trabajar. Con un poco más de seguridad material. Pero socialmente y desde la cuna, desarraigados de su universo en otro que no les trata bien del todo. El día que integren algo o que algo de aquí los integre realmente, surgirá el agente que deberá protagonizar lo nuevo. Así que quizás debamos esperar todavía una década para verlo, ¡si es que nos queda mundo!

Quien cree lo nuevo deberá ser alguien capaz de asimilar la tradición europea con la cultura urbana del hip hop, con las tradiciones africanas, o americanas o del este. Y que acompañe a la sociedad más popular en su movimiento político nuevo… Sin embargo, la última expresión hip hop, el trap, parece que tiene poco de político, y todo de hedonismo. Reivindicando el consumo como valor de vida, parece transitar cómodo por los cimientos del sistema capitalista neoliberal y financiero global y dictatorial. El trap, desde la frontera material de ese sistema, parece que ansíe ser como quien le margina desde niños. Así que no sé si puede legítimamente abanderar una revolución proletaria. O quizás sí…

¿Y cuáles son los lugares que frecuenta la juventud? La juventud ya no se reúne en locales. Parece que vuelve la tradición más africana o indígena de hacer la fiesta en la plaza. Muchos se reúnen fuera de la ciudad, alrededor de un coche que sirve de discoteca móvil, herencia del bacalao. Se lleva el botellón. Porque todo esto es más barato. Y estamos en una profunda crisis económica sistémica, no podemos olvidarnos. Fuman yerba porque en los bares está prohibido fumar, y si quieres hacerlo, debes hacerlo en la calle. Y debemos atender las Casas de Apuestas, porque son un nuevo lugar de ocio, y quién sabe en qué acabarán convirtiéndose y generando. En general, de momento, por lo que yo conozco, los gustos de la juventud son o bastante tradiciona-

les o comerciales y su sentido de la fiesta, con el gran valor del baile, no es el mismo al de los latinos o punks originales.

¿Y la nueva tecnología que propicie un nuevo escenario? No tengo ni idea, pero añado dos apuntes que a mí me han inspirado este verano. Uno, en Sanfermines pasé un día por el *Herrigune* en Recoletas. Podía haber pasado hace 20 años por el mismo sitio y habría encontrado lo mismo: una barra temporal, un grupo de vasc@s con vaso en la mano bebiendo alcohol, un concierto en un escenario típico, rock muy duro atronando el ambiente, impidiendo las conversaciones, pero sin propiciar el baile, ¡¡¡¡que, para mí, sería lo único que podía justificar tanto ruido!!!! No me inspiró nada nuevo. Sin embargo, al día siguiente, a las 7 de la mañana, fui con l@s hij@s a ver el encierro a la plaza, y allí, a la entrada había un grupo de 20 chavales y chavalas de origen global, ¿¿¿quizás dominicanos, ecuatorianos, africanos??? Tenían un altavoz del tamaño de media barra de pan que sonaba con mucha calidad. ¿¿¿Sonaba un ritmo reggaetón??? O quizás otra desviación rítmica caribeña, pero muy *hard core*. Y el grupo estaba borracho de una manera, no sé cómo decirlo, grupal. Eran un todo. Unos bailaban con el típico roce, otros, se desplomaban entre ell@s, reían y gritaban, haciendo suya la fiesta, de una manera personal que a mí me pareció más erótica por la comunicación física que suponía entre ellos, que la manera en que plantean su fiesta nuestras criaturas, algo más estática e individual. Me transmitieron más fuerza y novedad que todo el *Gune* al completo con todo su gasto desmesurado de recurso energético...

Otro, la nueva cultura del sonido sobre bicicletas tuneadas e iluminadas. En ambos casos, la tecnología permite un gran sonido con pequeños aparatos que pesan muy poco y que hacen que la fiesta tenga más movilidad. Y que gaste menos recursos energéticos. Quizás el día que alguien componga algo expresamente para una fiesta sobre bicicletas o alrededor de un solo altavoz, empiece algo nuevo. Después, la capacidad de trasgresión, expresión, liberación que contenga el momento festivo dependerá de la libertad de pensamiento, capacidad creativa y lo poco que tenga por perder, y por tanto sea libre, quien se convierta en sujeto de esos nuevos formatos de fiesta en una sociedad que ya no es la España Blanca Católica de 1980. Es deseable que esta nueva cultura pase por asimilar los movimientos de baile hipersexualizados de la cultura africano-caribeña. ¿Quizás un pogo que se convierta en algo más rítmico y que, sobre todo, aumente la comunicación corporal entre quienes lo practiquen? Y lo que no me cabe duda es que la idea política central de estos movimientos sociales que generen o hagan suya esta otra cultura girará en torno a la escasez de recursos que ya estamos empezando a sufrir a nivel global. La sintonía del Proletariado que va a sufrir el Cambio Climático no será nunca igual a la sintonía del Proletariado que trabajó en las empresas de la industrialización petrolífera occidental sin conciencia del Medio Ambiente.

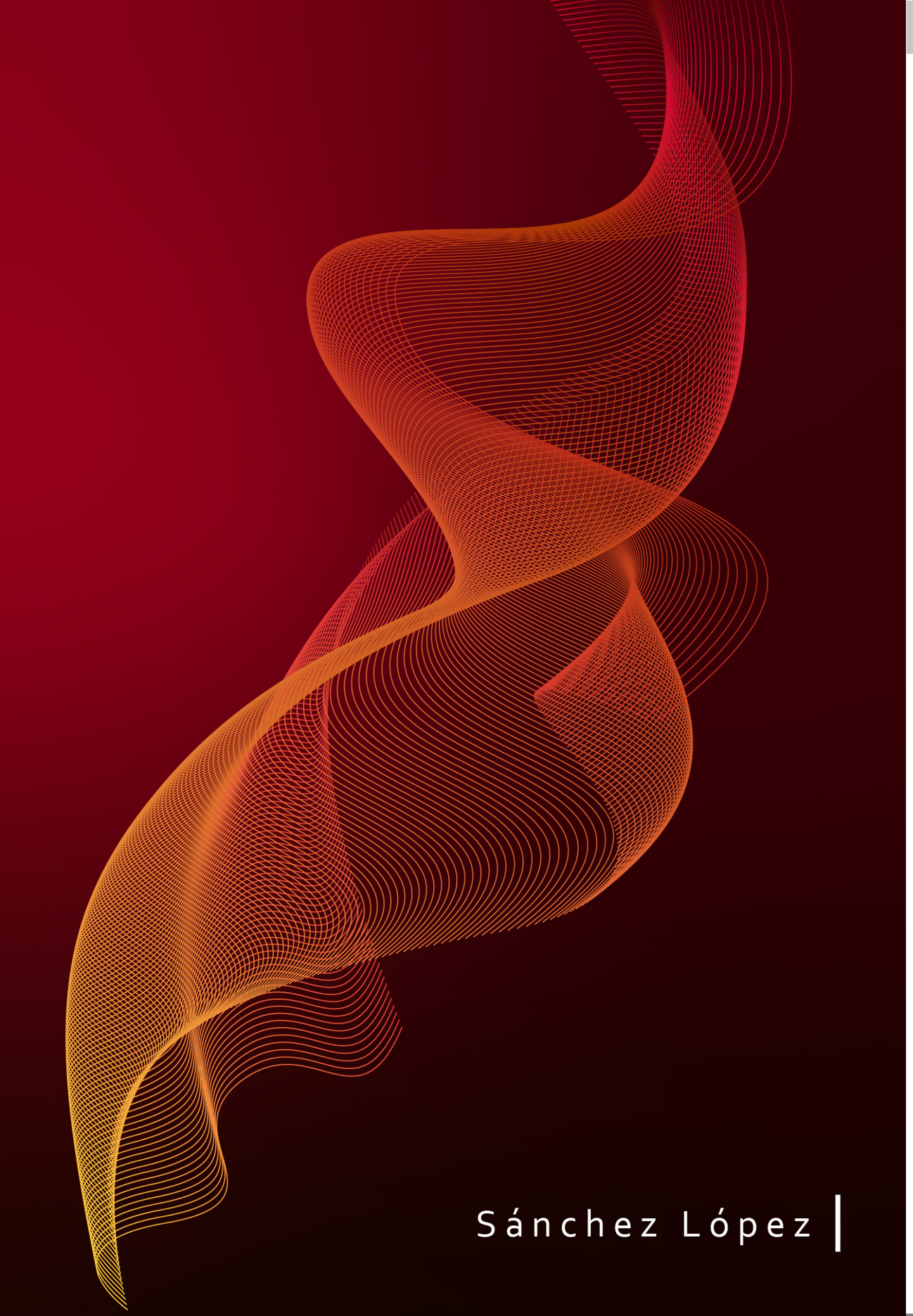
Nos hicimos mayores y seguimos pensando hasta hoy que tiempos pasados eran mejores, midiendo esa nostalgia por la cantidad de barricadas que vimos ardiendo y que ya nunca vemos. Lo que parece que nadie nos enseñó es que la Vida es movimiento y que nunca podremos volver a eso. Que ni siquiera es necesario ni deseable. Porque aquellos tiempos excepcionales, también fueron muy duros.

Y si alguien puede equipararse a esos obreros antifranquistas son los obreros migrantes de todo el mundo. Solo el proletariado global podrá reescribir mayo del 68 en Europa. Y si alguien puede repetir la hazaña del punk, deberán ser sus criaturas, que todavía conserven de alguna manera la memoria de la pobreza, pero que, desde nuestra mayor comodidad material, dispongan de un tiempo vital y unos medios para adquirir y reivindicar su conciencia e intereses de clase encontrándose con las nuestras en esa conciencia. Pero ¿cómo lograr la fusión de lo nuestro, si segregamos a nuestras criaturas en escuelas por una inmersión lingüística que impide la convivencia con el proletariado que apunta a sus hij@s en castellano? ¿Si las encerramos en extraescolares lejos de las calles donde ya solo juegan los hij@s de la migración internacional? Lo único que logramos es crear ortodoxia y clasismo. Así que imagino que nuestros Movimientos Populares van a ser espectadores, ya lo son, de lo que representa algo realmente nuevo en el mundo.

ZAPPA
EN CONCIERTO
SALA
VEN A LA ASAMBLEA DE LO BARRIO
HUM
HAZ EL AMOR
Y NO LA GUERRA
Pasen y VEAN
PASEN y beban
pintura MUSIC & POESIA
güisqui y Bocadillos
AUTONOMÍA OBRERA
PAU RIBA
SALA ZELESTE
APÚNTATE A LA COMUNA
BUSCAMOS A GENTE QUE SE ENROLLE PA VIVIR EN COMUNA.
AMNIST
STAR
BOB DYLAN
OZONO
ECOLOGÍA
MARX
bicicleta
CRUMB
Gioblanco
EL VIEJO TOPO
SIMONE DE BEAUMP
PREFIE

Gráfico de Miguel Brieva

# SECCIÓN GENERAL
## Investigación académica




# Sevilla en tinieblas: la hibridación genérica en *La peste* (2017-2019) como instrumento para mostrar la otra cara del imperio español

***Fernando Sánchez López* | *Ohio State University***

## Introducción: el cine histórico como género y su proliferación durante el franquismo

Cuando se entra a hablar sobre géneros cinematográficos, es frecuente encontrar más disentimiento que consenso con relación a la esencia común de un determinado corpus fílmico, incluso en aquellos géneros de más recorrido. Como categoría independiente, la definición del cine histórico encuentra muchas contradicciones y subterfugios, al no haber sido descrita de una manera unívoca y, ni mucho menos, inamovible. Según autores como Jonathan Stubbs, en vez de presentar un amplio repertorio de rasgos textuales cohesivos y compartidos, las llamadas cintas históricas "exhibit a massive variance in iconography, narrative style, setting, plot, and character types" ("exhiben una enorme variedad en iconografía, estilo narrativo, ambientación, argumento y tipos de personajes"; mi trad.; 10). De este modo, argumenta Stubbs, el género histórico no debería abordarse

restrictivamente —desde un acercamiento semántico-sintáctico como el que propone Rick Altman—, sino entendiéndolo como "a discursive practice centered on an unavoidably diverse body of films" ("una práctica discursiva centrada en un cuerpo inevitablemente diverso de películas"; mi trad.; 3). Tras aceptar esta asunción, se encontrarán diversos acercamientos a la "Historia" por parte de películas que pueden ser diametralmente opuestas pero que, no obstante, establecen una relación específica respecto al pasado que representan.

El cine englobado dentro del género histórico, dependiendo de la posición que tome frente a la realidad pretérita sujeta a su estudio, puede ser considerado tanto un documento esencial para el conocimiento del pasado, como la articulación de historias alternativas destinadas a la servidumbre de intereses variopintos, enmarcados en un contexto cultural determinado. Como describe lúcidamente Robert Rosenstone, uno de los académicos historiadores más dedicados al estudio de este tipo de cine: "historical film is at the same time education and entertainment, document and fiction, an address of reason and emotion, scholarship and art, a public and a commercial enterprise" ("Las películas históricas son, al mismo tiempo, educación y entretenimiento, documento y ficción, una apelación a la razón y a la emoción, academicismo y arte, una empresa pública y comercial"; mi trad.; *A Companion* 7). Por un lado, sería ingenuo ignorar la profunda influencia social que tiene el cine histórico en comparación con su contraparte escrita —menos denostada, pero más elitista—, de lo que se inferiría que estas películas "need to be understood as one of the principal ways in which people form relationships with the past" ("necesitan ser entendidas como una de las maneras principales en las que la gente forma relaciones con el pasado"; mi trad.; Stubbs 3). Por otro lado, aunque muchas de estas obras audiovisuales sí evidencien una clara falta de rigurosidad a la hora de plasmar supuestos hechos y cuidar detalles que aporten veracidad a sus universos diegéticos, "the accuracy of fact is hardly the first or even most important question to ask about the kind of historical thinking that takes place on the screen" ("la precisión factual ni siquiera es la cuestión más importante que preguntar en relación al tipo de pensamiento histórico que toma lugar en la pantalla"; mi trad.; Rosenstone, *History on Film* 15), si se tiene en cuenta la intrínseca vinculación de dichas ficciones con su producción y contexto sociopolítico presente.

De este modo, si bien toda película y serie histórica aborda el pasado, también estaría indagando, implícita o explícitamente, en cuestiones presentes relevantes para la sociedad donde se gesten dichas obras. En palabras de Stubbs:

> Historical films represent the past, but they also represent the present in which they were produced, either intentionally in order to use the past as a means to comment on the present, or unintentionally because filmmakers approach the past with present-day beliefs.
>
> Las películas históricas representan el pasado, pero también representan el presente en el cual fueron producidas, ya sea intencionalmente para usar el pasado como medio para comentar el presente, o inintencionadamente porque los cineastas abordan el pasado con creencias actuales (mi trad.; 45)

Esta cuestión suscita interesantes reflexiones en torno al presente apelado por estas ficciones, cuya realidad sociopolítica acaba por filtrarse en las producciones de distintas maneras. En ese sentido, la instrumentalización del pasado ha sido, a lo largo de la historia, cierto lugar común a la hora de manufacturar mensajes puramente ideológicos revestidos de ficción histórica. El caso de España durante la dictadura franquista, especialmente en su etapa más temprana —años 40 y 50—, es un claro ejemplo de ello.

Gloria Camarero Gómez explica lúcidamente la manera en la que el cine histórico funcionó en conjunción con el ideario falangista así:

> El franquismo de las primeras etapas ensalzó dos periodos de la historia de España muy concretos, que eran aquellos en los que pretendía verse reflejado, aunque nada podía estar más lejos de la realidad. El primero fue la fase imperial, que abarcaría desde finales del siglo XV hasta mediados del XVII, es decir el reinado de los Reyes Católicos con los temas de la *unidad nacional* y el descubrimiento de América, y la siguiente expansión europea en las figuras de sus descendientes, la dinastía de los Austrias. El segundo, la resistencia contra la invasión francesa durante la llamada Guerra de la Independencia (1808-1814). (100)

El esfuerzo desde el gobierno por utilizar y presentar el pasado imperial español plagado de proezas maniqueas buscaba servir como antídoto frente al "progresivo ostracismo internacional al que se ve sometido el país tras el fin de la II Guerra Mundial" (Franco Torre 558), cada vez más aislado durante la posguerra. El cine histórico, de este modo, conformaba un vehículo ideológico capaz de proyectar esas ansias en la pantalla, por lo que se empezó a financiar dicho tipo de cintas, las cuales proliferaron notablemente a partir de 1947. De hecho, al contrario que muchos otros largometrajes cuya temática o moral sí eran proscritas, "el 64,7% de las películas históricas que se presentaban a la Junta Superior de Censura obtenían la máxima categoría" en la clasificación de "Interés Nacional", lo cual se traducía en libertad para los creadores y mayor proyección a la audiencia (Franco Torre 556). Uno de los cineastas más importantes para el género en esos años fue Juan de Orduña.

Los filmes de Orduña, especialmente *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1951), *Alba de América* (1951) y *La leona de Castilla* (1951), ilustran a la perfección el esfuerzo pseudo-historicista de la dictadura. En ellos, su primer punto en común era "el deseo de recuperación del pasado nacional en sus épocas más gloriosas" y, además, su carácter "pretendía legitimar al propio régimen desde el punto de vista social, religioso (catolicismo) e histórico" (Pérez Cipitria 3). Por un lado, a nivel argumental, la construcción de personajes en las películas de Orduña respondía a una épica de tintes populistas y nacionalistas, donde "los españoles se muestran como un pueblo valiente, decidido, honesto, orgulloso de sus diferencias respecto a las naciones extranjeras, y sobre todo colmado de fervor religioso" (Franco Torre 558). Por otro, a nivel formal y estético, en la estructura de sus largometrajes "es habitual que el relato se construya merced a la 'vuelta atrás', con un narrador omnisciente" (Franco Torre 558), lo que creaba una sensación

de verismo documental en su montaje. Además, la época de las obras de Orduña fue la era "del mayor esplendor de los grandes estudios cinematográficos en España, construidos a semejanza de los de Hollywood, con laboratorios, camerinos, residencias para actores, platós y zonas de exteriores" (Camarero Gómez 101), cuestión muy relevante ya que establece un vínculo transnacional entre ambas cinematografías de carácter histórico,[1] a las que se les achacaba un excesivo gesto teatral y un dramatismo de cartón piedra.

Han pasado bastantes décadas desde entonces y, sin duda, las producciones históricas españolas han cambiado, si pensamos en casos como *El Dorado* (Carlos Saura, 1988) o los trabajos más recientes de Agustín Díaz Yanes con el escritor Arturo Pérez-Reverte en *Alatriste* (2006) y *Oro* (2017), mucho menos ingenuos. Sin embargo, la obra audiovisual que se analizará a continuación será la serie de televisión *La peste* (Alberto Rodríguez y Rafael Cobos, 2017-2019), concretamente su primera temporada. En línea con la proliferación del formato seriado actual, la vigencia de una ficción como la creada por Alberto Rodríguez y Rafael Cobos no ha de ser desestimada, al encajar a la perfección en el paradigma del audiovisual histórico español pero, no obstante, distanciándose diametralmente de las intenciones de los ejemplos anteriores. En *La peste*, la hibridación genérica consigue jugar con la versión manida del cine histórico épico, por un lado, además de acercarse a su universo diegético desde un realismo cinematográfico y un espíritu fuertemente desmitificador de la vida en el imperio español, por otro.

[1] Es interesante recalcar que el cine histórico hollywoodiense de la época no distaba de la imitación franquista en lo que a sesgos ideológicos se refiere, teniendo en cuenta la numerosa propaganda anticomunista y reforzadora del espíritu independiente estadounidense de aquellas décadas, la cual era revestida de fábula histórica.

## Análisis de *La peste*: Existencialismo, humanismo y la cuestión realista

*La peste* presenta una Sevilla baluarte del imperio español, ciudad enlace con todo lo que llegaba de las Américas, metrópolis de una España de grandes tentáculos y gran olfato para el oro y la herejía religiosa. Un brote de peste se desatará en la ciudad y, en este contexto, Mateo Núñez, el protagonista, se verá obligado a volver a Sevilla para saldar una deuda de honor tras la muerte de un amigo, lo cual le atará irremediablemente a lo que sucederá en el territorio urbano. Esta Sevilla será, por un lado, representante de numerosas oportunidades de ascenso social para pícaros de toda índole, pero, por otro, sumidero de innumerables proyectos fallidos que acaban generando una pobreza y una desigualdad terribles. Ya sea en personajes como Luis de Zúñiga (interpretado por un grave Paco León) y sus ansias de romper el círculo de pobreza por la vía de la corrupción, como en las dificultades inherentes a la situación de mujeres de distinta clase social como Teresa Pinelo y Eugenia, *La peste* presenta un incisivo mosaico de pocas concesiones tranquilizadoras. Alberto Rodríguez y Rafael Cobos ponen el foco más allá de los bonitos palacios, metiéndose de lleno en el barro y las penurias de la masa, en la otra cara de la gloria imperial.

La serie se distingue ideológicamente de los filmes del período autárquico, más en línea con los trabajos de Díaz Yanes y otras producciones históricas de finales del siglo XX e inicios del XXI,[2] las cuales conforman "nuevas reinterpretaciones del Siglo de Oro, en las cuales las fronteras entre el bien y el mal acaban difuminándose y el héroe clásico deviene antihéroe perdido en un mundo de corrupción, cuya decadencia moral se transforma en decadencia física" (Camarero Gómez 107). Los personajes son, por tanto, individuos dolientes, falibles, que habitan universos muy lejos de toda idealización histórica y, en este sentido, *La peste* no esconde sus postulados. Desde el propio título se puede percibir su intencionalidad, explicitada del todo con el discurso de Monardes, médico avanzado a su tiempo en esta Sevilla de inicios del siglo XVII:

> Todo vuelve, como la peste. Ahora la gente celebra por las calles que se ha acabado, se emborrachan y gritan de alegría por todas partes. Ignoran que la peste no desaparecerá nunca. Permanecerá dormida, en los muebles y en la ropa, en los sótanos y en los arcones, esperando pacientemente a que el hombre vuelva a despertarla. Nada nuevo bajo el Sol.

Estas palabras aluden, en una cita prácticamente calcada, a otro discurso del conocidísimo libro de Albert Camus, *La peste* (1947), lo que establece una conexión filosófica entre las dos obras, de corte existencialista. Tanto en el caso del libro como en el de la serie, tales palabras apuntan más allá del resurgir literal de una pandemia mortal, poniendo el foco sobre las pestes figurativas que asolan a la humanidad y a los parásitos que las transmiten, en este caso la ignorancia, el odio, la codicia… De este modo, la serie de Alberto Rodríguez y Cobos también se vincula a nociones más contemporáneas sobre el papel de la religión en la sociedad o sobre la corrupción sistémica del estado español, encontrando un nuevo presente con el cual conectarse. Las soluciones a una crisis sanitaria con claras reminiscencias a la pandemia actual del coronavirus —aunque la serie se creó antes de su estallido— pasan por una defensa desesperada del humanismo y la ciencia, lejos de facilidades u optimismo. Por ejemplo, hay una clara defensa del conocimiento y la ciencia como pilares básicos, por parte de personajes como Mateo o Monardes, con el objetivo de enfrentarse a la superstición, el oscurantismo religioso y la corrupción. Eso no quiere decir que sea un camino fácil, dado que tal progreso científico e intelectual está en constante evolución y también ha de aprender de sí mismo, ya sea debido a los límites de una medicina por contrastar y sistematizar o al vacío existencial causado por la negación de una deidad redentora. De igual manera, la lucha por el conocimiento de unos pocos entra en conflicto con los prejuicios e intereses de muchos otros, por lo que la senda promete ser larga y fatigosa.

En cuanto a la cuestión de la verosimilitud, *La peste* se conforma totalmente en contra de otras producciones como las de Orduña, que han sido acusadas de dar una sensación de-

[2] Adaptaciones como *La Celestina* (Gerardo Vera, 1996) o *Lazarillo de Tormes* (Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez, 2000) o pseudo-biografías como *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991).

masiado teatral o de "cartón piedra". Como afirma Camarero Gómez sobre el cine histórico español de los 40 y 50:

> Cualquier tipo de decorado se levantaba en plató a tamaño natural, lejos de las maquetas y, por lo tanto, tenía carácter teatral. Estéticamente, adoptaron escenografías ampulosas y recargadas, con amplias perspectivas y planos verticales. (101)

Por el contrario, *La peste*, mediante una conjunción entre escenarios reales y recreación, aspira a evocar una sensación de inmediatez y verismo, como puede percibirse a través del vestuario, con numerosos extras convincentemente caracterizados o con su acercamiento formal de asidua cámara en mano, el cual nos sitúa casi a pie de calle con los protagonistas. La inmersión en las condiciones materiales de la época no se trata de una mera invención puesta en escena, sino que tiene bases históricas de las que se nutre.

Así describe la Sevilla del siglo XVII el historiador Domínguez Ortiz:

> Sevilla fue en el siglo XVII termómetro y vigía, puerta de entrada y vía de escape de un estado que había situado su capital muy tierra adentro, en plena meseta, como si quisiera buscar un aislamiento imposible para la sede de un imperio mundial. Y frente a esa capital política que era Madrid, Sevilla seguía ejerciendo el papel de capital natural, de capital intelectual y económica de la nación, hasta que los desastres de España menguaron la potencia y brillo de la urbe andaluza. (16)

Encaja, pues, esta descripción con la ciudad presentada en *La peste*, como ha sido mencionado unas líneas más arriba. Sevilla conforma un escenario relevante, por un lado, pero corrupto y empezando su decadencia, por otro. Aunque los personajes principales de la serie no sean figuras históricas comprobables como las de los filmes de Orduña, los hechos en los que se ven envueltos y la sociedad en la que malviven sí consiguen el efecto de representación histórica, "through the accretion and display of many details which collectively provide evidence not only of 'being in' the past, but also a sense of realism which potentially overwhelms and negates areas of dispute" ("a través de la acreción y exhibición de muchos detalles que proporcionan colectivamente evidencias no sólo de 'estar en' el pasado, sino también una sensación de realismo que, potencialmente, acaba desestimando áreas de disputa"; mi trad.; Stubbs 41). Esto mismo ocurre con la pandemia que da el nombre a esta ficción, verídica y comprobable, pero no exactamente enmarcada en los años exactos que recogen los registros, más entrada en el siglo XVII. Sin embargo, por ejemplo "mucha gente, incluyendo mercaderes y veinticuatros, se resistía a aceptar la evidencia de que se trataba de un mal contagioso, porque ello implicaba el aislamiento de la ciudad, con cuantiosas pérdidas económicas" (Domínguez Ortiz 70), siendo este uno de los conflictos importantes en *La peste*. En este sentido, la serie aspira a crear una sensación holística de Historia, no a recrear y posicionarse a partir de un evento concreto. Así lo explica el documentalista de la serie, Pedro Álvarez, quien declaró: "nosotros queríamos comunicar una verdad, pero una verdad que fuese más allá de los cimientos históricos" (Úcar). Esta postura plantea cuestiones relacionadas con el propio papel de la veracidad en el cine histórico —o en las

series históricas— ya que *La peste* sí se recubre de bases históricas, algo defendido incluso extradiegéticamente,[3] pero, al mismo tiempo, parece aceptar que

> No matter how closely the written word of a screenplay adheres to available historical data, once these words are dramatized, the incorporation of material details (actors, costumes, sets) inevitably leads to a departure from any factual basis.
>
> No importa cómo de precisas sean las palabras de un guion respecto a su adhesión a datos históricos, una vez que estas palabras se dramaticen, toda incorporación de detalles materiales (actores, vestuario, platós) lleva inevitablemente a un alejamiento de cualquier base factual (mi trad; Stubbs 39)

A partir de esta asunción, se pueden comprender las decisiones estéticas de la serie, en las cuales se indagará a continuación, y que han sido criticadas por algunos historiadores como Elvira Roca Barea, convencidos de que una ficción audiovisual como *La peste* ha de emprender la búsqueda de una imposible fidelidad a los hechos pasados. Roca Barea acusa a la serie de un comportamiento sistemáticamente falsario, no solo debido a su crítica dirigida a las élites económicas y religiosas corruptas —que ella compara con otras peores a modo de supuesta defensa—, sino también por una estética incongruente con la realidad histórica de entonces, ya que "lo único que les faltaba a los pobres religiosos que sustentaban los hospitales con limosnas era gastarse el dinero en velas para tenerlas encendidas de día" (Roca Barea). No obstante, el análisis de la historiadora, reduccionista en su visión anquilosada sobre las posibilidades del lenguaje fílmico, pasa por alto, primero, el requisito de buscar una iluminación adecuada a la historia que se intenta contar y, segundo, que esa decisión estética es deliberada, además de conectar a la serie con un determinado corpus cinematográfico.

## Estética y sensibilidad *neo-noir*

Si bien se podría achacar una excesiva oscuridad al tratamiento formal de *La peste*, que, inevitablemente, suscitaría dudas con relación a una supuesta "veracidad", hay una razón de ser en ello. Tal vez la idea estereotípica que tendríamos en la cabeza al pensar en Sevilla sería la de eternos cielos azules y sol abrasador, pero la serie ofrece algo más, que parte de una decisión estética en total congruencia con lo que se pretende mostrar. Por ello, hay una predominancia de escenas nocturnas, iluminadas de forma natural con velas y antorchas, además de una luz blanca y mortecina en las escenas diurnas, la cual acentúa todo rasgo social aberrante, todo bubón de peste. Cabe cuestionarse, aun así, si su recargado tenebrismo es, en realidad, una propuesta antirrealista, ya que, aunque su clara estetización sea una construcción fílmica, esa misma oscuridad es congruente con las terribles condiciones de la época para la gran mayoría de la población: una suciedad y pobreza opresivas que sí contras-

[3] La producción de la serie lanzó una interesante plataforma llamada "La ruta de la peste", que permite a los espectadores interactuar con los escenarios históricos que aparecen en esta ficción, reforzando así la base verídica de la serie.

tan con las dependencias de los estratos sociales dominantes. Por tanto, este acercamiento constituye una interesante paradoja, al conseguir que los aspectos formales de la serie más vinculados a convenciones genéricas acaben por suscitar, al mismo tiempo, una sensación de realidad en lo que a las condiciones materiales de la época se refiere.

La decisión estética de los creadores juega, de este modo, con lo que podríamos esperar de un género histórico de tintes épicos y glorificadores. Lejos quedan las revisiones más amables y ensalzadoras del pasado nacional e imperial incentivadas durante el régimen franquista, como los mencionados trabajos de Juan de Orduña. No obstante, *La peste* también se alejaría de otras producciones recientes de la televisión pública española como *Isabel* (Jordi Calafí, 2012-2014) o *Carlos, Rey Emperador* (José Luis Martín, 2015-2016), series más centradas en intrigas palaciegas, repletas de aristócratas bien limpios y vestidos, normalmente rodadas en interiores. En este sentido, *La peste*, más allá de su oscuridad, propondría una aproximación mucho más realista a las penurias y al ambiente opresivo de la época que representa, además de centrar su mirada en las vicisitudes más anónimas de la urbe. Por añadidura, la serie que nos ocupa crea un universo muy personal que atraviesa y subvierte lo histórico mediante la introducción de lo detectivesco, algo que la emparentaría con obras literarias como *El nombre de la rosa* (Umberto Eco, 1980), a nivel internacional, o con, por ejemplo, *La leyenda del ladrón* (Juan Gómez-Jurado, 2012), a nivel español. *La peste*, sin embargo, va un paso más allá, al hibridar todos estos elementos y acabar conformando un acercamiento estético con claros ecos del cine negro norteamericano.

Alberto Rodríguez y Rafael Cobos, recordemos, son sospechosos habituales de lo que se ha llegado a conocer como "thriller ibérico", con casos tan sonados como su *Grupo 7* (2012) o *La isla mínima* (2014). Acostumbrados como están a vehicular sus narrativas a través de géneros cinematográficos, *La peste* no supone una excepción en su trayectoria. Por tanto, la historicidad de la serie se combina, primero, con el carácter lúdico de la investigación criminal y, segundo, con una sensibilidad de tintes *neo-noir*. Según Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, el cine negro estadounidense clásico —años 40 y 50 principalmente— crea

> Una atmósfera turbia y densa, invadida por las sombras, habitada por espacios lumínicos rotos y quebrados que pueden llegar a generar una sensación de irrealidad y en los que el predominio del claroscuro dificulta una delimitación nítida o maniquea entre el bien y el mal. El espacio atmosférico del cine negro puebla la ficción de figuras entrevistas y fisonomías con perfiles borrosos, de movimientos inciertos y situaciones ambiguas, siempre amenazadas por la confrontación —poco geométrica y escasamente racional— entre la luz y la sombra. (260)

Es decir, más allá de que estas ficciones suelan estar pobladas de criminales o ebrios investigadores privados, el cine negro establece una visión del mundo a partir de su marcada estética, la cual crea paralelismos entre sus juegos lumínicos y la ambigüedad moral del universo diegético presentado, poblado este de personajes claramente ambivalentes. Conectar *La peste,* supuestamente una serie histórica, con

una tradición cinematográfica tan lejana puede parecer incoherente, y, por ello, lo que se ha denominado *neo-noir* entra en la ecuación para dar respuestas. Aunque, según Mark T. Conard, el cine *neo-noir*, o cine negro contemporáneo, "describes any film coming after the classic noir period that contains noir themes and the noir sensibility" ("describe cualquier película posterior al período *noir* clásico que contenga temas y sensibilidad *noir*"; mi trad.; 2), esta es una cuestión difícilmente resoluble en una sola frase, ya que hablamos de un enorme y heterogéneo corpus de películas. Lo *neo-noir* muta, ahora alejado del blanco y negro, para infiltrarse en distintas narrativas de corte criminal, adaptándose y condicionando diversas estéticas por el camino. De este modo, "contemporary revisions can be fairly radical, relocating noir concerns to environments where they may seem scarcely recognisable" ("las revisiones contemporáneas pueden ser verdaderamente radicales, trasladando preocupaciones *noir* a ambientes donde pueden ser difícilmente reconocibles"; mi trad.; Short 5), lo cual dificulta notablemente la definición de una cinta puramente *neo-noir*.

En este sentido, se ha utilizado tal calificativo en conjunción con la ciencia ficción, como es el paradigmático caso de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), o con otras películas como *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) en conjunción con tropos del *western*. Es decir, "noir's legacy remains apparent in an array of forms, often infused with differing generic elements" ("el legado *noir* sigue siendo evidente de diferentes formas, a menudo imbuidas de distintos elementos genéricos"; mi trad.; Short 149), cuya hibridación permite, por ejemplo, que los claroscuros típicamente clásicos pasen a ser contrastes de luces de neón en los dos casos recién mencionados. Como explica Sue Short, "the propensity to infiltrate other generic forms provides an opportunity for noir concerns to revitalise and reinvent themselves, granting them greater longevity and impact" ("la propensión a infiltrase en otras formas genéricas proporciona una oportunidad a las preocupaciones *noir* de cara a revitalizarse y reinventarse, lo cual les otorga mayor longevidad e impacto"; mi trad.; 150), por lo que es muy común encontrar su influencia en diferentes productos audiovisuales que traten de subvertir la plantilla que usan de partida, como *La peste*. Lo *neo-noir*, en consecuencia, se evidencia en varios aspectos de la serie. El primero de ellos sería su estética marcadamente tenebrista, que, al igual que el contraste entre blanco y negro señalizador de la ambigüedad moral en el *noir* clásico, invade el mundo de sus personajes, desencantados, pícaros, criminales y muertos de hambre. Así, tal énfasis en la nocturnidad urbana modelada en blanco y negro se traslada a *La peste* con la mencionada predominancia de la noche sevillana más sórdida y enfermiza, cuyos claroscuros, en este caso, se consiguen gracias a la oposición entre las casi totales tinieblas y la tímida respuesta de unas pocas llamas y faroles. La iluminación natural se convierte en un elemento clave a la hora de transformar y deformar siluetas, consiguiendo un efecto desazonador muy parecido al tropo clásico del cine negro.

Por otro lado, en numerosas narrativas *noir*, como, por ejemplo, *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), el detective protagonizado por Humphrey Bogart se embarcaba en investigaciones casi imposibles de seguir,

pero que, no obstante, iban destapando todo tipo de corrupciones individuales y colectivas de la sociedad estadounidense por el camino. Ocurre de igual manera en *La peste*, que se ayudará de su protagonista para conseguir el mismo objetivo. Ya sean impulsivos e intransigentes detectives privados o inseguros y pusilánimes individuos, "typical noir male protagonists are weak, confused, unstable, and ineffectual, damaged men who suffer from a range of psychological neuroses and who are unable to resolve the problems they face" ("los típicos protagonistas masculinos del cine negro son débiles, están confusos, son inestables e ineficaces, dañados y dolientes de muchas neurosis psicológicas, incapaces de resolver los problemas que encaran"; mi trad.; Spicer 47). Por ejemplo, en *La peste*, Mateo, quien hace las veces de detective, es un librepensador adelantado a su época, terriblemente apesadumbrado por la carga de su propio agnosticismo, que se verá obligado por la Inquisición a investigar unos asesinatos de gente importante en la ciudad. Más allá de pretender seguir quién mata a quién, qué persona específica está involucrada en qué asunto concreto, la progresiva búsqueda a través de esta Sevilla pesadillesca nos permite vislumbrar la intrincada red de podredumbre que asola la sociedad de *La peste*. A lo largo del viaje de Mateo junto a Valerio, adaptado a la época representada en la serie,

> Apparent pillars of society conceal sordid secrets, the police either renege any sense of justice or take things too far, those driven to commit a crime are callously betrayed, and any attempt to uncover the truth from those in public office is a dangerous pursuit.

> Los supuestos pilares de la sociedad esconden sórdidos secretos, la policía o reniega de cualquier sentido de la justicia o lleva las cosas demasiado lejos, aquellos que han sido conducidos a cometer un crimen son cruelmente traicionados, y cualquier intento para destapar la verdad de aquellos en el poder es una empresa peligrosa. (mi trad; Short 18)

Así, desde inmundos explotadores infantiles, pasando por prostíbulos subsidiados por la propia Iglesia y el gobierno, hasta el ocultamiento y las consecuencias del nuevo brote epidémico traducido en hospitales improvisados desbordados de moribundos de peste, la investigación de Mateo abre una ventana a las miserias compartidas de la polivalente metrópolis, poniendo el foco en los aspectos menos amables de la España imperial.

## Conclusión

*La peste* dialoga históricamente con producciones españolas pasadas que, enmarcadas en un contexto ideológico determinado muy opresivo, utilizaron el potencial del género histórico para conformar un relato específico sobre períodos de nuestra historia difíciles y controvertidos. La simplificación de los filmes de Orduña en cuanto a su representación de figuras históricas y el período imperial encuentran una clara antítesis en la serie de Alberto Rodríguez y Rafael Cobos. Primero, *La peste*, en conjunción con su gestación en un presente muy distinto del franquista, hace gala de un énfasis existencialista, humanista, y preocupado por dar voz a los desahuciados de la Historia, incluso teniendo en cuenta que ha de ficcionalizarlos, al distanciarse de figuras his-

tóricas bien documentadas. Segundo, esto último no implica una explícita falsificación de la Historia, ya que la serie hace un esfuerzo por documentar los hechos ocurridos en esa Sevilla pretérita, si bien acepta la imposibilidad de ceñirse a una fidelidad absoluta con el objetivo de diseñar una ficción que apele al presente de forma efectiva mediante la interrelación de iconografías y géneros distintos.

De esta manera, en *La peste* se percibe, por un lado, un acercamiento de vocación realista en su producción, documentada y aderezada por la mezcla entre lugares reales y recreación, además de la caracterización de personajes y el uso casi documentalista de la cámara en mano. Sin embargo, por otro lado, la serie está claramente influida por su hibridación genérica, en especial por su fuerte vínculo con nociones del cine negro. Respecto a la paradoja del realismo *noir*, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina dicen:

> De cómo es posible que un mismo trabajo de producción textual genere, simultáneamente, inmediatez física y obstáculos a su accesibilidad da cuenta la prolija y ambivalente batería de resortes formales con los que se manifiestan estas ficciones. (261)

Estos autores toman nota de la doble articulación de la realidad que permite la vehiculación de una narrativa a través de un género determinado, en este caso la del cine negro. Este tipo de ficciones, mientras que sí presentan sus historias de forma supuestamente realista, están atravesadas por una estética muy notoria que transforma y condiciona lo mostrado, reconduciendo sus conclusiones y condicionando a sus habitantes.

Ocurre de igual manera en *La peste*, en este caso, combinando esa sensación de veracidad histórica con la subversión *neo-noir* de la estética negra clásica, lo cual acaba por conformar una interesante paradoja en relación con la época representada. En definitiva, se podría hablar de *La peste* como una propuesta simultáneamente realista y antirrealista. No obstante, es gracias a su estetizante hibridación genérica entre lo histórico y lo *neo-noir* que consigue estructurar una crítica doblemente mordaz hacia las condiciones materiales más generalizadas de la época imperial. Esto suscita interesantes preguntas alrededor del papel fundamental de las categorías genéricas en las producciones audiovisuales contemporáneas, las cuales se erigen como posibles vehículos ideológicos de toda índole, a priori lúdicos, pero de gran potencial estético y comercial.

## Obras citadas


Camarero Gómez, Gloria. "Modelos escenográficos en el cine histórico español." *Revista Esboços*, v. 19, nº 27, 2012, pp. 99-123.

Conard, Mark T., ed. *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: The University of Kentucky Press, 2007.

Franco Torre, Christian. "Matizar el pasado: el cine histórico de la autarquía." *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, 2008, pp. 552-568.

Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.

Pérez Cipitria, Agustín. "El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo." *Revista de Claseshistoria*, nº 66, 2010, pp. 1-10.

Roca Barea, María Elvira. "La peste y la ignorancia." *El Mundo*. 3 Feb. 2018. 29 Jul. 2021, www.elmundo.es/opinion/2018/02/03/5a748655468aeb480d8b47fc.html

Rodríguez, Alberto y Rafael Cobos, creadores. *La peste*. Atípica Films y Movistar+, 2017-2019.

Rosenstone, Robert A.. *History on Film/Film on History*. Edimburgo: Pearson, 2006.

Rosenstone, Robert A., y Constantin Parvulescu, editores. *A Companion to the Historical Film*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

Short, Sue. *Darkness Calls: A Critical Investigation of Neo-Noir*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.

Spicer, Andrew. "Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero." *The Philosophy of Neo-Noir*, editado por Mark T. Conard, 2007, pp. 47-63.

Stubbs, Jonathan. *Historical Film: A Critical Introduction*. Nueva York: Bloomsbury, 2013.

Úcar, Víctor. "La Peste, los olvidados de Dios." *La Aventura de la Historia*. 28 Feb. 2018. 29 Jul. 2021, www.laaventuradelahistoria.es/la-peste-serie-movistar

# Ensayo

# Academia y activismo: Colaboraciones entre universidad y sociedad

***Rogelio Miñana, Drexel University (Philadelphia, EEUU)***

***Gonzalo Baptista, Morgan State University (Baltimore, EEUU)***

***Carolina Fernández Cordero, Universidad Autónoma de Madrid (Madrid, España)***

***Núria Sabaté Llobera, EM Strasbourg/Université de Strasbourg (Strasbourg, Francia)***

***Azucena Trincado Murugarren, University of California, Santa Barbara (Santa Barbara, EEUU)***

## Presentación

Un grupo de cinco investigadores en diferentes momentos de nuestra carrera académica, del doctorado a la cátedra, trabajando en tres países (Estados Unidos, España y Francia) y con especializaciones distintas, examinamos los vínculos entre academia y activismo en el marco de las V Jornadas de ALCESXXI (Asociación Internacional de Literatura y Cine Españoles Siglo XXI). Estas Jornadas se desarrollaron de forma remota del 13 al 16 de julio del 2020. Nuestra propuesta recoge los principales argumentos y métodos que identificamos como esenciales para adaptar la universi-

dad del siglo XXI, y en particular las humanidades, a la sociedad contemporánea y las necesidades reales de las comunidades sobre y con las que trabajamos.

**Marco de referencia/objetivos**

Este documento base presenta los argumentos y los métodos a través de los cuales la universidad en su conjunto, y en particular las humanidades, puede y debe dejar la torre de marfil y relacionarse de forma más productiva e igualitaria con las comunidades sobre y con las que trabajamos mediante nuevas prácticas pedagógicas, curriculares y administrativas. La revisión de los procesos internos de nuestros departamentos e instituciones es un paso necesario para pasar a la acción. Nos parece imprescindible la autocrítica institucional e individual, pues la responsabilidad del cambio no se realiza en las instituciones si no lo llevamos a cabo antes nosotrxs mismxs, como profesionales vinculadxs a instituciones académicas.

El activismo que proponemos se aleja del paradigma neoliberal o de agendas partidistas e intenta comprometerse con las circunstancias reales de las comunidades con las que trabajamos. Defendemos y practicamos la total independencia de la labor académica con respecto a las directrices impuestas por cualquier empresa, institución o partido político. Nos guían valores universales humanos e intelectuales como la equidad, el anti-racismo o los derechos individuales y laborales más básicos.

Este documento ofrece apenas un listado breve, y por lo tanto necesariamente incompleto, de los temas esenciales sobre los que articular por qué y cómo la academia debe dejar la torre de marfil para ocuparse también de los intereses y realidades que afectan a las comunidades con y sobre las que trabajamos. Para conectarse con la sociedad desde la libertad de pensamiento, la universidad necesita mirar hacia dentro y hacia fuera. Primero ofrecemos una lista de las prioridades que hemos establecido y a continuación, presentamos propuestas básicas para cada una de esas acciones, con ejemplos prácticos y una bibliografía de consulta al final para aprender más sobre cada tema en cuestión.

**Hacia dentro**:

1. Reforma administrativa
2. Reforma curricular

**Hacia fuera**:

3. Reaprender desde lo cotidiano
4. Hacia una universidad comunitaria
5. La producción compartida/colectiva del conocimiento

***

## I. Hacia dentro

### A. Reforma administrativa

Para incentivar a las instituciones y al profesorado a reducir la brecha entre universidad y calle, debemos replantearnos cuál es el objetivo último de la enseñanza universitaria. Más allá de los títulos académicos y de la empleabilidad de nuestros licenciados, la universidad funciona como un motor intelectual de la sociedad. Este trabajo de innovación y progreso social no puede darse de espaldas a las propias comunidades con y sobre las que trabajamos. Obviamente, ningún modelo se puede aplicar de forma unilateral y uniforme a toda actividad académica. Cuando el tipo de investigación y docencia que realizamos requiera colaboraciones aplicadas y concretas con la sociedad, la universidad debería apoyar de manera institucional y decidida proyectos de reciprocidad entre organizaciones comunitarias y la academia. Si en las humanidades la raíz de nuestra misión académica es humana, no podemos avanzar de espaldas a la sociedad, sino en colaboración directa con ella.

Según abrimos la universidad al servicio a las comunidades con y sobre las que trabajamos, debemos proponer reformas administrativas de calado para adaptar el tradicionalmente cerrado y elitista mundo universitario a la sociedad abierta del siglo XXI. En varias disciplinas, las universidades ya están adaptándose a este modelo de colaboración, pero en la actualidad el motor de este cambio es económico tanto o más que académico. La prioridad para muchas universidades, tanto las que sufren problemas de financiación como las más elitistas, es colaborar con empresas y gobierno, cuyos contratos y contraprestaciones tienden a ser más lucrativos. Aunque las humanidades nunca van a poder, incluso si quisiéramos, alcanzar el potencial lucrativo de disciplinas como bio-ingeniería o negocios, la colaboración y aplicación real del conocimiento para el progreso general de la sociedad debería considerarse una prioridad institucional a través de propuestas concretas como las que aquí examinamos.

Además de conectar con nuestras comunidades y con investigadores en campos complementarios, las humanidades también pueden y deben interactuar con las ciencias e ingeniería para "poner la vida en el centro" (esta idea se desarrolla en el apartado C de este documento) incluso, o podríamos decir *particularmente*, en aquellas áreas en que los aspectos humanísticos se tratan como secundarios o se ignoran. Por ejemplo, ¿cómo afecta la tecnología a sus usuarios desde un punto de vista humanístico? El riesgo para la democracia provocado por el uso interesado y falaz de los medios sociales se ha convertido en un problema acuciante y que no se puede resolver solamente con algoritmos. Los equipos investigadores en la universidad que desarrollan, por ejemplo, innovaciones tecnológicas se beneficiarían de incluir a las humanidades y ciencias sociales en sus proyectos. No podemos seguir trabajando desde compartimentos disciplinares que no se comunican entre sí, ni podemos entender las diferencias entre ciencias/tecnología/ingeniería y humanidades como una brecha insalvable. Los retos que enfrentamos no se dan compartimentados, sino que ocurren al unísono. Las ciencias, la tecnología y las humanida-

des nos necesitamos mutuamente, pues la sociedad necesita del trabajo recíproco y coordinado entre las diferentes vertientes del conocimiento. Entre otros ejemplos de transdisciplinariedad que han dado ya frutos muy significativos podemos citar las humanidades ambientales y el STEAM, un acrónimo que en inglés recoge las disciplinas de "Science, Technology, Engineering, Art, and Math". Nuevos modelos de colaboración se han dado desde hace ya años en espacios académicos como el d.school en Stanford University y el MIT Media Lab en el Massachusetts Institute of Technology.

A continuación, ofrecemos una serie de propuestas o recomendaciones concretas y practicables:

**a. Educar a la administración**: presentar propuestas concretas y viables para contrataciones, revisiones curriculares, becas... Explicar el valor educativo e incluso económico, cuando sea relevante, de nuestras propuestas.

**b. Contrataciones, evaluaciones y promociones:** aumentar el número de plazas universitarias a tiempo completo, que ofrezcan estabilidad y salarios dignos. Valorar el trabajo no tradicional en los siguientes campos: colaboración con organizaciones comunitarias y gobiernos locales o regionales; humanidades públicas, digitales y creativas. Valorar también los procesos de formación como parte de una evaluación. Por ejemplo, en la práctica de *Community-Based Learning*, la organización estadounidense Campus Compact ofrece pautas para reconocer y valorar un trabajo académico no tradicional y comunitario: compact.org/resource-posts/trucen-section-b/.

**c. Comunidad dentro de la comunidad**: priorizar las relaciones entre profesorado, personal administrativo, estudiantado y miembros de la comunidad externa a la universidad. Reforzar estructuras participativas de co-gobernanza. Fomentar una estructura organizativa más abierta, con alianzas que tengan más en cuenta no solo valores neoliberales de productividad sino principalmente valores humanos y el bienestar colectivo e individual. Incentivar las colaboraciones comunitarias en proyectos académicos.

**d. Cargos administrativos**: participar en las esferas más altas de la administración para influir en la toma de decisiones es una asignatura pendiente de quienes practicamos y defendemos las colaboraciones entre academia y comunidad. Es necesario criticar e identificar desde fuera los fallos de quienes toman decisiones, pero el cambio incremental y a largo plazo es más probable que se inicie desde dentro mismo de la toma de poder en una institución. En muchos casos, incluso el nombre de nuestras disciplinas y departamentos nos puede aislar de esas esferas de poder como un área de conocimiento limitada que no alcanza el potencial estratégico de otros campos. Por ejemplo, en Estados Unidos los departamentos de estudios culturales en

una lengua extranjera se llaman "de lengua" o "de literatura", lo cual a menudo se malinterpreta como programas que "solo" enseñan lengua o literatura y que, en consecuencia, tienen poco peso en órganos decisivos de la institución.

e. **Transdisciplinariedad y discurso público**: bajar barreras disciplinares, departamentales e institucionales para comunicarnos y colaborar mejor entre las humanidades, las ciencias sociales y las ciencias naturales. Crear plataformas de diálogo y de auto-reflexión. Crear conversaciones académicas de forma más pública y en conexión con grupos afines de universidades en múltiples países. ALCESXXI es un ejemplo de ese tipo de plataforma, pues conecta académicos con creadores (escritores, cineastas, artistas…), empresas editoriales o productoras audiovisuales, en Estados Unidos y España. Debemos ser más visibles y participar de forma más directa en el discurso público a través de publicaciones divulgativas y proyectos investigadores que, a ser posible, se conecten de forma directa y productiva con nuestras comunidades y, por lo tanto, con la opinión pública.

f. **Trabajo con base comunitaria:** crear espacios para coordinar iniciativas comunitarias, o lo que en inglés se llama Community-Based Learning y Participatory Action Research. Financiar el tiempo para reciclaje y formación del profesorado más allá de los estudios disciplinares del doctorado. Actualizarse a nivel pedagógico e investigador. Dedicar parte de nuestro tiempo profesional a establecer alianzas con las comunidades sobre y con las que trabajamos. Un ejemplo innovador que se podría replicar en otros campos es La constelación de los comunes, un archivo audiovisual creado por la investigadora cultural Palmar Álvarez-Blanco. En este espacio se encuentran comunidades de prácticas autogestionadas en torno a una constelación de nodos temáticos en materias de educación, vivienda, inmigración, soberanía informativa y comunicativa, economía social y solidaria, ecología social y ecofeminismo, derechos laborales y sociales, y artivismo, entre otros. Esta herramienta audiovisual realiza una propuesta de investigación y docente en colaboración con las comunidades involucradas a partir de video-entrevistas, un co-diccionario, publicaciones y un aula abierta a la colaboración. El objetivo último de esta plataforma es facilitar la confluencia de investigación académica, pedagogía crítica y activismo social en un proyecto de investigación situado y de libre acceso que responde a fines de lucro sociales en el marco de una estructura horizontal y colaborativa.

g. **Uso del tiempo**: entender y medir el uso del tiempo de formas menos productivistas. Necesidad de hacer menos en algunos aspectos cuando nos piden que hagamos más en otros. Cada año se exige al profesorado que aceptemos más alumnos por clase, que hagamos más trabajo administrativo y que publiquemos más. Con la tecnología, la separa-

ción entre vida y trabajo se ha desdibujado. Debemos reorientar las expectativas sobre cómo la profesión académica y en particular las humanidades invierten su tiempo y concilian trabajo y vida.

## B. Reforma curricular

La reforma curricular pretende una mirada hacia adentro, hacia los saberes transmitidos y hacia las estructuras de que nos valemos para compartirlos. Esta hipótesis crítica mira a descolonizar las prácticas tradicionales que enmarcan el proceso del aprendizaje individual y colectivo, así como los materiales adoptados para tales fines, considerando una reflexión sobre las temáticas inclusivas y *trans*-culturales que acercan a estudiantes y a co-facilitadorxs a la realidad de la comunidad local. Muchos departamentos de lenguas, en los que se estudian también las prácticas culturales relacionadas con el territorio español, siguen dejando fuera del currículo académico a un amplio sector de las identidades políticas que conforman la comunidad hablante de la lengua. Los programas que aboguen por ponerse las gafas del activismo deberían empezar por una revisión del currículo y analizar el sector demográfico habitualmente privilegiado. Este ejercicio puede llevar a descubrir que las denominadas "figuras clave" coinciden abrumadoramente con hombres blancos, cis, católicos, con poder, sean estos reyes, escritores, pintores de corte, deportistas de élite o cocineros. La identidad dibujada en estos currículos transmite a su vez una jerarquía de visibilidad, que excluye a las identidades *otras*.

Si, de forma ilustrativa, nos detuviéramos en la enseñanza de asignaturas como "Cultura y civilización", o en cualquier otro curso relacionado con la expresión de la identidad, veríamos que hay un paradigma hegemónico excluyente que traza el linaje blanco español desde el rey Pelayo hasta Felipe VI, marcando a los *moros* como cuerpos invasores y a los *gitanos* como comunidades culturales auto-marginadas. De este cuadro se excluyen asimismo tanto la genealogía de los pueblos originarios de las colonias y sus descendientes en la península como, sobre todo, los africanos que fueron traídos como esclavos a palacios, parroquias y hogares de Barcelona, Cádiz, Madrid o Sevilla. ¿En qué manual de clase se revisa el pasado colonial/imperial de España como la nación europea que más se ha nutrido de la esclavitud de forma continua, con la Corona de los Borbones como principal benefactora de la trata ilegal? (Piqueras). Estos silencios y estas discriminaciones siguen expresándose también en los productos culturales contemporáneos, desde el cine (Guillén Marín, Iglesias Santos) hasta el teatro (Coleman), pasando por la literatura (Rueda y Martín) y la música (Bermúdez).

El repertorio simbólico del imaginario nacional, como se ve, asociado aún al linaje de conquista, colonia e imperio, necesita una nueva narrativa que incluya las identidades negras, nativas de las colonias, musulmanas o gitanas, así como a los inmigrantes y los disidentes sexuales en primera línea. Debemos interrogarnos qué sesgos esencialistas inscriben nuestro currículo en el sistema de dominación (racismo, sexismo, etc.). No solo es una cuestión crítica decolonial o feminista, sino que dichas ausencias desconectan

nuestros libros y cursos tanto de la realidad española como de aquella local en que viven nuestrxs estudiantes. El esfuerzo por descolonizar el currículo no debería recaer solo en la articulación de la memoria del pasado sino también en la representación simbólica del presente. Descentrar el discurso hegemónico, eurocéntrico, cis-heteronormativo, y poner en cuestión las pretensiones de objetividad y neutralidad con que naturalizamos dichas presencias y exclusiones, ayuda, por lo tanto, a revisar las identidades y el legado que promovemos desde la universidad occidental.

Nuestra experiencia nos dice que a la hora de reconectar nuestros cursos con el estudiantado y con la sociedad española, como grupos cada vez más heterogéneos, no debemos fijarnos solo en los saberes transmitidos en el currículo sino también reflexionar sobre los soportes didácticos y las estructuras que usamos para compartirlos. La translación apresurada de nuestras clases presenciales a la nube corporativa durante la pandemia de COVID-19 invita a reconsiderar el valor de una educación mediada por las personas y no por las tecnologías, basadas en la economía extractiva. La enseñanza remota, virtual, híbrida o *hy-flex,* en cualesquiera de estas formas, delinea el cuerpo de lo social como algo abstracto y redituable para las compañías digitales, cuyas licencias se financian con fondos universitarios que, por contra, habrían aliviado la onerosa deuda estudiantil (Giroux). Además, el éxito de las clases invertidas (*flipped classrooms*) nos hace olvidar que hay opciones gratuitas y de acceso abierto (OER, *Open Educational Resources*) para el curso, en vez de adoptar un libro de texto corporativo, cuyo acceso grava aún más en la carga financiera de lxs jóvenes estudiantes. Democratizar los saberes, en vez de canalizarlos por plataformas corporativas o privadas, también es una forma de activismo pedagógico que podemos realizar en nuestros departamentos.

El activismo académico, sin embargo, puede ser mirado con desdén en nuestros propios círculos. Bourdieu nos recuerda que al poner los conocimientos al servicio del debate cívico, "scholars incur the risk of disappointing or, better yet, of shocking others. [...] They will shock those, in their own universe, the academy, who choose the virtuous way out by remaining enclosed in the ivory tower and who see in commitment a violation of the famous axiological neutrality—wrongly equated with scientific objectivity" (41). Abogamos, pues, por seguir construyendo puentes entre nuestra labor dentro de las aulas y el acceso plural a los saberes, promoviendo otros sujetos políticos en los materiales y en nuestras investigaciones, donde se retomen las capacidades de ser agentes sostenibles, reflexivos, críticos y comprometidos socialmente con identidades *otras* y los principios democráticos.

## II. Hacia fuera

### C. Reaprender desde lo cotidiano para poner la vida en el centro

Además de transformar el espacio universitario desde dentro, la universidad debe mirar también hacia fuera para construir una conversación plural con la comunidad a la que representa y para fomentar un diálogo que contribu-

ya, al mismo tiempo, a transformar los centros de educación donde primen los derechos humanos y se garantice una educación plena y en igualdad, atendiendo a las necesidades de todas las personas que forman parte del entramado universitario. Entendemos el espacio universitario como agente socializador donde tanto alumnado, educadores, y otrxs profesionales y trabajadores contribuyen al funcionamiento de la universidad. Asimismo, la universidad debería garantizar el acceso y el bienestar social de la comunidad donde se sitúa.

Por ello, pensamos que la universidad debería, además de favorecer la producción académica, facilitar las condiciones óptimas de vida. Según Yayo Herrero, en una entrevista ofrecida por el CSO La Ingobernable, en Madrid, "poner la vida en el centro es construir políticas, culturas, economías y comunidades que tengan como prioridad garantizar una vida decente, una vida que merezca la pena vivir para el conjunto de las personas. Poner la vida en el centro es garantizar las condiciones de vida para todo el mundo" ("RTVi – Yayo Herrero"). Para garantizar el bienestar social de todas las personas que forman parte del espacio comunitario, la educación, y el sistema educativo en su conjunto, no puede mirar para otro lado. Si la prioridad es garantizar una vida digna, la universidad, como agente socializador, debe ser parte activa de este cambio. Desglosamos los principales aspectos de la noción de *poner la vida en el centro* respecto a los entornos universitarios:

- **Qué:** Poner la vida en centro como comunidad implica una transformación de los espacios universitarios, repensando el modelo académico y el sistema educativo en su conjunto.

- **Dónde:** En el espacio universitario como parte de la vida social de ser en común. Desarrollar una mayor implicación y reciprocidad entre las comunidades fuera y dentro de los espacios educativos. Explorar el conocimiento de espacios alternativos al universitario que sean complementarios al propio espacio, como por ejemplo, fomentar el aprendizaje de vida agrícola en los entornos rurales como fuente de conocimiento.

- **Cómo:** Creando alianzas y redes entre personas del mundo académico y personas del activismo político. Abrir los espacios universitarios a los colectivos más vulnerables o acercar la academia a estos espacios y personas.

Para poder cumplir con esta tarea, es posible observar proyectos educativos donde la vida está en el centro de los espacios de conocimientos. Por nombrar uno de estos centros nos referimos al CIDECI-UNITIERRA, también conocida como la Universidad de la Tierra, situada en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. El CIDECI ofrece educación, formación, hospedaje y manutención a lxs jóvenes de las comunidades indígenas. Se ofrece una formación multidisciplinar, humanística, artística y científica. Se incentiva el trabajo comunitario y flexible para que lxs jóvenes puedan devolver a sus comunidades los conocimientos adquiri-

dos. Al mismo tiempo, ofrece seminarios, lecturas y conversaciones críticas dentro de los estudios humanistas y hace de puente entre la comunidad académica y vecinal.

También se puede apreciar en la última década del siglo XXI el cuestionamiento de la falta de redistribución material de la riqueza en los espacios universitarios por parte de lxs trabajadores que conforman el tejido social universitario, algo que afecta directamente al bienestar educativo. Movimientos estudiantiles como #COLA4ALL, donde lxs estudiantes-trabajadores de doctorado de los distintos campus de la Universidad de California estuvieron meses en huelga reivindicando un ajuste salarial que garantizase el costo de la vida y la dignidad salarial/ Estos son síntomas de un sistema educativo que a día de hoy funciona y se organiza bajo una lógica neoliberal de mercado corporativista. #COLA4ALL, además de poner en evidencia la crisis laboral que está atravesando la academia, partió de una coordinación y de una organización transversal, donde el eje del ajuste salarial no solo se limitaba a lxs estudiantes de posgrado, sino a todos lxs trabajadores de la universidad. Por ello, se adhirieron al movimiento sindicatos de lectorados, de trabajadores de la limpieza y mantenimiento y de bibliotecarixs. En conclusión, a la hora de llevar a cabo transformaciones en el espacio universitario y académico, ofrecemos los siguientes puntos principales que podrían ayudar a construir una academia en reciprocidad con las vidas diversas de sus comunidades:

- Poner la vida de la comunidad en el centro de la universidad, fomentando la interacción de la universidad no solo con el capital privado, sino también con el discurso público.

- Políticas públicas que impliquen una transformación en el sistema de cuidados y de la distribución del tiempo.

- Reformas educativas que transformen las lógicas productivistas de la academia y que reviertan la mercantilización del conocimiento.

## D. Hacia una universidad comunitaria

Una de las carencias más acuciantes de la universidad actual es la desconexión con el cotidiano y la realidad histórica de sus propixs integrantes. Paliar este problema implica, por tanto, pensar la universidad desde otro lugar externo a la propia institución, es decir, surge la necesidad de salirnos de la estructura universitaria para situarnos en-con nuestras comunidades locales, ya sean barrios, pueblos, etc.; que no se piense la primera sin la segunda y viceversa. Para ello, proponemos una universidad integrada tanto física como simbólicamente en la cotidianeidad de los espacios sociales con los que dialoga permanentemente. En este sentido, y haciéndonos eco de Donna Haraway, proponemos una "universidad situada" cuyo conocimiento emane del intercambio de saberes entre todxs lxs habitantes de un espacio concreto. Ello nos impulsará a establecer un diálogo constante con nuestras comunidades locales, de modo que tanto

investigaciones como aprendizajes se verán inexorablemente en relación con las necesidades sociales del común. Así pues, concebimos la universidad como un espacio de conocimiento compartido imbuido en los procesos sociales y necesidades de las comunidades en que está ubicada y con las que interactúa (consciente o inconscientemente). Entendemos urgente instalar un horizonte social tanto en nuestras investigaciones como en nuestros espacios de intercambio de saberes (es decir, en la docencia) a fin de contribuir a la mejora de nuestras comunidades locales. Que el bien común, la erradicación de la explotación y de las opresiones ejercidas por los diferentes poderes en las distintas intersecciones sean el fin último de la universidad, y no el beneficio del capital.

La colectivización y el desclasamiento del conocimiento implicarán la recuperación o la introducción de nuevos saberes no académicos totalmente denostados por el racionalismo y el pensamiento neoliberal. El encuentro entre ambos producirá una nueva forma de conocimiento situado (y volvemos a Donna Haraway) que implicará la conexión entre la universidad y la comunidad que la sostiene sacándola de su ostracismo social e impugnando su elitismo. Un punto de partida para comenzar a pensar esta perspectiva lo encontramos en Silvia Rivera Cusicanqui y su *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*, o, más inmediatamente, en la descripción de la ya citada Universidad de la Tierra:

> Le llamamos universidad para reírnos del sistema oficial y para reivindicar una vieja tradición de las primeras universidades: la de que un grupo de amigos aprenda y estudie juntos, alrededor de una mesa, no para obtener un diploma o avanzar en la pirámide educativa, sino por el mero placer de hacerlo, por la pasión que un tema de estudio les inspira (unitierraoax.org/quienes-somos/nuestra-historia/).

Para la construcción de una universidad comunitaria situada proponemos un breve itinerario concreto como posible hoja de ruta:

- Identificar los lugares de acción en la comunidad local y los colectivos de justicia social para, a través de ellos, entrar en comunicación con lxs vecinxs de la zona.

- Conocer sus necesidades y posibilidades de colaboración (tiempo, recursos, etc.).

- Programar conjuntamente actividades que satisfagan al tiempo las necesidades comunes y nuestros objetivos investigadores. Es conveniente que estas no (o no solo) se planteen como ocio sino que impliquen una reflexión y un cuestionamiento del orden establecido a fin de impulsar una mejora colectiva.

- Generar espacios y materiales alternativos (audiovisual, impreso, performático…) en el que el conocimiento recoja el sentir y las necesidades de la comunidad local.

Aunque el horizonte uni-comunitario parezca lejano y lo estemos pensando casi como una utopía, constatamos que ya existen proyectos de este tipo que desafían el *modus operandi* de la universidad hegemónica neoliberal. Aparte de la fundamental Universidad de la Tierra, con sedes en Chiapas y Oaxaca (México), destacamos algunas propuestas activas en distintos puntos del Estado español: la Universidad Libre Experimental de Málaga, que se inicia en 2007 vinculada a La Casa Invisible y forma parte de la Fundación de los Comunes desde 2012, así como la reciente Nociones Comunes, Universidad Experimental de Madrid, integrante de la misma red; también en Madrid se encuentran la Universidad Feminista, centrada en los estudios culturales desde una perspectiva feminista, y la Universidad del Barrio, uno de los proyectos auspiciados por el Teatro del Barrio en Lavapiés; la Uniclimática, universidad *online* promovida por *Climática*, revista del diario *lamarea.com* especializada en el cambio climático; o las jornadas Herri Unibertsitatea Nazionala, que desde 2014 han tenido lugar en diferentes universidades de Euskadi como "un espacio combativo y antagónico con la universidad y el orden burgués en general" (LH).

**E. La producción compartida/colectiva del conocimiento**

La transformación corporativista experimentada por los Estados a partir de los años 1980 tuvo como efecto la instauración del modelo de gestión empresarial en los centros docentes. Desde entonces, este modelo ha minado la calidad de la enseñanza, en especial las Humanidades, y ha establecido criterios de valor cuantificables (la *cifrocracia* o dictadura de las cifras, al decir de Vincent de Gaulejac) en todos los aspectos relacionados con la docencia y el intercambio, producción y distribución de conocimiento. George Caffentzis y Silvia Federici hablan de cómo "la subordinación de las investigaciones científicas ante los intereses comerciales ha reducido la comunicación entre científicos, forzándolos al secretismo acerca de sus proyectos o resultados" (60), y los manifiestos "Carta a la desexcelencia: salvemos la universidad" y "El Docentia o la corrupción de la docencia" han denunciado, el primero en las universidades francófonas y, el segundo, en España (Universitat de València), la preocupación por la instrumentalización de la universidad entre una larga lista de prácticas restrictivas (aumento del precio de las matrículas, por mencionar una) para el acceso democrático al conocimiento.

Nos parece necesario que desde la academia se desarrollen, como se mencionó en los apartados anteriores, prácticas socio-comunitarias tanto en el seno de las instituciones como hacia los espacios locales en el que se integran, para ensanchar y profundizar los vínculos sociales tanto hacia dentro como fuera de la universidad. Abogamos por establecer un diálogo entre la academia y el discurso público que dé visibilidad al compromiso social de las universidades y que sirva, al mismo tiempo, para mitigar la jerga neoliberal donde priman las nociones de individualismo y competitividad (que denuncian los manifiestos citados) por encima del bien común.

Con tal fin, aportamos algunas modestas reflexiones y ejemplos para ilustrar estas posibilidades de diálogo:

a. Lo local como espacio de transmisión de conocimiento. Sirva como ejemplo el Lubbock Scapes Collective desarrollado en la Texas Tech University formado por un grupo de profesores de diferentes disciplinas que, tal y como explican en su manifiesto:

> in the belief that socially engaged academics have the power to enact significant change, the Lubbock Scapes Collective is interested in theorizing how to root their research in the immediate and proximate in ways that activate and respect local culture and traditions tied to the land. They work under the assumption that the concept of landscape emerges from reciprocal and historical relationships between the symbolic and the real and is constantly evolving and fluid. This group is united primarily by a profound dissatisfaction with their disciplinary alienation and with the theoretical status quo that does not take into account their position as academics and citizens of a particular place.

> bajo la creencia de que los académicos socialmente comprometidos tienen la posibilidad de promulgar cambios significativos, el Colectivo Lubbock Scapes está interesado en teorizar cómo arraigar la investigación en lo inmediato y próximo de manera que active y respete la cultura local y las tradiciones vinculadas a la tierra. Trabajan bajo el supuesto de que el concepto de paisaje surge de las relaciones recíprocas e históricas entre lo simbólico y lo real y está en constante evolución y fluidez. Este grupo está unido principalmente por una profunda insatisfacción causada por su alienación disciplinaria y con el *statu quo* teórico que no tiene en cuenta su posición como académicos y ciudadanos de un lugar concreto. (Traducción nuestra)

Este colectivo no es un caso aislado. La Revista 3 de ALCESXXI publica una sección especial en 2016-2017 titulada "Cultura activista después de la Gran Recesión de 2007" donde aparecen artículos que describen el desarrollo y función de colectivos (extra-académicos en su mayoría) que articulan procesos de compromiso social para con las ciudades donde se han formado. Como explica Vicente Rubio-Pueyo, "en términos geográficos, por ejemplo, no se trata de oponer lo local a lo global (como hicieran numerosos sectores del llamado movimiento antiglobalización), sino de comprender las interrelaciones y determinaciones entre dichos ámbitos" (57). En esta línea, proponemos un re-conocimiento de nuestras propias comunidades y de sus miembros, académicos o no, para poder conjuntamente pensar sobre qué y cómo queremos relacionarnos dentro de este espacio compartido que son nuestros barrios, ciudades, pueblos o regiones, además de nuestras universidades.

b. La condición de horizontalidad: es decir, una relación de intercambio que destierre cualquier aproximación a una lógica de dominio y que, además, propicie el cuestionamiento de nuestro contexto personal. Siguiendo (y simplificando) a Paulo Freire se trataría de un diálogo igualitario que reconoce los saberes de todas las personas, hayan sido adquiridos formalmente o no. Por ejemplo, hacer que lxs estudiantes se acerquen a colectivos que promueven saberes desde fuera de la academia o, inversamente, abrir las puertas de la academia a saberes no reglados con el objetivo de reelaborar actitudes democráticas hacia lxs otrxs. Concretamente, existe un

amplio número de cursos de autoformación como los ofertados por la Revista Anfibia, Campus Relatoras, o los colectivos aunados en la ya mencionada Fundación de los comunes (Nociones Comunes) sobre talleres de narrativas digitales, periodismo creativo o producción de *podcasts*, es decir, conocimientos que no siempre (o más bien, raramente) se imparten en universidades.

c. Este tejido ciudadano dará lugar indiscutiblemente a tensiones fruto de las opiniones de los diferentes actores, afines o no al modo de hacer universitario. De la aceptación de la vulnerabilidad de nuestros egos académicos dependerá que se pueda configurar y alentar este espacio-intercambio de saberes colectivo. Esto implica bajar de la torre de marfil y aceptar, por ejemplo, que las revistas indexadas no son (o no deberían ser) el único ni último refugio de la investigación o del hacer académico. Así, cada vez más investigadorxs universitarixs, conscientes de estas restricciones, eligen participar en coloquios y publicaciones de carácter divulgativo, blogs, periódicos y revistas alternativas a las hegemónicas (Pikara Magazine, El Salto Diario, Ctxt, etc.), en definitiva, prácticas de divulgación de saberes que se apartan del objetivo puramente instrumental de nuestros sistemas universitarios. Se trata de iniciativas que contribuyen al debate social y a la democratización de nuestras comunidades.

## A modo de conclusión

Las universidades desempeñan un papel crucial en el avance del conocimiento. Nuestra propuesta supone una crítica constructiva del funcionamiento institucional de la educación post-secundaria que enfatiza la importancia del camino (del quién y cómo se produce y disemina el conocimiento) y no solo del destino final (el conocimiento impartido y el diploma). En este sentido, nuestro texto no es un listado de recomendaciones o propuestas finales, sino una invitación explícita, un punto de partida, para la reflexión colectiva y continua sobre nuestras instituciones educativas. El cuestionamiento y la descolonización de las formas y metodologías del saber es un primer paso necesario. Si la academia deja la torre de marfil por la calle y trabaja desde un sentido activista, centrado en las comunidades con y sobre las que trabajamos, nuestros métodos, objetivos y funciones van a evolucionar con la sociedad en direcciones más allá de los confines físicos del campus y más allá del lenguaje académico. Proponemos el reconocimiento pleno y el fomento de nuevos saberes, nuevos temas de investigación, nuevos acercamientos desde la colaboración y el trabajo compartido basado en valores humanos y humanísticos, no corporativos o partidistas. Para ello, el acceso a órganos de decisión a todos los niveles (puestos titulares, jefaturas de departamento, decanatos, rectorados) es parte de ese activismo que debe permear la actividad humanística e intelectual de la academia. Nuestra esperanza y nuestro mayor logro sería que el debate se extienda, que las propuestas fluyan y que los resultados se empiecen a reconocer, diseminar y repli-

car. Este documento no concluye la conversación, sino que la continúa.

**Breve bibliografía de consulta para aprender más:**

**1. Reforma administrativa**


Alonso, Carlos J. "Spanish: The Foreign National Language." *Profession*, 2007, pp. 218-28.

Campa, Román de la. "Doing and Undoing Hispanism Today." *Debating Hispanic Studies: Reflections on Our Disciplines*, edited by Luis Martín-Estudillo, Francisco Ocampo, and Nicholas Spadaccini, *Hispanic Issues On Line*, vol. 1, no. 1, 2006, pp. 23-29.

Álvarez Blanco, Palmar y Steven L. Torres. "Transformative and emancipatory research and education: A counter-practice in research and teaching." *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, vol. 40, no. 4, 2018, pp. 305-28.

Álvarez Blanco, Palmar et al. *La Constelación de los Comunes*, constelaciondeloscomunes.org.

Cooper, Mark and John Marx. "Humanists: do not panic about your declining market share." June 19, 2013, humanitiesafterhollywood.org/2013/06/29/humanists-do-not-panic-about-your-declining-market-share/.

Domcekova, Barbara. "Science in Foreign Language Education: A Response to MLA Reports from a Liberal Arts College Spanish Program Perspective." *Hispania* vol. 93, no. 1, 2010, pp. 139-43.

Donoghue, Frank. "Can the Humanities Survive the 21st Century?" *The Chronicle of Higher Education*. September 5, 2010, chronicle.com/article/Can-the-humanities-Survive-the/124222.

Henseler, Christine. "Are the Arts and Humanities Worth Your Investment? Making the Case for Our Shared Health and Wealth." *Huffington Post* March 25th, 2016, www.huffingtonpost.com/christine-henseler/are-the-arts-and-humanities-worth-it_b_9547304.html.

Miñana, Rogelio. "Making Change Happen: The New Mission and Location of Language Departments." Anchor Piece With 6 Respondents for "Perspectives" Section of *Modern Language Journal*, vol. 101, no. 02, 2017, pp. 413-23

—. "The New Mission and Location of Spanish Departments in the United States: The Mount Holyoke Experience." *Profession,* December 2013, pp. 1-15.

MLA Ad Hoc Committee on Foreign Languages. "Foreign Languages and Higher Education: New Structures for a Changed World." Modern Language Association, 23 May 2007, www.mla.org/pdf/forlang_news_pdf.pdf.

—. "Report to the Teagle Foundation on the Undergraduate Major in Language and Literature." Modern Language Association, February 2009, www.mla.org/content/download/3207/81182/2008_mla_whitepaper.pdf.

Newfield, Christopher. "Ending the Budget Wars: Funding the humanities during a Crisis in Higher Education." *Profession,* 2009, pp. 270-84.

Pasquerella, Lynn. "The Promise of Humanities Practice." MLA Panel: Humanities in the 21st century. January 3, 2013, 4humanities.org/2013/01/lynn-pasquerella-the-promise-of-humanities-practice/.

**2. Reforma curricular**

Araújo, Marta. *Eurocentrism, Racism and Knowledge: Debates on History and Power in Europe and the Americas*. Palgrave Macmillan, 2015.

Bourdieu, Pierre. "For a Scholarship with Commitment." *Profession,* 2000, pp. 40-45.

Balibar, Etienne; Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*. Verso, 2011.

Bermúdez, Silvia. *Rocking the Boat. Migration and Race in Contemporary Spanish Music.* U of Toronto P, 2018.

Campoy-Cubillo, Adolfo; Benita Sampedro Vizcaya. "Entering the Global Hispanophone: an introduction." *Journal of Spanish Cultural* Studies, vol. 20, no. 1-2, 2019, pp. 1-16.

Coleman, Jeffrey K. *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*. Northwestern UP, 2020.

Cornejo Parriego, Rosalía. *Memoria colonial e inmigración.* Edicions Bellaterra, 2007.

Filigrana, Pastora. *El pueblo gitano contra el Sistema-Mundo. Reflexiones de una activista para el debate*. Akal, 2020.

García Fernández, Javier. *Descolonizar Europa. Ensayos para pensar históricamente desde el Sur*. Brumaria, 2019.

Grosfoguel, Ramón et al. *Decolonizing the Westernized University: Interventions in Philosophy of Education from Within and Without.* Lexington Books, 2018.

Guillén Marín, Clara. *Migrants in Contemporary Spanish Film*. Routledge, 2018.

Iglesias Santos, Montserrat. *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Biblioteca Nueva, 2010.

Lander, Edgardo. *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*. CLACSO, 2000.

Martín Casares, Aurelia; Margarita García Barranco. La Esclavitud Negroafricana En la Historia de España, Siglos XVI y XVII. Comares, 2010.

OER Commons, www.oercommons.org/.

Piqueras, José Antonio. *La esclavitud en las Españas. Un lazo transatlántico*. Libros de la Catarata, 2017.

Rueda, Ana y Sandra Martín. *El Retorno, el Reencuentro. La Inmigración en la Literatura Hispano-Marroquí*. Cátedra Miguel Delibes, 2010.

Santos, Boaventura de Sousa. *El fin del imperio cognitivo: la afirmación de las epistemologías del Sur*. Trotta, 2019.

**3. Reaprender desde lo cotidiano**

Federici, Silvia. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los communes*. Traficantes de Sueños, 2021.

Ferrer Guardia, Francisco. *La escuela moderna*. Malatesta editorial, 2013.

Fundación de los Comunes (ed.). *Hacia nuevas instituciones democráticas. Diferencias, sostenimiento de la vida y políticas públicas.* Traficantes de Sueños, 2016.

Herrero, Yayo. "Economía feminista y economía ecológica, el diálogo necesario y urgente." *Revista de economía crítica*, no. 22, 2016, pp. 144-61.

—. "Poner la vida en el centro". *Nuestra bandera: revista de debate político*, no. 244, 2019, pp. 17-22.

—. et al. *La vida en el centro*. Libros en Acción, 2019.

Marcos, Sylvia. *Mujeres, indígenas, rebeldes, Zapatistas*. Ediciones Eón, 2010.

Mundubat, *Alternativas feministas ante las crisis.* Gakoa, 2013.

Oltra, Mónica y Yayo Herrero. *Las personas primero*. Icaria, 2013.

Pandora Mirabilia. *La coeducación en la escuela del siglo XXI*. Catarata, 2011.

Pérez Orozco, Amaia. *Subversión feminista de la economía. Sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de Sueños, 2014.

Rancière, Jacques. *El maestro ignorante*. Laertes, 2002.

## 4. Hacia una universidad comunitaria

Círculo Podemos Exterior de Estados Unidos. "Activismo y academia. Palmar Álvarez-Blanco y Steven L. Torres." YouTube, 12 junio 2020, www.youtube.com/watch?v=Y_BBuC7yKZc.

Fernández Hasan, Valeria. "Activismo y academia: la conversación feminista." *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, vol. 22, dosier, 2020, pp. 1-13.

Haraway, Donna. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial." *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Cátedra, 1995, pp. 313-346.

Ingelmo Zaldívar, Jon. "La Universidad de la Tierra en México. Una propuesta de aprendizaje convivencial." *Temas y perspectivas sobre educación. La infancia ayer y hoy*, coordinado por José Luis Hernández Huerta, Laura Sánchez Blanco, Iván Pérez Miranda, Asociación de Jóvenes Investigadores de Teoría e Historia de la Educación, 2009, pp. 285-298, www.academia.edu/4699834/La_Universidad_de_la_Tierra_en_M%C3%A9xico_Una_propuesta_de_aprendizaje_convivencial?auto=download.

Leeman, Jennifer, Lisa Rabin and Esperanza Román-Mendoza. "Critical Pedagogy Beyond the Classroom Walls: Community Service-learning and Spanish Heritage Language Education." *Heritage Language Journal*, vol. 8, no. 3, 2011, pp. 293-314, www.researchgate.net/publication/280156278_Critical_Pedagogy_Beyond_the_Classroom_Walls_Community_Service-learning_and_Spanish_Heritage_Language_Education.

LH, Boro. "Herri Unibertsitatea: 'Un espacio combativo y antagónico con la universidad y el orden burgués.'" lahaine.org, 13 marzo 2018, eh.lahaine.org/herri-unibertsitatea-quot-un-espacio.

Miñana, Rogelio. "Beyond the classroom wall: Guidelines for engaging local communities in multilingual contexts." *ADFL Bulletin*, vol. 44, no. 1, 2017, pp. 27-38.

Nociones Comunes. *Los saberes y las luchas*. Soundcloud, 11 noviembre-16 diciembre 2019, www.traficantes.net/nociones-comunes/los-saberes-y-las-luchas.

—. *Por una filosofía de combate. Agitando el imaginario político*. Souncloud, 5 marzo-9 abril 2019, traficantes.net/nociones-comunes/por-una-filosof%C3%A-Da-de-combate.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón, 2015.

Serrano, Eduardo y Florencio Cabello. "¿A qué viene la Universidad Libre y Experimental?" *El Observador*, 30 noviembre 2007, revistaelobservador.com/2-uncategorised/1192-ia-que-viene-la-universidad-libre-y-experimental.

Sin firma. "El primer ciclo de la Universidad Feminista abre sus puertas en Madrid." *El Salto*, 12 febrero 2018, www.elsaltodiario.com/culturas/primer-ciclo-universidad-feminista-abre-sus-puertas-madrid.

Tubay Zambrano, Fanny y Helena Santana. "Academia, estado y activismo femenino. La praxis ciudadana en Portugal." *Revista de Antropología Experimental*, vol. 20, 2020, pp. 73-82, revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/4924/4685.

**5. La producción compartida/colectiva del conocimiento**

Álvarez-Blanco, Palmar. "'Matrices de aprendizaje' fronterizas y emancipadoras. Apuntes sobre OVNI (Observatorio de Video no Identificado) y la cultura del videoactivismo" *Ecozon@*, vol. 8, no. 1, 2017, pp. 133-152.

Álvarez-Peralta, Miguel. "La universidad neoliberal y la 'Crítica de la razón precaria'" *Ctxt.es | Contexto y Acción,* 18 Agosto 2019, www.ctxt.es/es/20190807/Firmas/27681/Miguel-Alvarez-Peralta-reseña-universidad-precariedad-neoliberalismo-Javier-Lopez-Alos.htm.

Amondarain, Ane. "El Eterno Pulso Contra Las Humanidades." *Ctxt.es | Contexto y Acción*, 19 Marzo 2021, www.ctxt.es/es/20210301/Politica/35059/educacion-democracia-humanidades-sistema-educativo-ESO-bachillerato-universidad.htm.

Caffentzis, George y Silvia Federici. "Comunes contra y más allá del capitalismo." *El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*, vol. 1, 2015, pp. 51-74 www.horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2017/01/elapantle.pdf.

De Gaulejac, Vincent. *La societé malade de la gestion. Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social.* Editions du Seuil, 2005.

"Manifesto Abstract." *Lubbok Scapes Collective*. Texas Tech University, 2017, lubbockscapescollective.org.

Manzano-Arrondo, V. "Activismo frente a norma: ¿quién salva a la universidad?" *RIDAS, Revista Iberoamericana de Aprendizaje Servicio*, vol. 1, 2015, pp. 28-55.

Millet, Mathias and Stéphane Beaud. *L'université Pour Quoi Faire*. PUF - HUMENSIS, 2021.

Rubio-Pueyo, Vicente. "Movimientos sociales, procesos

culturales e instituciones: para un estudio de las prácticas del cambio político-cultural en España." *Revista de ALCESXXI, Journal of Contemporary Spanish Literature and Film,* vol. 3, 2016-2017, pp. 39-77, www.alcesxxi.org/revista3/mobile/index.html#p=38.

## Obras citadas

Bermúdez, Silvia. *Rocking the Boat. Migration and Race in Contemporary Spanish Music.* U of Toronto P, 2018.

Bourdieu, Pierre. "For a Scholarship with Commitment." *Profession,* 2000, pp. 40-45.

Caffentzis, George y Silvia Federici. "Comunes contra y más allá del capitalismo." *El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*, vol. 1, 2015, pp. 51-74 www.horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2017/01/elapantle.pdf.

Coleman, Jeffrey K. *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*. Northwestern UP, 2020.

De Gaulejac, Vincent. *La societé malade de la gestion. Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social.* Editions du Seuil, 2005.

Giroux, Henry A. *Neoliberalism's War on Higher Education*. Haymarket Books, 2014.

Guillén Marín, Clara. *Migrants in Contemporary Spanish Film*. Routledge, 2018.

Iglesias Santos, Montserrat. *Imágenes del otro: identidad e in-*

*migración en la literatura y el cine*. Biblioteca Nueva, 2010.

LH, Boro. "Herri Unibertsitatea: 'Un espacio combativo y antagónico con la universidad y el orden burgués.'" lahaine.org, 13 marzo 2018, eh.lahaine.org/herri-unibertsitatea-quot-un-espacio.

Piqueras, José Antonio. *La esclavitud en las Españas. Un lazo transatlántico*. Libros de la Catarata, 2017.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina.* Tinta Limón, 2015.

"RTVi - Yayo Herrero: ¿Qué es poner la vida en el centro?" Centro Social La Ingobernable. *YouTube,* entrevista a Yayo Herrera, 23 oct. 2018, www.youtube.com/watch?v=qjsYL0sczTg&t=2s.

Rubio-Pueyo, Vicente. "Movimientos sociales, procesos culturales e instituciones: para un estudio de las prácticas del cambio político-cultural en España." *Revista de ALCESXXI, Journal of Contemporary Spanish Literature and Film,* vol. 3, 2016-2017, pp. 39-77, www.alcesxxi.org/revista3/mobile/index.html#p=38.

Rueda, Ana y Sandra Martín. *El Retorno, el Reencuentro. La Inmigración en la Literatura Hispano-Marroquí*. Cátedra Miguel Delibes, 2010.

# Reseñas

# Pereira-Zazo, Óscar y Steven L. Torres, Eds.
# *Spain after the Indignados/15M Movement: The 99% Speaks out.*

**Palgrave Macmillan, 2019. 338 páginas.**

Si quiere saber cómo el Movimiento 15M transformó la cultura y la política española después de la crisis financiera global de 2007-2008, *Spain after the Indignados/15M Movement* ofrece una panorámica clara e ilustrativa. La introducción concisa y bien articulada de Óscar Pereira-Zazo y Steven Torres es la mejor síntesis que he leído hasta ahora sobre cómo un grupo progresista de personas se unió el 15 de marzo de 2011, a raíz de una de las peores crisis económicas en España, para comunicar, a través de protestas pacíficas y ocupaciones en masa de ciudades, que las élites políticas del país ya no los representaban ni a ellos ni a sus propios intereses.

Hace casi una década, en España, mientras que los políticos locales y nacionales apuntaban hacia la austeridad y sacaban adelante medidas diseñadas para agravar la precariedad económica de muchos, surgió un amplio conjunto

de colectivos informales alrededor del 15M. Esos grupos de personas, muchas de ellas recién iniciadas en la política, trabajaron de forma colectiva para concebir un nuevo modelo político de inclusión radical. Como parte del 15M, España presenció la creación de nuevos conceptos como los bancos de tiempo, los cuales permitían a los vecinos intercambiar esfuerzo y habilidades eludiendo el mercado laboral; colectivos y cooperativas de distinta índole y con múltiples objetivos (culturales, políticos, ecológicos, etc.); nuevas formas de periodismo que sacaron provecho del internet y nuevos modos de publicación y difusión al margen de los medios de comunicación convencionales; formatos itinerantes de teatro, cine y *performance* que se originaron de afiliaciones espontáneas de artistas, escritores, actores y directores comprometidos con la causa; profesores y educadores que acogieron prácticas pedagógicas de cara al público para hacer que el conocimiento fuese accesible a comunidades más amplias; así como nuevos partidos políticos que requerían una mayor participación y colaboración de sus miembros. El 15M vio nada menos que el nacimiento de un abanico novedoso de imaginarios políticos alternativos.

Para la elaboración de este volumen sobre el fenómeno 15M, Pereira-Zazo y Torres invitaron a artistas, académicos e intelectuales que han estado estrechamente relacionados con el movimiento o lo han estudiado de cerca. Los veinte ensayos incluidos en el libro describen precisamente cómo la España contemporánea ha quedado marcada por los legados reformistas del movimiento de los indignados. Más allá de la introducción sumamente útil, los capítulos del libro se dividen en seis secciones que se centran en los siguientes temas: "Political Crisis" ("Crisis política"), "Economic Failure" ("Fracaso económico"), "Environmental Crossroads" ("Encrucijada medioambiental"), "Media Control" ("Control mediático"), "Social Mobilization" ("Movilización social") y "Culture in Transition" ("Cultura en transición").

Juan Carlos Monedero inaugura la primera parte con la presentación exhaustiva de los factores políticos y económicos que dieron lugar a la aparición del movimiento de los indignados y traza algunos de los futuros retos para cumplir los objetivos establecidos por el 15M. Los ensayos más breves de Luis Alegre Zahonero y Santiago Alba Rico enfocan su mirada en el partido Podemos, formado en 2014 como una herramienta de empoderamiento popular a raíz de la crisis político-financiera. La segunda parte entra en profundidad en los orígenes institucionales del fracaso económico que dio pie al movimiento 15M. El ensayo de Armando Fernández-Steinko sobre la continua financiarización de la sociedad española de los 2000 es crucial. En el capítulo 6, Daniel Raventós y Julie Wark se basan en datos para defender convincentemente un modelo de ingresos básicos generales desde el punto de vista de las medidas económicas progresistas que "establecería el derecho público garantizado a la existencia" para todos los españoles (122). La tercera parte examina las cuestiones medioambientales después del 15M. Comienza con el ensayo de Yayo Herrero sobre feminismo y ecologismo, centrando su atención en las dificultades y oportunidades que han generado la inclusión de perspectivas ecofeministas en las múltiples plataformas po-

líticas propuestas en España por movimientos sociales progresistas. Emilio Santiago Muíño, en el capítulo 8, analiza el crecimiento en popularidad de Podemos como reacción a una crisis generalizada de la civilización capitalista, asunto que retoma Manuel Casal-Lodeiro en el capítulo 9 al esbozar cómo los movimientos sociales y los partidos políticos han buscado progresivamente una respuesta ante los desafíos de una civilización en colapso. En ambos casos, la "crisis de la civilización" y el fracaso apuntan a una profunda simplificación de las complejidades políticas, sociales y económicas de la sociedad española tras años de reestructuración neoliberal. Casal-Lodeiro hace hincapié en los impactos medioambientales de la crisis económica española y sugiere, junto a Herrero, que un posible futuro más allá del desarrollo tendrá que ser (también) ecofeminista y postindustrial.

La cuarta parte, titulada "Media Control", empieza con el ensayo magistral de Sebastiaan Faber y Bécquer Seguín que describe el surgimiento y la lucha de los productores de medios independientes que han tratado de poner al descubierto la estrecha relación entre la política tradicional y los medios de comunicación desde 1978. Este ha sido especialmente un camino arduo de recorrer. La escasa diversidad y amplitud del ecosistema de los medios de comunicación españoles ha desarrollado una simbiosis rígida y mutuamente beneficiosa con las élites que han favorecido poder mantener la hegemonía del Régimen de 1978. En el ensayo de César Rendueles y Jorge Sola se plantea cómo el movimiento de los indignados abrió fisuras en la base ideológica de este régimen. Los autores examinan la durabilidad de las ideologías postmaterialistas y ciberfetichistas que protegieron al régimen y señalan algunos de los obstáculos a los que la política progresista hará frente en un futuro.

La quinta parte, dedicada a la movilización social, da comienzo con las palabras clave de Marina Garcés para la creación de una nueva política en España: representación, consenso, participación, dignidad, credibilidad, cooperación, anonimidad, organización. Garcés sostiene que la incesante (y fingida) renovación sobre la que se construye la modernidad neoliberal nos ha dejado con un terreno baldío lleno de significantes carentes de referentes: "el consumo convierte lo novedoso en el producto de temporada y nos encadena al deseo de un cambio que no transforma nada" (204). Como paliativo, las palabras clave de Garcés forman parte de una posible regeneración radical de la política (208). Mediante una argumentación contundente construida a través del diálogo fructífero con la geografía cultural progresista, el ensayo de Megan Saltzman sobre las intervenciones comunitarias en el espacio público de Madrid y Barcelona es sencillamente extraordinario. Y junto al trabajo de Saltzman, la contribución de Jordi Mir Garcia a este volumen describe cómo la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) ha jugado particularmente un papel importante en la política española contemporánea, educando y alentando a las personas a tomar posturas diligentes como actores políticos a través de campañas de difusión organizadas y estrategias de desobediencia civil.

¿Cómo ha reflejado la cultura española los cambios políticos generacionales que puso en marcha el 15M? La última sección del libro, "Culture in Transition", está com-

puesta de varios ensayos extremadamente útiles sobre la producción cultural contestataria y *a la contra* (de Palmar Álvarez Blanco, un referente en modos culturales alternativos que brotaron en la cultura de la España post-15M), el Teatro del Barrio (escrito por uno de sus miembros fundadores, Alberto San Juan, también fundador de la Universidad del Barrio), el cine experimental (de manos de Luis Moreno-Caballud y la cineasta Helena de Llanos), y, por último pero no menos importante, la literatura y la novela española (un Capítulo 18 espectacular escrito por Belén Gopegui y el Capítulo 19 igualmente excelente de David Becerra-Mayor). El volumen concluye con una llamada conmovedora por parte de los editores a la práctica comprometida de la crítica cultural.

A día de hoy, en momentos en los que el nuevo coronavirus ha recorrido las sociedades globales casi de forma descontrolada, dejando probablemente a su paso una crisis socioeconómica aún más profunda y duradera, no puedo evitar sentirme nostálgico al mirar atrás y ver todo lo que el 15M nos dejó: las ocupaciones de las plazas, el teatro de guerrilla, el cine colectivo, las organizaciones políticas no centralizadas, las efusivas intervenciones literarias y audiovisuales, los nuevos partidos políticos, los nuevos compromisos sobre igualdad de género, el énfasis renovado sobre el hecho de que el capitalismo no nos ha liberado de nada. El proyecto de promover una mayor participación democrática en la cultura y la política española está lejos de verse finalizado. El capitalismo del desastre continúa prosperando de manera global, alimentándose de la angustia y la precariedad que crea. Pero tengo la esperanza de que los levantamientos pacíficos globales en contra de la supremacía blanca sistémica, las secuelas violentas de los asentamientos coloniales, el racismo anti-negro, anti-latino, anti-indígena y xenófobo, marquen el inicio de nuevas formas de existir y discernir. Aún queda un largo recorrido para descolonizar nuestros entornos y epistemologías. Pero mientras haya grupos comprometidos de jóvenes (y no tan jóvenes) armados con ideales democráticos preparados para tomar las calles en defensa de la justicia social y la prosperidad económica de todos, puede que aún tengamos una oportunidad de seguir luchando.

Samuel Amago
*University of Virginia*

Traducción de Benjamín Romero Salado

# Touton, Isabelle.
# *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras.*

**Zaragoza: Letra Última, 2018. 323 páginas.**

La recuperación de las voces femeninas, tradicionalmente silenciadas por la cultura patriarcal, es una operación discursiva, impulsada a partir de los años setenta, por la ginocrítica en un intento por desplazar el androcentrismo imperante en el mundo de la creación artística. Recuperar la genealogía femenina rescatando las obras de escritoras, poetas, dramaturgas y pintoras olvidadas por la historia ha permitido despatriarcalizar un currículum académico aún demasiado marcado por la mirada androcéntrica. Asimismo, la labor de promoción de la literatura de autoría femenina ha abierto camino a una serie de estudios enfocados en restablecer el justo reconocimiento de las autoras y escritoras. Entre ellas, cabe destacar la publicación de *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras* de la investigadora francesa Isabelle Touton, profesora de la universidad de Bordeaux Montaigne, quien reúne las voces de un amplio abanico de firmas femeninas para estudiar su relación con lo que Pierre Bourdieu denomina el campo literario.

En un momento histórico en el que los feminismos de la llamada cuarta ola, usando un término popularizado recientemente por Nuria Varela, reclaman espacios de visibilidad para las activistas y teóricas de nuestro tiempo, Touton, en la detallada introducción a este interesante volumen, parte de la constatación del androcentrismo de los programas curriculares para desarrollar un análisis pormenorizado del campo literario, subrayando la pervivencia de ciertos mecanismos patriarcales en la industria cultural del Estado español. Desde una perspectiva teórica de matriz sociológica que ahonda sus raíces en la noción de campo literario propuesta por Bourdieu, el estudio introductorio lleva a cabo un análisis pormenorizado de la persistencia de formas de "dominio masculino" en el ámbito literario, incluyendo las instituciones culturales, la crítica literaria y el mercado editorial. En este sentido, su obra surge de la "necesidad de investigar acerca del machismo y del androcentrismo que —según afirma— […] existen en este, de las causas del rechazo hacia el compromiso feminista de ciertas escritoras, así como de la ausencia de reconocimiento por parte de muchos escritores hombres y mujeres de esta dominación masculina" (12-13). De este modo, retomando las investigaciones de Laura Freixas (*La literaratura feminil en España*), de Christine Arkinstal (*Las escritoras frente al mercado literario*) y de María del Mar López Cabrales (*Palabras de mujeres*) entre otras, va explorando el cambiante panorama literario, así como los avances y retrocesos a los que se enfrentan las autoras a la hora de abrirse camino en el ámbito literario. La conclusión de su investigación se ve reflejada en el título, *Intrusas*, adjetivo que, según la definición de la RAE, denomina a la persona que "se ha introducido sin derecho" en un ámbito al que no pertenece.

Dividido en tres partes: una detallada introducción, veinte entrevistas organizadas según criterios temáticos y una parte pedagógica que incluye materiales didácticos, el volumen representa una valiosa aportación al estudio de la literatura actual. En la introducción, la filóloga francesa ofrece datos irrefutables en cuanto a la invisibilización de las escritoras tanto en el ámbito educativo–cuyos manuales escolares recogen solamente un 10% de presencia femenina– como en los premios nacionales, rebautizados por Cristina Fallarás como "premios machos" (22). Haciéndose eco de las encuestas de Clásicas y Modernas —asociación fundada por Freixas para promover la igualdad en la cultura— el presente estudio corrobora, a partir de datos concretos, el androcentrismo de la crítica literaria que se demuestra, sobre todo, a partir de la composición de los jurados en los premios literarios y de las firmas de los suplementos literarios. Frente a un panorama marcado por claros sesgos de género, gran parte de las entrevistadas revelan su disconformidad con el actual sistema ya que, a pesar de los importantes cambios acontecidos en las últimas décadas, muchas tienen la impresión de "pertenecer a un colectivo minoritario" (19).

El sentimiento de otredad, heterodesignación, extranjería, las dificultades a la hora de abrirse camino en un territorio tradicionalmente reservado a la creatividad masculina —una serie de situaciones y experiencias que se traducen

en el título del volumen— se exploran a través de veinte entrevistas llevadas a cabo entre 2013 y 2017, con destacadas protagonistas de la escena literaria española: Marta Sanz, Laura Freixas, Natalia Carrero, Blanca Riestra, Mercedes Cebrián, Cristina Fallarás, Elvira Navarro, Gabriela Wiener, Lara Moreno, Cristina Grande, Luisa Castro, Remedios Zafra, Najat El Hachmi, Sara Mesa, Karmele Jaio, Paloma Díaz-Mas, Cristina Morales, Juana Salabert, Patricia Esteban y Luisa Miñana. En estos diálogos, divididos en cuatro apartados titulados "Voces inconformes (frente al paternalismo, al ninguneo y al mito de la belleza)", "Escritoras insurrectas y vidas precarias", "Pensar, crear y publicar desde la periferia o la subalternidad" y "De tradiciones, genealogías y experimentos estéticos" afloran las vivencias personales, así como las tensiones que atraviesan tanto la sociedad española como la industria cultural. De esta manera, emergen los mecanismos invisibles e insidiosos que causan una serie de prácticas discriminatorias que van *in crescendo* desde la invisibilización a la minusvaloración, silenciamiento, desacreditación y desprestigio de las obras de autoría femenina.

Como ya está evidenciado en la introducción, las entrevistas muestran las paradojas de un sector cultural atrapado en una situación contradictoria en cuanto a que, por un lado, el público lector está compuesto mayoritariamente por mujeres y, por otro, los críticos literarios varones tienden a ignorar las aportaciones de las escritoras, ya que simple y sencillamente no las leen. Esta paradoja, denunciada por autoras, académicas y ensayistas, se sustenta sobre una falacia discursiva, según la cual lo masculino coincide con lo universal, mientras lo femenino pertenece a un ámbito minoritario. Dicha idea, avalada por una educación androcéntrica que crea no solo un canon sino, sobre todo, un gusto marcado por patrones misóginos, emerge en las prácticas de lectura de escritores y críticos literarios ya que, como señala Touton, "muchos protagonistas del campo literario pueden defender un discurso progresista, a veces radical, teóricamente igualitario entre hombres y mujeres, y a la vez ejercer o sufrir esta discriminación, siendo partícipes de un sistema de dominación masculina" (26). Si estas prácticas refuerzan el predominio cultural y simbólico masculino, algo parece estar cambiando en el mundo editorial, como afirma Lara Moreno, la cual, en su entrevista, resalta el gran número de mujeres que ocupan puestos de responsabilidad en editoriales prestigiosas como Alfaguara, Anagrama o Seix Barral (180). Debido a este cambio en la dirección de importantes sellos editoriales y, en particular, gracias a la influencia de los feminismos y las movilizaciones sociales, Touton cierra su introducción con una nota esperanzadora en cuanto al futuro de las letras españolas (72).

Su optimismo, sin embargo, no siempre se refleja en las opiniones de las entrevistadas, como se pone en evidencia en la parte central del libro, donde las escritoras toman la palabra para relatar su proceso de concienciación en cuanto al tratamiento diferencial que el ámbito literario reserva a las escritoras en diversos momentos de sus carreras. En este sentido, cada una ofrece su diagnóstico que oscila entre un cauto optimismo a una más aguda crítica de los mecanismos discriminatorios puestos en acción por la industria editorial y cultural (31). La variedad de posturas refleja, en

parte, las circunstancias vitales de cada escritora, así como los profundos cambios que acontecieron en la sociedad española.

Nacidas entre la década de los cincuenta y los ochenta, con un predominio de escritoras que vivieron la transición durante la infancia, las autoras entrevistadas configuran "un panorama variado y suficientemente representativo de las posturas de las mujeres escritoras ante su propia escritura, ante las políticas de género y ante el campo literario" (26). Entre ellas, la mayoría pertenece a familias acomodadas, procedentes del medio urbano, nacidas y criadas en el territorio español. Solo la escritora catalano-marroquí Najat El Hachmi y la peruana Gabriela Wiener pueden considerarse exponentes de la llamada "literatura transnacional". En cuanto a diversidad cultural y lingüística, el libro incluye autoras vascas, catalanas y gallegas que, en algunos casos, escriben y publican en más de uno de los idiomas oficiales del Estado español. Se trata de autoras que se decantan por diferentes géneros literarios que van de la autobiografía al género detectivesco, incluyendo obras de profundo contenido social. La reflexión sobre la escritura y la relación personal con la creación expresa una serie de posturas que enfatizan el empeño social, el interés por las vivencias ocultas de las mujeres, las problemáticas de la contemporaneidad, las migraciones, los aspectos íntimos de la existencia, las relaciones familiares, la sexualidad, la maternidad y la no-maternidad, el paso del tiempo y el envejecimiento, la crisis económica, la precariedad laboral y existencial.

A partir de sus recuerdos personales, en la parte inicial de cada entrevista, las autoras reflexionan sobre su vocación literaria, esbozando su trayectoria personal, su formación literaria y artística y su relación con una genealogía femenina que fueron descubriendo a lo largo de los años. Mientras que algunas se demuestran más inclinadas a relatar su toma de conciencia en cuanto a las cuestiones de género, su relación con el feminismo y la (popularmente) llamada "escritura de mujeres", otras insisten en que, a la hora de escribir, no se sienten ni mujeres ni hombres y denuncian el machismo implícito en este tipo de pregunta, resaltando el trato diferencial que la crítica otorga a hombres y mujeres.

Tejiendo estos elementos testimoniales con preguntas centradas en las obras de cada autora, Touton —profunda conocedora de la narrativa contemporánea— genera un diálogo dinámico que permite profundizar en las obras literarias de las entrevistadas, su relación con la crítica, el feminismo, la genealogía femenina, la crisis económica, la maternidad y las nuevas tecnologías. Aunque, como es de esperar, cada autora expresa ideas y puntos de vistas diferentes, ninguna ignora el impacto de la crisis del 2008 en el ámbito de la creación artística, atravesada por la nueva precariedad laboral que, en muchos casos, las obliga a compaginar la escritura con un trabajo extraliterario a tiempo completo. Como pone de manifiesto Laura Freixas, en la situación actual resulta muy complicado vivir exclusivamente de la escritura en general y de los ingresos generados por los libros en particular. El "retroceso económico", al que alude Marta Sanz es, sin duda, un tema que preocupa a la mayoría de las escritoras.

Aunque, como subraya Touton en la introducción, ninguna de las entrevistadas participó activamente en el 15M,

en el cambiante clima sociocultural de la segunda década del tercer milenio, los efectos de la crisis económica tienen amplias repercusiones a nivel laboral. Por ello, emergen nuevos retos para las escritoras que se enfrentan a una crisis sistémica cuyos efectos hacen que sea necesario revisar las categorías conceptuales con las que se aborda la relación con la creación literaria. Si bien, por un lado, un gran número de escritoras señalan la dificultad de encontrar un estilo y un lenguaje para expresar temas tabú como la menstruación, la maternidad o el aborto, por otro, casi todas identifican la escasez de tiempo como la cuestión más acuciante. Por lo tanto, en la actualidad, a diferencia de lo que ocurría en la época de Virginia Woolf, ya no es suficiente tener un cuarto propio, sino, como señala Luisa Miñana: "En el ámbito de la creación ya no habría que reivindicar una habitación propia como el tiempo propio" (279). La dimensión temporal de la existencia se vuelve aún más compleja a la hora de compaginar la escritura con los cuidados puesto que la antítesis ya no se plantea únicamente en términos de crear y criar, sino de compaginar las exigencias del trabajo asalariado con el maternaje y la escritura.

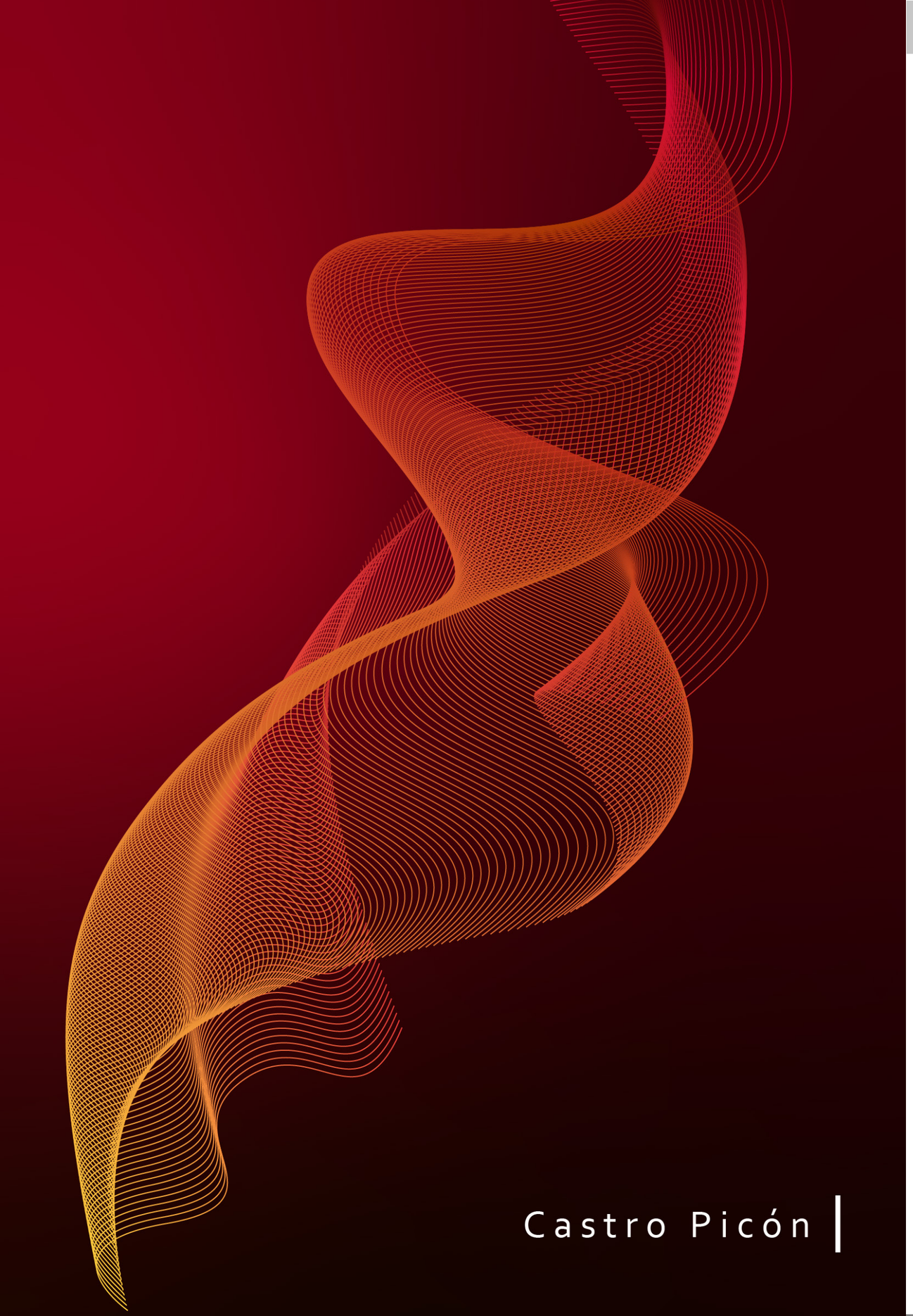
En las entrevistas, emerge la voluntad de abordar, no solo desde un paradigma literario, los conflictos latentes y patentes que se van perfilando a lo largo de las tumultuosas décadas del siglo XXI, sobre el telón de fondo de las transformaciones sociales, la precarización de la existencia y del empleo, las reacciones neoconservadoras y el auge de las derechas contrarrestado por un creciente empeño feminista que se refleja en algunas de sus novelas. Como hemos señalado, la introducción ofrece una síntesis y una exploración de las temáticas abordadas en las entrevistas llevadas a cabo entre 2013 y 2017. La larga génesis de este proyecto permite apreciar los cambios sociales y políticos acontecidos en estos años de crisis y de intensas luchas sociales en contra de las medidas de austeridad implementadas por el Partido Popular y del proyecto de reforma de la ley del aborto impulsado por el ministro Alberto Ruiz Gallardón. El clima de renovación que va cuajando en las movilizaciones sociales se refleja en las respuestas de algunas de las autoras, que, sin embargo, advierten que "es pronto todavía para saber si los movimientos sociales o el feminismo están cambiando el campo literario" como afirma Lara Moreno (181).

Sin duda, a distancia de cuatro años de la publicación de *Intrusas,* se notan algunos cambios en el mercado editorial, sobre todo con la publicación de interesantes ensayos por parte de algunas de las autoras aquí entrevistadas. Marta Sanz, tal vez inspirada por este excelente volumen, ha coordinado el proyecto *Tsunami. Miradas feministas* (2019) en el que diez autoras comparten su visión del feminismo a través de relatos autobiográficos que reflejan la situación actual. Siempre a partir de la eclosión del feminismo y del activismo, en *Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo* (2018), Sanz analiza la multiplicidad de los feminismos, sus luchas y reivindicaciones, su visibilidad mediática y repercusión a nivel social frente a los discursos de las derechas, el recrudecimiento de la violencia de género y su representación en la prensa. Siempre en la colección Anagrama, Cristina Fallarás que ya había denunciado su perso-

nal desahucio en *A la puta calle*, en *Ahora contamos nosotras* revela las múltiples caras de la violencia machista que con demasiada frecuencia queda invisibilizada o impunizada como en la primera sentencia del caso de la Manada. Asimismo, Najat El Hachmi en *Siempre han hablado por nosotras. Feminismo e identidad* (2019) denuncia el machismo y la misoginia de la cultura islámica, la opresión subida por las mujeres y la necesidad de articular un discurso propio.

Otorgar voz a las mujeres, abrir espacios de diálogos con las autoras, reflexionar sobre sus obras y crear actividades didácticas son algunas de las importantes tareas que lleva a cabo este excelente libro. Los inteligentes diálogos que Touton entabla en sus páginas atrapan al lector despertando y manteniendo vivo su interés a través de unas entrevistas que nunca resultan repetitivas. La capacidad crítica de la investigadora se manifiesta en su habilidad a la hora de formular preguntas siempre diferentes que permiten que sus interlocutoras aporten datos relevantes sobre sus obras. En consecuencia, el volumen se presta a ser adoptado en cursos de literatura, donde el apartado final podrá resultar particularmente útil y se volverá indispensable a la hora de estudiar las obras de las entrevistadas. Asimismo, abre el camino a ulteriores estudios sobre la narrativa de autoría femenina y las complejas relaciones con una industria cultural que, como señalaba recientemente Elia Barceló en *El País*, no deja de otorgar un trato discriminatorio hacía las mujeres.

Marina Bettaglio
*University of Victoria*




# Palardy, Diana Q.
# *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film.*

**Palgrave Macmillan, 2018. 235 páginas.**

La pandemia de COVID-19 e, incluso en mayor grado, las distintas medidas que los gobiernos han dispuesto para su contención no han dejado de motivar representaciones que asimilan el presente de emergencia sanitaria con los imaginarios de la distopía. La activación, actualización e intensificación de distintas formas disciplinarias que regulen la circulación y socialización de la ciudadanía (confinamientos, sitios, distancia social...) remiten a estrategias de control, no ya solo de gobiernos autoritarios históricamente documentados, sino, más aún, a un universo propio de lo que se ha llamado ficción prospectiva o de anticipación. En concreto a aquella tradición que, a partir de la exageración de problemáticas constatables en el presente, imagina un hipotético devenir en el que los peores pronósticos posibles se hayan cumplido. Como si la temporalidad pro-

yectada de la distopía hubiese sido súbitamente alcanzada, el cierre de fronteras y el cerco de territorios específicos, la proscripción del contacto físico y el aislamiento individual, la imposición de pautas en la circulación de los cuerpos en el espacio, todo ello atravesado por la amenaza global de la enfermedad, han interrumpido la normalidad para transportarnos a un tiempo nuevo cuyos inquietantes atributos parecen leerse más fácilmente a través de los imaginarios de la ciencia ficción más determinista.

En España, como en otras latitudes, desde marzo de 2020 los artículos de prensa, las columnas de opinión, la televisión y las redes no han dejado de subrayar las similitudes entre esta crisis y los relatos distópicos, así como sus coincidencias con narraciones concretas que se interpretan ahora como premonitorios vaticinios de esta tragedia que estaba por venir.

Un ejemplo claro, entre muchos otros posibles: cuando el pasado septiembre los contagios volvieron a dispararse en Madrid, la presidenta de la Comunidad Autónoma declaró un confinamiento selectivo para ciertos barrios de la periferia de la capital. Estos acusaban una mayor incidencia precisamente porque acogían a un sector de la población cuyos empleos no podían traducirse al teletrabajo, grupos de la clase trabajadora (buena parte de ellos migrantes sin apenas derechos laborales), empleadas en el sector servicios y, además, cuyo moderado poder adquisitivo las llevaba a vivir en pisos más pequeños donde la distancia social se hace más difícil de mantener.

El sesgo de clase de la medida se acentuaba en el detalle de que la población de estos barrios tenía prohibido salir de su cordón sanitario de no ser para ir a trabajar. Como exponía una pancarta viralizada en internet, las vecinas de Villaverde o Vallecas debían confinarse en sus casas después de tomar un transporte público abarrotado para limpiar las calles, cuidar a las ancianas, servir la comida y repartir los paquetes de los barrios pudientes y, correlativamente, menos afectados.

Pronto se sucedieron las críticas y las protestas —junto con algunas cargas policiales— y en este clima de reactualización de la guerra de clases no faltó quien en seguida volvió a subrayar el carácter distópico de las medidas de contención. En particular, algunas señalaron las (ciertamente sorprendentes) coincidencias con la serie de televisión *La Valla* (emitida desde enero de 2020), una distopía futurista en la que la expansión de un virus mortal lleva a construir una valla entre la zona rica y la pobre de Madrid. Las protagonistas de esta ficción solo pueden atravesar dicha frontera para ir a trabajar a las casas nobles, previa desinfección y presentando el correspondiente salvoconducto.

Si la pandemia ha renovado el interés por la distopía, bien es cierto que no se trata de una novedad, sino que, como ha estudiado Diana Q. Palardy, desde la crisis económica de 2008 el género había vivido una popularización que no ha hecho sino *rebrotar* una década después. En este estudio sobre la imaginación distópica en la literatura y el cine español, Palardy rastrea y analiza la proliferación de estas obras que, poco antes, parecían relegadas a un nicho minoritario y de poco prestigio cultural. Publicado en 2018, el libro de la investigadora de la Universidad Estatal de Youngstown (Ohio, EEUU) recobra actualidad apenas dos años después,

pues su lectura puesta en diálogo con los últimos acontecimientos motiva nuevas lecturas de continuación y de contraste con el pasado inmediato.

Como veíamos con el caso de *La Valla* y los cierres perimetrales de Madrid, las concordancias son a veces tremendamente explícitas, y sucede algo parecido con el aparataje conceptual con el cual la autora analiza sus objetos. Tras una didáctica introducción sobre las características formales de la distopía, Palardy comienza por un acercamiento a la ficción española previa a la crisis, en el periodo de hiperdesarrollo neoliberal, a través del análisis de la novela *Tokio ya no nos quiere* (Loriga) y que presenta mediante el membrete de "confinamiento voluntario", un sintagma que no solo acusa la coincidencia con la reciente sociología de la pandemia, sino que, al mismo tiempo, establece también disonancias con el presente.

Muy distinto al confinamiento forzoso de la población en 2020, este otro confinamiento al que el protagonista de Loriga está sometido se sustenta, según la autora, sobre la lógica del consumo hedonista espoleada por la cultura neoliberal y su diseño específico de los espacios urbanos. Vinculada a un periodo de enriquecimiento desenfrenado en el que los poderes económicos cimentaron su imperio, Palardy sugiere que esta y otras distopías del periodo desplazan el autoritarismo de los gobiernos de tradicional presencia en el género por la soberanía de las empresas y los mercados. Asimismo, los aparatos de dominación de la sociedad que también son propios de estas ficciones se sustituyen en la novela por una pulsión culturalmente concertada hacia la pérdida de identidad y el quiebre de los vínculos intersubjetivos por la entrega sin resistencias a la satisfacción de impulsos inmediatos y superficiales mediante la práctica del consumo.

La propia Palardy explica que, aunque el género sea el mismo, sus tipologías se modulan en base a las diferentes coyunturas históricas que cada creadora busca representar, de acuerdo con el principio que configura el género, esto es, que llama la atención sobre elementos existentes de la sociedad contemporánea mediante la hipérbole y la proyección hacia el futuro, adquiriendo un carácter extremo que hace del relato un instrumento crítico (6-7).

Por ello, la investigadora va a establecer una distinción de fondo entre esta ficción neoliberal y las distopías que forman parte de lo que se ha llamado la novela de la crisis, cuando la temporalidad en España cambia del hiperdesarrollo y el gasto desenfrenado a la desaceleración económica y la austeridad forzosa. Palardy advierte que estas distopías de la crisis "tend to be set in a post-apocalyptic future" ("tienden a estar ambientadas en un futuro post-apocalíptico";109) que se diferencia de la distopía clásica y todavía de la española de los 2000 en que esta "emphasizes more the survivalist narrative and is less focused on issues related to the structure of society" ("enfatiza más la narrativa de supervivencia y se enfoca menos en temas relacionados con la estructura de la sociedad"; 7).

Valdría preguntarse, y este libro es un perfecto punto de partida desde el que ubicarse para observar las transformaciones que ya se están produciendo, qué caracterizará a la distopía en la temporalidad de pandemia y tras esta. No sorprende que en un momento de desmantelamiento de las estructuras públicas de amparo sumado a la generalización e

intensificación de la de vulnerabilidad por la depresión económica, las representaciones ficcionales fomenten la imagen de una sociedad a la intemperie frente a la catástrofe (o que en los años de hiperdesarrollo y neoliberalización de las formas de vida, las empresas sustituyeran en la imaginación a los gobiernos). La situación actual, sin embargo, parte de premisas similares pero ofrece nuevos matices: la llegada de otra crisis (que integra la emergencia sanitaria con el parón económico) se combina con la repentina reificación del poder de los Estados, que reivindican abruptamente su soberanía tras un largo periodo de vilipendio crítico, hasta el punto de que para no pocos habían perdido su rol de reguladores políticos por su subordinación a los regímenes del capitalismo. Como explica Díaz Hernández en un artículo para *La Vorágine*:

> la vertiginosa implementación de medidas disciplinarias, la rápida renuncia de derechos fundamentales sostenida en el temor de la ciudadanía, el proceso de sitiado y confinamiento de regiones específicas, así como el cierre de las fronteras, muestra que las estructuras soberanas de los poderes de los Estados se encuentran siempre adormecidas, únicamente esperando a que las condiciones contextuales requieran la alternancia, activación y ejecución de sus mecanismos.

Esta súbita recentralización del poder en los Estados se acompaña, en el caso español, de una retórica militar para representar las estrategias de contención de la pandemia. Es presumible, y de ello han alertado muchas expertas, que esta constelación metafórica tenga efectos más allá del discurso, puesto que condicionan mediante mecanismos simbólicos la percepción del acontecimiento y legitiman, sino imponen, desplazamientos en las formas de producción subjetiva desencadenados por la emergencia, en este caso, militarizando a la sociedad civil, con todo lo que eso conlleva. Observando fenómenos como este, es de prever que la representación distópica de la pandemia contenga de por sí principios diferenciales que al compararse con esas otras evocaciones distópicas recientes nos hablen de profundas transformaciones, retornos e interferencias históricas.

Si la distopía neoliberal se caracteriza por un confinamiento fruto de la alienación y la disolución de los vínculos de intersubjetivos, la de la crisis, según Palardy, se centra en la instalación generalizada de la precariedad laboral y el desvanecimiento de los símbolos de la acumulación de riqueza. Esto es, la imagen de los megalómanos proyectos inmobiliarios que quedan sin valor de uso tras la explosión de la burbuja. En su análisis de la película *Sueñan los androides* (Ion de Sosa), la autora explica cómo la escenificación de algunos de estos edificios en su estadio actual "empties them of their symbolic capital, as they seem lifeless and purposeless" ("los vacía de su capital simbólico, ya que parecen sin vida y sin propósito"; 125). La fantasmagoría de los edificios vacíos (junto con aeropuertos, barrios suburbiales y otros desiertos urbanos fruto de la especulación) que ha sido uno de los grandes símbolos activados durante la crisis y reclamo de los movimientos anticrisis (Labrador), podría remitir hoy al desalojo de localidades de todo el mundo durante los confinamientos forzosos, como dos formas diferentes pero especulares de vaciamiento del espacio público y privación de los recursos comunes (la calle, la

vivienda, la infraestructura). Pero todo ello con el elocuente contrapunto en España de que, en el peor momento de la pandemia, mientras la población permanecía encerrada arriesgando sus medios de vida en favor de la defensa de la salud de todas, la construcción seguía considerándose una labor esencial que solo llegó a detenerse durante 15 días en un Estado de Alarma que duró casi cuatro meses. Si Palardy habla de los sentidos como el lenguaje de violencias de otra forma invisibles (149-150), aquí diríamos que el ruido de la construcción vuelve que en mitad del abrupto silencio del confinamiento como prueba de la persistencia de antiguas lógicas de explotación.

Entre estas interferencias en la historia de las representaciones culturales, no deja de ser paradójico que una de las secciones del libro que nos ofrece algunas de los recursos más eficaces para interpretar el uso actual de los imaginarios distópicos sea aquella en la que se analiza una representación de las relaciones asimétricas entre el Sur y el Norte Globales. Explica Palardy cómo el cuento "1000 euros por tu vida" (Barceló) refleja los mecanismos de explotación de las comunidades migrantes en España a través de una ficción futurista en la que una pareja de ancianas europeas se somete a una intervención quirúrgica para transferir su identidad a los cuerpos de dos jóvenes africanas, y así burlar la vejez y la muerte. En su análisis, Palardy alude a dispositivos biopolíticos como el aislamiento, la segregación, la privación de agencia, intimidad y de una relación con el entorno como factores que constituyen la opresión de la población migrante en España y que Barceló evoca mediante su alegoría quirúrgica. El sentido del confinamiento en Barceló es de una naturaleza mucho más nítida y está forzado por el dominio sobre el otro que confiere un pacto contractual fraudulento sustentado en una asimetría de poder. Frente a la utopía europea de la vida eterna —Palardy advierte que toda distopía es una utopía para (e impuesta por) los poderosos (8)— a las jóvenes africanas les queda la distopía de la disciplina por el encierro, en las pocas horas diarias en que pueden volver a ser dueñas de sus cuerpos:

> The claustrophobic environment generates a sense of enclosure, which is, as Foucault observes, one of the primary means of exerting disciplinary power… The allusions to the paradoxical sensations of claustrophobia and freedom in the opening scene anticipate their experiences after the procedure, when the potential pleasure they could experience by living in the luxury of the Spaniards' house is undermined by the restrictions imposed on them. Not only they are confined to moving about at night, but they are also separated from their families, constantly under surveillance. (76-77)

> El ambiente claustrofóbico genera una sensación de encierro, que es, como observa Foucault, uno de los principales medios para ejercer el poder disciplinario… Las alusiones a las paradójicas sensaciones de claustrofobia y libertad en la escena inicial anticipan sus experiencias después del procedimiento, cuando el placer potencial que podrían experimentar viviendo en el lujo de la casa de los españoles se ve socavado por las restricciones que se les imponen. No solo están confinados a moverse por la noche, sino que también están separados de sus familias, bajo vigilancia constante.

Todo se complica cuando las cautivas burlan la vigilancia y empiezan una relación paralela a la de la pareja europea.

La mera sospecha de que un accidental embarazo pueda ser producto de la relación entre las dos advenedizas supone un conflicto para el marido europeo. Aquí se moviliza la ideología de la pureza de sangre, como señala Palardy, que asume al forastero como portador afecciones transferibles e indeseables (84). Así, a pesar de la metáfora extrema de la explotación por la transferencia física, el sujeto migrante sostiene su condición de agente exógeno, invasor del que protegerse.

Hoy la crisis vírica ha extendido a esta sospecha por toda la población —ajenos y propios, por usar otra de los juegos conceptuales de las distopías analizadas por Palardy (*El sistema*, Menéndez Salmón)— provocando una situación en la que todos los cuerpos deben ser adocenados, en un proceso que —aquí Palardy parafrasea a Foucault— "'requires enclosures' which are the 'protected place of disciplinary monotony,' and partitioned spaces, which serve to 'avoid distribution in groups' and 'break up collective dispositions'" ("'requiere recintos' que son el 'lugar protegido de la monotonía disciplinaria', y espacios compartimentados, que sirven para 'evitar la distribución en grupos' y 'romper las disposiciones colectivas'"; 77). Ahora bien, si los motivos del confinamiento están perfectamente justificados en que responden a una amenaza real que pone en riesgo al conjunto de la población, quizá la pandemia pudiera servir siquiera como filtro desde el que revelar a través de una experiencia común esa otra experiencia de un colectivo, como subraya Palardy a propósito de la representación de Barceló, que vive segregado, en la clandestinidad y cuyo único contacto con la sociedad es a través del servicio que brinda (89-90).



De hecho, la entrega del cuerpo y la vida de estas jóvenes africanas a las ancianas europeas también alude, como señala Palardy a ese gran número de inmigrantes ocupado en el cuidado de ancianas, como forma de supervivencia que exige la entrega del tiempo propio para alargar y mejorar el de otras (89). Esta tarea poco valorada que ha recaído en las migrantes, a la luz de la pandemia, se asimila hoy significativamente con la de las sanitarias (mucho más respetada), así como también se colectivizan formas disciplinarias que normalmente afectan a minorías extrañas. Pero esta convergencia no necesariamente fomenta la empatía ni ataja la ideología racista dominante en determinados ambientes, como muestran las declaraciones de la presidenta de la Comunidad de Madrid que achacó el repunte de casos al "modo de vida que tiene nuestra inmigración". Aunque en la distopía de hoy (discurso marcial mediante) todos somos el enemigo, nuestro propio cuerpo lo es, algunos cuerpos siguen siéndolo más que otros.

Tanto del análisis del cuento como del capítulo "Sensescapes of Precarity" ("Paisajes sensoriales de la precariedad") de la investigadora se percibe que el asunto de la pureza, vinculada al higienismo y atravesado por el clasismo y la xenofobia, es persistente en la distopía española reciente: "Throughout the novels, dialectical tensions between purification and contamination in sensory-based rituals play a role in reinforcing rigid social hierarchies" ("A lo largo de las novelas, las tensiones dialécticas entre la purificación y la contaminación en los rituales basados en los sentidos desempeñan un papel a la hora de reforzar las jerarquías sociales rígidas"; 150). El corpus abordado se conjuga a través del

concepto "interdictory spaces" ("espacios interdictorios"), acuñado por Steven Flusty, esto es, "the systematic exclusion from specific areas of 'those adjudged to be unsuitable and even threatening'" ("la exclusión sistemática de áreas específicas de 'aquellos juzgados como inadecuados e incluso amenazantes'"; 164). A menudo relacionado con crisis medioambientales, en varias de estas ficciones los colectivos vulnerables son recluidos o excluidos porque las mismas condiciones a las que son sometidos hacen de ellos focos de insalubridad. La asunción del cuerpo como contaminado y contaminante sirve como mecanismo discriminatorio y de control de las clases deprimidas, llegando al punto en que el saneamiento se convierte en un eufemismo del exterminio. En una escena de la novela *Madrid: frontera* (Llorente), relata Palardy, un niño fallece tras consumir basura rociada con lejía. La autora explica entonces: "Since the child dies as a result, the bleach acts as an agent of purification, but instead of killing bacteria, it purges this homeless individual permanently from the environment" ("Dado que el niño muere como resultado, la lejía actúa como un agente de purificación, pero en lugar de matar las bacterias, purga a este individuo sin hogar permanentemente del medio ambiente"; 166).

Al mismo tiempo, señala cómo las élites, responsables directas de estas situaciones, intentan por todos los medios recluirse del mundo que ellas mismas han creado (162), construyendo para ello fronteras físicas y simbólicas. De uno de los personajes de la novela *El salario del gigante* (Ardillo), la autora nos explica:

> While bathing, Urbión washes away the smells that cling to him from contact with his surroundings or with other individuals… The use of the word "corrompe" in regard to the contact that he has with other people suggests that interpersonal relationships are also a potential source of contamination. (161)
>
> Mientras se baña, Urbión se lava los olores que le quedan por el contacto con su entorno o con otros individuos… El uso de la palabra "corrompe" en relación al contacto que tiene con otras personas sugiere que las relaciones interpersonales también son una fuente potencial de contaminación.

La retracción del contacto físico y la cercanía social es una cuestión cuya presencia en la ficción distópica contemporánea nos habla de su existencia, cuanto menos latente, en el devenir histórico de la modernidad y el capitalismo que nos lleva hasta el presente de la pandemia. El hecho constatado de que hoy se trate de la única forma de evitar la expansión del virus no deja de subrayar el fundamento individualista y autárquico que organiza los mecanismos profilácticos a partir de los cuales hemos eludido el principio esencial de vulnerabilidad de la vida, encubriendo para ello el principio de la codependencia.

Pero las fantasmagorías de la España capitalista que este libro delinea, como un catálogo de las pesadillas que produce el sueño de la razón neoliberal, ocultan una gran contradicción que solo su futuro inmediato ha desvelado. En todo el libro, apenas hay rastro de la contingencia (por muchos vaticinada) del virus. Si no me equivoco, apenas en una de las obras citadas aparece la epidemia —*Nos mienten* de Vaquerizo (168). Aunque sí podemos hablar de otras obras

más recientes centradas en epidemias víricas (la mencionada *La Valla* o *Las palmeras* de Jiminia Sabadú), la relativa ausencia de este tipo de representaciones me invita a terminar mi reseña de este estudio planteando la pregunta por la función cultural de la distopía y problematizar el membrete "narrativas de anticipación". El debate sería largo, pero pienso que quizás la ceguera, esa alegoría de aquella otra distopía epidémica de José Saramago (que batió, por cierto, récords de venta durante la pandemia), fuese un buen punto de partida desde el que abordarlo.

Natalia Castro Picón
*Princeton University*

Fouz Hernández |



# Aguado, Txetxu.
# *Sexualidades disidentes: un acercamiento fílmico desde la prostitución y la pornografía.*

**Madrid: Dykinson, 2019. 320 páginas.**

*Sexualidades disidentes* colma un vacío en los estudios de cine y cultura visual en castellano. Su ambicioso corpus combina con admirable fluidez ejemplos de cine clásico internacional (películas de Fellini, Pasolini o De Sica) con la pornografía *queer* de Bruce LaBruce, el post-porno experimental o las *performances* de la ineludible y fantástica Erika Lust, pasando por películas muy conocidas de directores consagrados del cine español contemporáneo como Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Julio Medem o Ventura Pons. Las incisivas lecturas de estos textos se nutren de voces familiares en estudios *queer* (Judith Butler, Jack Halberstam, Donna Haraway o Eve K. Sedgwick) y de pensadoras feministas (Simone de Beauvoir, Luce Irigaray o Julia Kristeva, Raquel Osborne), pero también de escritos más recientes y

experimentales en castellano que incluyen manifiestos y textos firmados por intelectuales feministas y *queer* o activistas post-porno como Paul Preciado o Lucía Egaña Rojas. A lo largo de sus más de trescientas páginas, el libro demuestra además que el rigor académico y la precisión de análisis a los más altos niveles no están reñidos con un discurso que, aunque lejos de ser ligero, resulta accesible y ameno, además de original y coherente.

El libro está dividido en tres secciones, una introducción y dos partes principales. Las dos secciones centrales llaman la atención sobre dos temas de especial importancia y actualidad, dada su relevancia para cuestiones de derechos humanos (especialmente de mujeres y personas LGBTQ) y libertad de expresión: la prostitución y la pornografía. La necesidad de profundizar en estos temas desde todas las perspectivas posibles es innegable en un momento histórico en el que los derechos y libertades de dichos colectivos se ven constantemente vulnerados tanto a nivel local como global. En el contexto español ensayos como este resultan especialmente urgentes, dada tanto la creciente popularidad y éxito electoral de la extrema derecha como el aumento aparentemente imparable de casos de violencia de género, abusos y vejaciones constantes a personas trans, o las chocantes violaciones en grupo, tragedias que, por ende, se explotan como forma de entretenimiento en algunos medios de comunicación de masas sin rigor ni filtro alguno. Afrontar estos problemas desde perspectivas académicas en este contexto socio-histórico no es una tarea fácil, otra razón por la que este libro resulta tan necesario y oportuno. La cancelación forzada del congreso de trabajadores sexuales organizado por la Universidad de A Coruña en septiembre de 2019 es solo una muestra de esta dificultad: la presión ejercida por ciertos sectores políticos y sus seguidores en redes sociales y otros medios de comunicación desencadenó una serie de amenazas que podrían haber puesto en peligro la seguridad de sus participantes de haberse celebrado.

Los capítulos sobre la prostitución se centran en el análisis de películas en las que los trabajadores sexuales (de ambos sexos) tienen papeles protagonistas. Aguado encuentra dos tipos de representación: el/la prostituto/a o bien como espectáculo o bien como representante de un colectivo (con la consecuente responsabilidad añadida de reflexionar sobre su grupo social). La protagonista de la película *Bilbao* (1978) de Bigas Luna (interpretada por Isabel Pisano) sería un ejemplo de lo primero, mientras que los personajes de Candela Peña y Micaela Nevárez en *Princesas* (2005) de León de Aranoa ilustrarían el segundo tipo. Por su parte, las frecuentemente comentadas prostitutas de las exitosas comedias de Almodóvar, Cristal (Verónica Forqué) en ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984) o Agrado (Antonia San Juan) en *Todo sobre mi madre* (1999) responderían a una mezcla de ambos modelos de representación. Lejos de obviar la prostitución masculina, Aguado se fija en *Amic/Amat* (1999), de Ventura Pons, observando un tipo de representación más compleja, en la que se entremezcla la profesión con otros aspectos como la clase social o la edad. A pesar de la considerable atención académica de la que ya han gozado algunas de estas películas, el libro ofrece lecturas completamente originales y novedosas. En vez de caer en la trampa de enzarzarse en críticas de las críticas, el análisis establece

una conversación directa con pensamientos filosóficos y en aproximaciones sociológicas a la prostitución, manejadas con gran fluidez y dinamismo como hilos conductores del libro. Todo ello sin evadir en absoluto la recepción crítica y académica de las películas, que se encuentra ampliamente detallada y contrastada en largas notas a pie de página, exquisitamente presentadas y documentadas, con frecuentes referencias a las fuentes más relevantes.

La segunda parte, sobre la pornografía, mantiene el rigor y la sofisticación de análisis de la primera, pero es, si cabe, más original, tanto en la selección de materiales como de fuentes teóricas. Con la notable excepción de Julio Medem, muchos de los trabajos escogidos como casos de estudio han pasado prácticamente desapercibidos para los estudiosos de la cultura visual española hasta la publicación de este libro. De hecho, las películas de Medem escogidas en este caso, *Lucía y el sexo* (2001) y *Room in Rome* (2010), no son de las más estudiadas, posiblemente por un alto contenido sexual que a menudo las excluye además de programas lectivos universitarios. Aguado propone estos trabajos como ejemplos de la ambigüedad que separa al erotismo de la pornografía (causando pánico moral) y destaca su carácter rompedor y liberador. Ambas películas celebran la sexualidad plena y la diversidad sexual, desafiando abiertamente tanto al heteropatriarcado como a los esquemas tradicionales de representación visual del cuerpo desnudo. Ambas también son criticables, añade, por su conformismo y las limitaciones en lo que se refiere a la selección de cuerpos y prácticas sexuales representadas.

Esta segunda parte del libro incluye lecturas detalladas de una gran variedad de materiales, que van desde los escritos de Paul Preciado sobre su experimentación con la testosterona hasta las producciones post-porno de Erika Lust, pasando por el documental de Lucía Egaña sobre activistas *queer* en Barcelona y las *performances* experimentales de los colectivos Quimera Rosa y Post-Op. La inclusión de todos estos materiales en un mismo libro invita a reflexionar sobre otros aspectos relevantes en este contexto, como son la importancia de la diversidad de los casos de estudio y la necesidad de abolir jerarquías y revisar cánones culturales. A su vez, estos trabajos se acompañan de diversas reflexiones, escritos y manifiestos de algunos de estos artistas, añadiendo contexto e interés teórico además de originalidad al análisis.

Toda esta diversidad y eclecticismo de materiales resulta sorprendente e inesperado, añadiendo al libro una frescura y carácter que hacen justicia a su título. *Sexualidades disidentes* abre nuevos caminos para el estudio del cine y de la cultura visual en España y debería convertirse en un texto de referencia no sólo para quienes estudien en este campo sino también para cualquier estudioso/a de la cultura contemporánea europea. Para las/os interesadas/os en estudios de cine erótico, el libro es lectura imprescindible y comparable en importancia y originalidad al conocido y rompedor volumen de Linda Williams *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (Berkeley: California University Press, 1989), al que además supera en la variedad de materiales estudiados. Aguado consigue mantener un equilibrio nada fácil entre el análisis académico altamente sofistica-

do, riguroso y bien informado y la intervención política sutil pero incisiva, demostrando una conciencia social y una sensibilidad ética que transcienden los artefactos culturales analizados y sus implicaciones más inmediatas.

Santiago Fouz Hernández
*Durham University (Reino Unido)*

**Para más información, consulte los siguientes enlaces de Pleibéricos:**

Enlace a la presentación en Pleibéricos:

https://www.instagram.com/tv/CCeN6AKHcH2/?utm_medium=copy_link

Enlace al podcast de Pleibéricos:

https://podcasts.apple.com/gb/podcast/pleib%C3%A9ricos-programa-1-libro-3-sexualidades-disidentes/id1522710855?i=1000483892124

Enlace al vídeo en YouTube (programa completo: 25 junio de 2020)

https://www.youtube.com/watch?v=JHfBKFsWBWY

Martín

# Álvarez-blanco, Palmar.
# *En ruta con el común: Archivo y memoria de una posible constelación (2017-18-19).*

**Santander: La Vorágine, 2019. 587 páginas.**

"Sola no puedes; con amigas sí"
*La bola de cristal*
(Álvarez Blanco 116)

*En ruta con el común* es la versión impresa de un proyecto ambicioso y rupturista, fruto de la inteligencia y del afecto intelectual de la autora, Palmar Álvarez-Blanco, hacia aquellos actores sociales inmersos en la reformulación de las prácticas dominantes del mundo capitalista. La suya es una praxis para no rendirse ante sus miserias. *En ruta con el común* es parte de esa labor intelectual y educativa, un muestrario no de alternativas o aspiraciones maximalistas, sino de prácticas sociales y culturales responsables, que entienden que el ahora capitalista catastrofista puede convertirse en un "mientras tanto" (25) reparador. Este libro hace gala de una ingente labor de recopilación de modelos, información, herramientas, colectivos, sueños e ilusiones de apertura de nuevos espacios para estar y ser en el mundo.

El proyecto que el libro documenta es el de la Constelación de los Comunes, una memoria audiovisual en red (constelacionesdeloscomunes.org), bilingüe (español-inglés), creada por Álvarez-Blanco y que agrupa en once categorías distintas o "nódulos constelares" (12) la labor de cuarenta y cuatro grupos de "orientación y aspiración anticapitalista tal y como se da expresión y práctica en el estado español" (11). Tras la lectura del libro o visionado de la página web, comprobamos que la labor de Álvarez-Blanco es cartográfica, pues acota una realidad nueva dándole nombre y visibilidad. La particularidad extraordinaria de la Constelación de los Comunes reside en situarnos ante una geografía nueva, ante territorios sociales, prácticas y filosofías de vida que apuntan a un "común" todavía sin acotar. Documentar esta realidad no es fácil. Exige encontrar un lenguaje, incluso una imagen metafórica, que pueda dar cuerpo a las nuevas relaciones ecosociales y políticas nacidas de las experiencias anticapitalistas recopiladas aquí. La autora opta por una geografía "estelar" a la hora de dibujar las relaciones multidimensionales descubiertas en su afán por alumbrar modelos y herramientas para ampliar nuestra mirada más allá del ombliguismo capitalista. Es la suya una postura "a la contra de la complicidad predominante" (11) a base de lógicas de extracción tanto de bienes, de personas, como de la naturaleza, que distorsionan hasta la esencia misma del ser humano. Esta nueva óptica y modo de relacionarse con el mundo se reivindica en estas páginas como un "no hacer," en otras palabras, como un ir a la contra de ese mal llamado "sentido común," que de sentido y común tiene poco. La siguiente cita del recientemente fallecido vídeo-artista/activista catalán Toni Serra *) Abu Alí (cccb.org/en/participants/file/toni-serra-abu-ali/6004), cofundador del colectivo OVNI (Unidentified Video Observatory) vinculado al CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), lo resume muy bien: "No colaboremos más, no nos autocensuremos más, no nos engañemos más . . . no nos callemos más . . . llamamos trabajo a la colaboración con este creciente sistema totalitario . . . llamamos paz de espíritu a la autocensura y solidaridad a nuestra impotencia. Hablemos ya con la desobediencia a los ídolos del poder, es decir, hablemos con la Vida . . . que es Una pero única en cada un@ de nosotr@s" (Cita en Álvarez Blanco 9).

En las páginas de este libro, la mirada de Álvarez-Blanco se posa tanto en cuestiones de talla macrosistémica (prólogo e introducción) como en perspectivas a ras de suelo, más cercanas a las personas que colaboran en el proyecto de las Constelaciones (el conjunto de entrevistas). El suyo no participa del modelo tan frecuente de sustracción de plusvalía universitaria, sino que se esfuerza en todo momento en hablar "con y desde las comunidades" (7), evitando cercarlas en posicionamientos teóricos rígidos, lo que se observa constantemente en las entrevistas del libro. Si para salir de la violencia del capitalismo debemos pensar la vida como un problema común (Garcés 14), desde las universidades nos toca intentar elaborar modelos de conocimiento que sorteen, como explica Álvarez-Blanco, "el extractivismo cultural" (7) y elaborar herramientas para repensar la motivación y el contenido de la actividad en el aula. Esto exige, en este caso, ver al "otro" estudiado no como artefacto antropológico, sino como fuente de conocimiento y de

prácticas alternativas. Este mejor flujo entre mundos casi siempre desconectados entre sí (el de las aulas y el de la calle) sirve igualmente para que los colectivos también cobren conciencia de cómo las respuestas surgidas desde problemas reales concretos (vivienda, trabajo, discriminación) se multiplican y se retroalimentan. Así, esta investigadora ha elaborado una red de interconexiones, una especie de ecosistema social alternativo. Es una red que magnifica la labor que estos colectivos suelen llevar a cabo de manera aislada y que facilita el conocimiento entre sí de grupos afines, consiguiendo ampliar el eco de sus prácticas al cruzar objetivos, experiencias, aprendizajes y hasta sueños y deseos. En otras palabras, estamos ante un archivo vivo de las llamadas "prácticas del no," una caja de herramientas para actores sociales y para toda persona que busque alternativas vitales de espíritu cooperativo, horizontal y transformador. Dicho archivo nos invita a redefinir nuestros maltratados conceptos del trabajo, del saber, de la comunicación, del valor, y también de la felicidad y de la calidad de vida. En nuestra opinión, este es uno de los mayores logros de la autora. Nadie puede quedarse impasible tras la lectura de este libro.

La agrupación de experiencias en todos los ámbitos tratados aquí (economías sociales, reproductivas, medioambientales, vivienda, migración, política, cuidados, arte, trabajo, educación, mundo mediático y de la información, derechos civiles, etc.) conjuga la reflexión sobre la valía y el impacto del trabajo autogestionado por el colectivo en cuestión con la explicación in situ del ensayo cotidiano de este trabajo en la práctica. Por ejemplo, en la conversación con Pandora Mirabilia, un colectivo madrileño que trata de llevar la comunicación (el periodismo) al terreno feminista por la vía informativa/educativa, se lee cómo los intereses particulares de las activistas del colectivo dan pie a un trabajo pleno y satisfactorio para ellas. Al mismo tiempo, su trabajo incide positivamente a nivel social cuando imparten talleres de formación para niños, adolescentes o adultos sobre la prevención de la violencia de género, el amor y la sexualidad, o el ecofeminismo. Estos talleres se imparten presencialmente u online en escuelas, institutos o a grupos de mujeres. Trabajan "en condiciones de calidad y de dignidad" (24), optando por su presencia en red no tanto para crecer exponencialmente, como para "abrir nuevas conexiones" (24). Igualmente, la entrevista del grupo bilbaíno Colaborabora, dedicado a la economía alternativa solidaria, ofrece ejemplos de cómo ofrecer "capacidad simbólica" (112), otras formas de imaginar el mundo, a gentes que quieren repensar el tiempo productivo (el trabajo). Colaborabora se centra en desarrollar un concepto de trabajo anticapitalista bajo el paradigma de que cada una de nosotras posee una riqueza de "capitales vitales" (113) "conocimientos, experiencias, recursos, infraestructuras, tiempo […] que no son traducibles a dinero" (113-14). Además, juegan con las "formas" en todos los sentidos, incluso el jurídico, para pensarse como una cooperativa de economía social y solidaria. Las activistas de Colaborabora forman parte del laboratorio social WikiToki (wikitoki.org), centrado en las necesidades de los barrios donde tienen presencia, siendo una de sus preocupaciones centrales la liberación del tiempo, ese bien tan escaso dentro de los modelos productivos y reproductivos imperantes. Aprendiendo de quienes no están directamente implicados

en el modelo económico (los niños y los ancianos), el colectivo se preocupa de "liberar el tiempo para poderse dedicar[se] a otras cosas que no sean el empleo" (113). Por eso conjugan ideas como la renta básica con otra concepción del trabajo, y no del empleo, es decir, "de trabajo entendido como todo lo que tiene que ver con la esfera de los cuidados y toda la esfera de lo comunitario" (113). Y para ello se exploran diferentes metodologías que pueden incluir hasta las artísticas.

Todas estas asociaciones combinan la convivencia de la horizontalidad con la vista puesta en transformaciones estructurales. Tras la lectura de las entrevistas se confirma que estamos ante un ejercicio político que no quiere disfrazar la realidad ni ocultar las distorsiones ni las violencias sociales e individuales que nos resultan "normales" o incluso justificadas. El proyecto documenta experiencias comunitarias que tejen vida, es decir, que nos obligan en primer lugar a ser, como escribe la filósofa catalana Marina Garcés, "honestos con lo real" (70) (*Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra 2013), a no mirar hacia otro lado frente a los procesos de privatización, desregularización, financiarización y precarización de la vida. En palabras de Garcés, esta honestidad nos obligaría a "dejar de mirar el mundo como un campo de intereses, como un tablero de juego puesto enfrente de nosotros y convertido en un campo de batalla en el que nosotros mismos, con nuestra identidad y nuestras seguridades, resultamos los primeros afectados" (70).

Mirar al mundo con honestidad facilitaría respuestas no como si fuéramos grupos de interés (lo que nos une) sino como individuos aglutinados en torno a retos y desafíos (lo que nos separa). Y es aquí donde los colectivos, mediante las cuarenta y cuatro entrevistas transcritas y disponibles las grabaciones en la versión digital de la Constelación, ponen claramente de manifiesto que la única política válida es ese "quehacer humano que asume que la vida es un problema común" (Garcés 14). Indudablemente, es difícil salir de nuestros nichos de seguridad, de nuestros privilegios, ideologías o identidades cerradas, porque nuestro mundo neoliberal se nutre de un paradigma global de crisis, de la precariedad asoladora, de ese miedo mal encauzado que nos incita a pensarnos en solitario, enjaulados, inmunizados y anestesiados para sentirnos seguros. Se nos dice que es mejor pensarse así, fuera del mundo, que en realidad es solamente en aislamiento (la pandemia nos lo ha inculcado) como se recobra ese equilibrio vital, mirándonos a nosotros mismos, al ombligo, siempre en alerta, siempre desconfiando del otro y de los vínculos que pueda exigirnos. Y mientras hacemos esto, mientras nos sometemos a estas patologías, las fuerzas de muerte, las lógicas violentas de explotación capitalista (de trabajo, de vivienda, de educación, de la naturaleza) junto con la desinformación obligada y exigida para mantener este estado de cosas, nos ofrecen migajas, nos embriaga con la complacencia, con la seguridad falsa que facilita la inacción, la desconexión con los demás. Todos ellos son condicionantes que exacerban estas realidades de vida precaria y enfermiza.

¿Cómo mejorar el presente? ¿Cómo crear ese "mientras tanto"? La respuesta exige reformulaciones a múltiples escalas, algunas considerables como la de repensar qué y quiénes somos. Las experiencias aquí retratadas dibujan nue-

vas líneas del ser y del estar con la intención de remediar la profunda crisis de sentido que padece nuestro mundo (Álvarez-Blanco 17), ese centrado en la fragmentación social. Como explica la autora, el ojo no puede verse a sí mismo; solo puede hacerlo cuando cobra conciencia de sí, cuando está enfermo (16). Sin embargo, aunque el libro trate los graves trastornos sufridos en este momento histórico, debe leerse como un manual para el mejor vivir. Álvarez-Blanco recupera el "buon senso" gramsciano (15) al ilustrar con estos colectivos modelos anticapitalistas de estar en el mundo y experiencias que frenen la atomización social (17) que crean las sociedades descompuestas. El buen sentido común que busca esta profesora-activista se ancla en el principio de que "el ser humano no puede decir yo sin que resuene al mismo tiempo un nosotros" (Garcés 28). Se empieza a entender con Judith Butler que "el sujeto que yo soy está ligado al sujeto que no soy" (71) (*Marcos de Guerra. Vidas Lloradas*. Barcelona: Paídos, 2009). Y es importante recordar también que "del yo al nosotros no hay una suma, sino una operación de co-implicación" (Garcés 49), es decir, una idea de trato entre personas opuesto radicalmente al "sentido común" violento del capitalismo, ese que pone al límite una vida humana digna. Estos colectivos abren un umbral y por "la fuerza de un no compartido" (Garcés 53) empiezan a escribir una gramática colectiva nueva, una basada en afectos sociales o un "in-betweenness" (Annabel Martín y Cristina Ortiz 2020) alternativos basados en el poder del cuidado, la escucha, el respeto, la negociación de diferencias, la vida. Como nos recuerda Butler: "[w]hether the body that falters and falls is caught by networks of support, or whether a moving body has its way paved without obstruction, depends on whether a world has been built for both its gravity and mobility—and whether that world can stay built. The skin is, from the start, a way of being exposed to the elements, but that exposure always takes a social form". (198-99) (*The Force of Nonviolence.* London/New York: Verso, 2020) ("El que un cuerpo flaquee y pueda ser acogido por redes de apoyo, o que un cuerpo en tránsito encuentre el camino libre de obstáculos, depende de que el mundo esté concebido para sostenerlo y para facilitar su movilidad. Y si ese mundo se sostiene sobre una base sólida. La piel nos expone a la intemperie, pero ese contacto siempre adopta forma social".)

Esta formulación social del interés común que sujeta la "piel" (el individuo) está basada en una episteme de cuidado (de afecto social) que a nivel práctico exige, en palabras de Manuel Castells, "redes de contrapoder" (16) (*Networks of Outrage and Hope.* Cambridge: Polity Press, 2012). Exige la existencia de la Constelación de los Comunes de este libro para reprogramar las relaciones sociales, la economía, el mundo cultural, el educativo o el de la información, por citar algunas áreas sociales. Son redes que, como explica el colectivo Colaborabora, deben procurarse "tupidas y compactas" (115), bien ligadas a territorios concretos, cercanos, para que "la red realmente te pueda sujetar" (115). Esta reprogramación no es tarea fácil puesto que reclama introducir, en palabras de Castells, "instrucciones diferentes" (16) a las operativas en nuestras instituciones, pero también en nuestras vidas, incluso visiones utópicas del tipo "the rule of not ruling anything" (16) (la norma de no regular nada).

Para Castells no se profundiza en el cambio social sin conectar los proyectos democráticos con los de la justicia económica, o de los derechos de la mujer, o del medioambiente, de la paz, etc. Explica, "To understand under which conditions these processes take place and which are the social outcomes that result from each specific process cannot be a matter of formal theory. It requires one to ground the analysis on observation" (16) ("Entender bajo qué condiciones pueden darse estos procesos y cuáles son los resultados de cada uno no puede ser una cuestión teórica. Exige fundamentar el análisis sobre la observación directa"). El autor reivindica la experiencia directa, contradictoria, pero también transformadora que estos colectivos hacen por separado y que Álvarez-Blanco ha tenido la visión de tejer en una red interdisciplinar donde se explica la capacidad transformadora de cada proyecto.

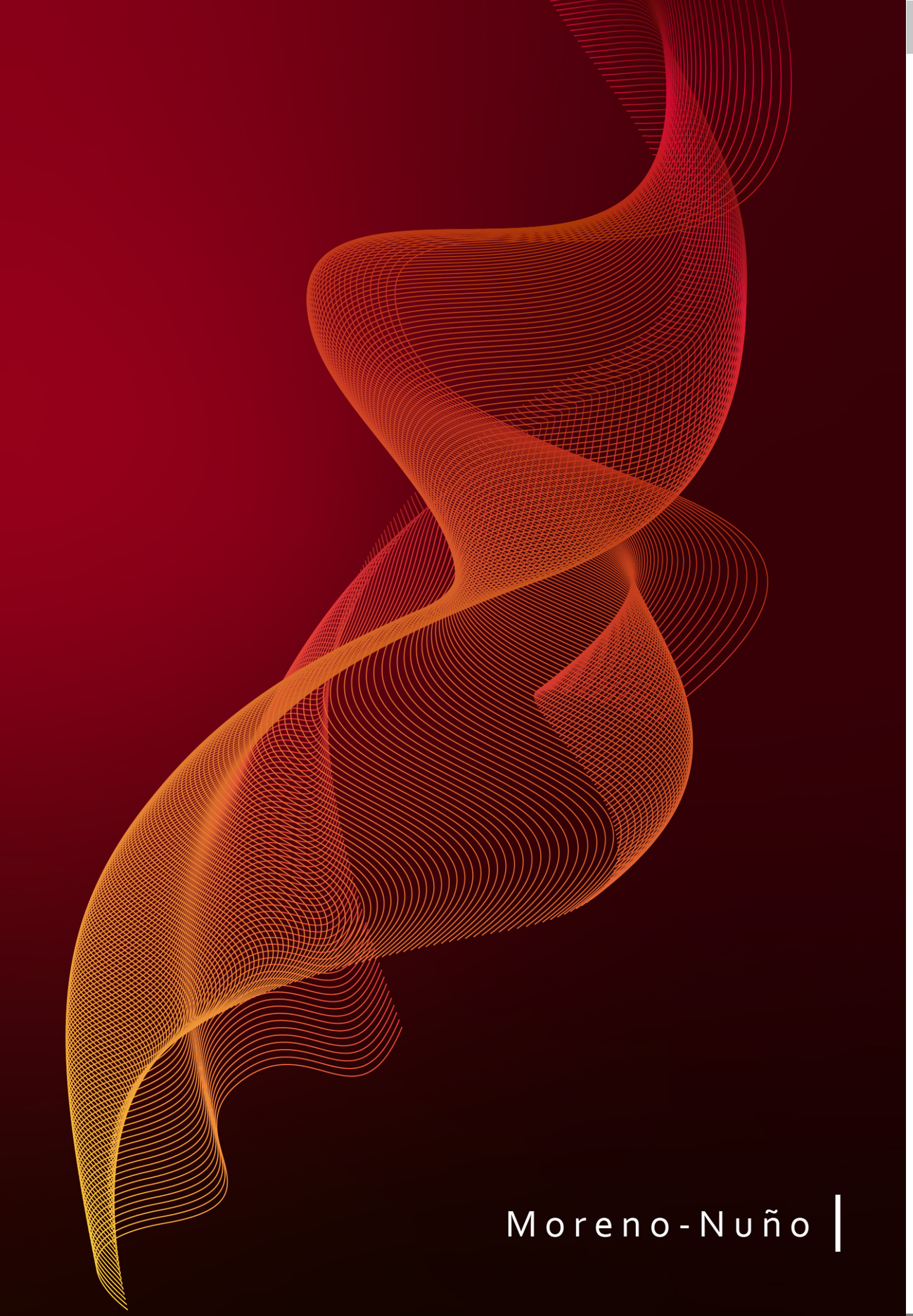
La Constelación de los Comunes está concebida, como explicamos más arriba, como un conjunto de once nódulos o constelaciones agrupados temáticamente: (1) economías sociales, reproductivas y medioabientales, (2) cohabitación y derechos de vivienda, (3) derechos de la naturaleza, (4) derechos de migrantes, (5) nuevos procesos políticos, (6) cuidados y autocuidados, (7) artivismo, (8) trabajo, (9) movimiento de educación expandida, (10) capacitación mediática e información independiente y (11) derechos de género. El orden es aleatorio, pues el mapa constelar permite cualquier dirección. Igualmente, al igual que el cielo nocturno, dichas constelaciones están en constante expansión. Estas once serán otras y se multiplicarán en el futuro, dado que el proyecto está vivo y se asume incompleto. Las cuarenta y cuatro entrevistas recogidas pertenecen a colectivos que operan de manera gravitacional dentro de su nódulo natural, pero cuya influencia o radio de acción no queda limitado al mismo. Álvarez-Blanco ilustra estas interconexiones (13) cuando traza bellos puntos de contacto entre colectivos "afincados" en nódulos cercanos con el fin de documentar las respuestas "racionalmente complejas y obligatoriamente incompletas de las variadas consecuencias de los abusos capitalistas" (22).

Así, por ejemplo, el colectivo OVNI (perteneciente al nódulo del Artivismo) se cruza con el nódulo de Capacitación Mediática, o el colectivo La Tribu Sugurú habita el espacio de los Derechos de Género como el del Movimiento de Educación Expandida. Hay un maravilloso cruce de intereses, objetivos, planteamientos y prácticas ilustrados en un trenzado multicolor estelar (13). El movimiento teórico implícito en este bosquejo nodular camina por la reinvención del concepto ya clásico de la identidad como ejercicio interseccional. En el modelo de Álvarez Blanco, las categorías críticas de género, raza o clase no surgen como categorías identitarias ontológicas, sino que nacen en la praxis política: hay identidad no porque soy sino por cómo estoy en el mundo. De la misma manera, este proyecto es feminista en su misma concepción al ocuparse del cuidado sociopolítico, ese donde se permuta el "sentido común" en bien-común. Este cambio epistémico de sentido transformará al sujeto al proveerle con un marco distinto para imaginarse a sí mismo y a sus conexiones sociales.

El libro piensa en red, como lo hace el archivo digital. Este no es únicamente "espacio de almacenaje de memoria […]

sino […] puente o vaso comunicante, un lugar para vincularse y debatir, un aula abierta, un territorio para soñar, colaborar, jugar, remezclar, establecer relaciones y compartir conocimientos, materiales y visiones" (20). Y este lugar se ha hecho realidad gracias al equipo de activistas sociales, creadoras, investigadoras universitarias, comunidades de prácticas, bibliotecarias, editoriales, técnicos informáticos, vídeo editoras, traductoras, transcriptoras, sonidistas, diseñadoras gráficas, reunidas en este proyecto. A la autora le debemos un bosquejo de "lo común" y el agradecimiento de realizar políticas de vida que reactualicen el presente en un hermoso "mientras tanto".

Annabel Martín
*Dartmouth College*




# Yarza, Alejandro.
# *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth.*

**Edinburgh University Press, 2018, 2019. 322 páginas.**

En *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth*, Alejandro Yarza lleva a cabo un excelente estudio sobre el cine español desde el prisma, hábilmente manejado, del paradigma estético de lo cursi o kitsch. Para ello, Yarza examina un conjunto de ocho films, que incluye documentales y películas de ficción, y que ha sido de especial relevancia dentro de la historia del cine español. El análisis detallado de estos films permite al autor trazar la construcción y deconstrucción de la ideología franquista en el cine español desde 1938 hasta 2010. Las películas en cuestión son: *Romancero Marroquí* (1938) de Carlos Velo y Enrique Domínguez-Rodiño, *Raza* (1941) y *Franco, ese hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia, *Los últimos de Filipinas* (1945) de Antonio Román, *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, *Viridiana* (1960) de Luis Buñuel, *El laberinto del Fauno* (2006) de Guillermo

del Toro y *Balada triste de trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia. Las cinco primeras contribuyen de manera importante a la construcción de la ideología franquista, mientras que las tres últimas apuestan por el desmantelamiento de esta misma ideología.

La exploración de la presencia y función de lo kitsch en la cultura española no es nueva dentro del hispanismo, especialmente desde la publicación del conocido libro de Noël Valis *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain* (2003), estudio pionero en el campo de los estudios culturales por la manera como Valis analiza la transición a la Modernidad de la vida y la cultura españolas. *The Making and Unmaking* comparte con el estudio de Valis un rasgo esencial, ya que ambos autores defienden la naturaleza dual, contraria y hasta a veces contradictoria de lo cursi. La tendencia natural hacia la sentimentalidad que caracteriza la cursilería es, de manera análoga a la fantasía, un necesario contrapeso para poder sostener una visión realista del mundo, tal y como mostrara el Art Nouveau; pero también hay otra forma de entender y utilizar lo kitsch como algo tóxico, tal y como observara Ramón Gómez de la Serna en su certera caracterización de los síntomas de su propia época histórica. Yarza se vale de las teorizaciones de Hermann Broch, Matei Calinescu, Gillo Dorfles, Umberto Eco y Saul Friedländer, entre otros autores, para profundizar en la relación que existe entre la estética y la ideología, definiendo lo kitsch como una posibilidad expresiva que depende de su concreción para alcanzar todo su significado político. Por un lado, lo kitsch se deriva de clichés prefabricados que reflejan un ansia de recuperar un estado de gracia anterior, y se nutre por tanto del anhelo natural de recuperación de todo lo perdido; por otro, es una útil herramienta de indoctrinación política por su potencial para movilizar y controlar a la audiencia, de ahí su conexión con el fascismo y el totalitarismo. En este sentido, el régimen franquista convierte lo cursi en un remedio escapista frente al trauma de la Guerra Civil, utilizando un repertorio de imágenes que remiten tanto a la tradición y a la historia nacional como al acervo cultural, para imponer un patriotismo venenoso que se traducirá en nociones como Hispanidad y en creaciones como las españoladas.

Aunque *The Making and Unmaking* se ciñe al ámbito del cine, es importante recordar que el anhelo de volver a un estado de gracia primitivo no se vierte solamente en un fenómeno cultural aislado, como bien mostrara la Generación de los niños de la guerra o Generación del 50 con la búsqueda del paraíso perdido que estos escritores persiguieran en la infancia. De hecho, la literatura de posguerra está marcada, durante décadas, por el uso (construcción y deconstrucción) de mitos. Una de las ideas que Yarza comenta en su libro, la cual proviene de Gillo Dorfles, es que nada "is more symptomatic of Kistch than certain typical myths, such as the fascist and Nazi myths" ("es más sintomático del Kistch que ciertos mitos típicos, como los mitos fascistas y nazis"; 2). Puede por ello trazarse un paralelismo entre la propuesta de Yarza sobre lo kitsch en *The Making and Unmaking* para el cine y la propuesta de David Herzberger sobre el mito en *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain* (1995) para la literatura del realismo social. Quizás la mayor diferencia entre ambos estudios es un mayor énfasis

por parte de Yarza en los procesos de continuación y ruptura, al entroncar su análisis de los textos fílmicos con la tradición del pasado nacional, pero también con la tan debatida ruptura cultural que se produce en la Transición, en la que lo kitsch se hibridaría con el movimiento estético de lo camp. La reflexión sobre dichos procesos de continuación y ruptura justifica las referencias al cine de Pedro Almodóvar, que conectan con el libro anterior del autor *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar* (1999). Destaca por todo ello *The Making and Unmaking* como un estudio abarcador que puede, salvando las objeciones obvias, leerse como una historia del cine español. Es importante señalar que el libro combina el cine de ficción con el documental, argumentando de manera acertada que durante la época franquista no existe una diferencia realmente cualitativa entre ambos, ya que la verosimilitud de la que presume este último es tan falsa como la realidad prefabricada que intenta presentar.

Si pasamos ahora a resumir los capítulos, el primero muestra cómo el largometraje *Raza*, destinado a ser el molde original para el arte fílmico franquista, es sin embargo el mejor modelo de representación kitsch. El análisis revela que la película de Sáenz de Heredia, con guion del propio Franco (bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade), además de panfleto político de tono melodramático, es ejemplo paradigmático del tipo de estética kitsch totalitaria que podía servir de manera eficaz para el proyecto de reescritura de una historia de España que justificara la imposición de una hegemonía ideológica en la inmediata posguerra. El capítulo dos, dedicado a *Romancero Marroquí*, estudia, a través de este documental que fue un fracaso de taquilla tanto en el Protectorado como en la Península, cómo la propaganda franquista no conseguía siempre su objetivo. Este ejemplo demuestra que, especialmente en las dos primeras décadas del régimen, la audiencia tendía a ser más receptiva hacia los films que comunicaban los valores franquistas de forma indirecta (musicales, comedias, dramas históricos), ya que la subyugación de la población a las demandas totalitarias se producía de forma más efectiva dentro de espacios de libertad aparente que estaban sin embargo cooptados por la ideología del régimen. El capítulo tres, sobre *Los últimos de Filipinas*, analiza cómo la representación de la resistencia de los soldados españoles al cerco de los tagalos dentro de la iglesia colonial del pueblo de Baler transforma la realidad colonial de las Filipinas en un mito político que condensa perfectamente la ideología kitsch del franquismo a través de nociones tales como patria, temporalidad y heroicidad. El capítulo cuatro presenta a *Surcos* como un largometraje fascista que recrimina ácidamente las mentiras triunfalistas del franquismo: el colapso moral de los valores españoles bajo la corrupción que traen la modernidad y la urbanización. Pero lo que parece un retrato honesto de la realidad a través de estilos fílmicos prestigiosos (neorrealismo, film *noir*, montaje soviético, teatro de marionetas) no es más que un nuevo conjunto de mentiras que se alimentan de lo kitsch. El último capítulo dedicado a la construcción de lo kitsch en el cine franquista está dedicado a *Franco, ese hombre*, falso documental que no encierra más que una ficción escapista kitsch disfrazada de film de no-ficción, es decir, una completa fabricación ideológica. Para hacerlo pasar por lo que

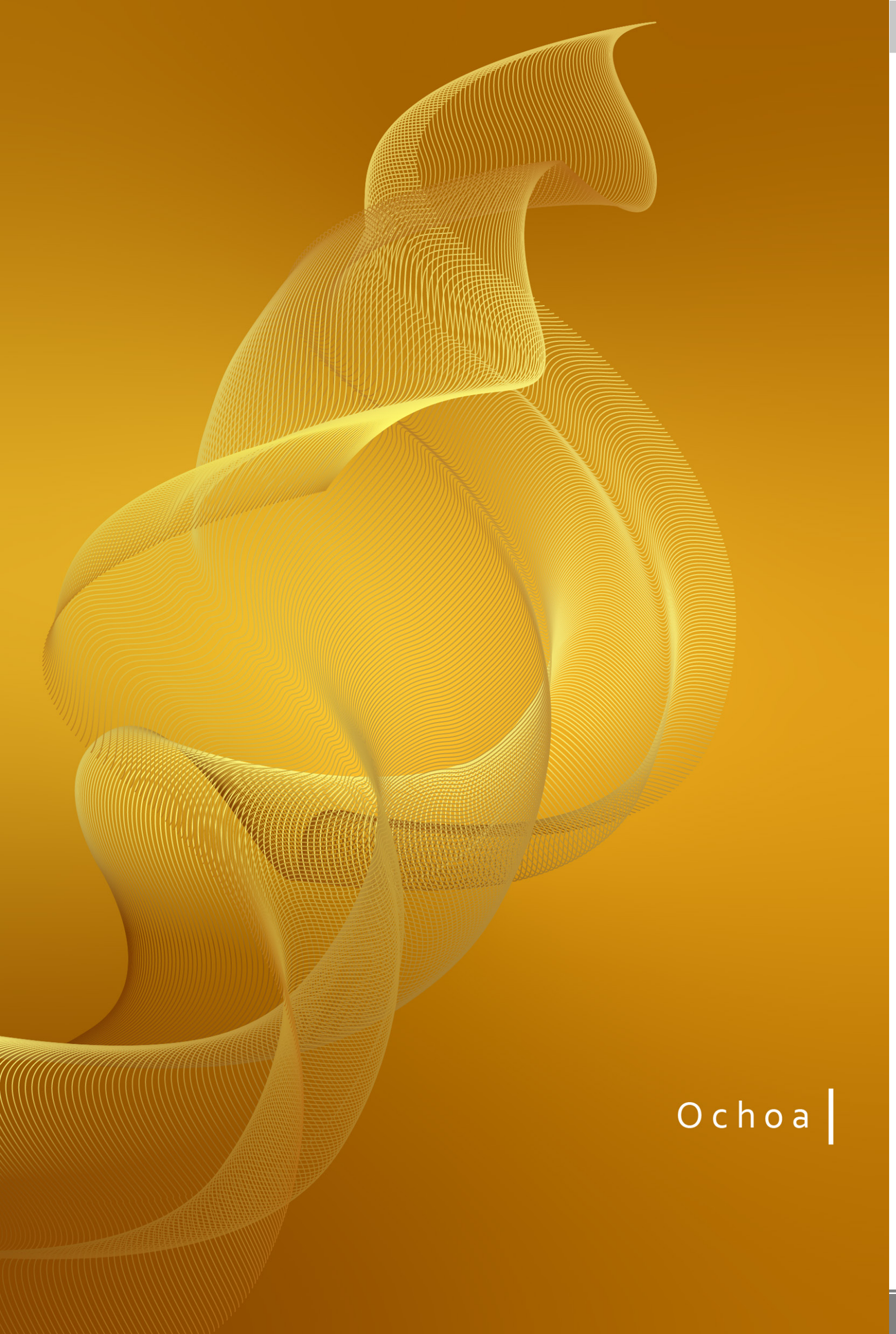
no es, el director tendrá que recurrir a casi todas las convenciones a su alcance dentro del género del documental (*voice over,* imágenes de archivo, la presencia de expertos, autorreflexividad) para persuadir a los espectadores de una verdad histórica que no existe.

La segunda parte del libro se enfoca en películas que contestan la construcción kitsch del régimen, comenzando con *Viridiana*. Como es bien sabido, este film dinamita desde dentro la melancolía que emana de la burbuja kitsch franquista para exponer su contenido represivo y perverso. Frente a la interpretación más frecuente del largometraje que se vale del surrealismo, Yarza propone una visión alegórica en la que España es un espacio de sublimación religiosa caracterizado por la internalización de una versión fundamentalista de la ética cristiana —que resulta en un ciclo vicioso de deseo, culpabilidad, represión y perversión— que se proyecta en las distintas etapas históricas de España. En la cinta de Buñuel, la España de la autarquía no tiene más remedio que ceder el paso a la industrialización de finales de los cincuenta y los 60. Con *Balada triste de trompeta* pasamos al siglo XXI, más específicamente al debate suscitado por el trabajo de los defensores de la memoria histórica sobre cómo lidiar con los fantasmas del pasado. Mediante la reelaboración del tema del payaso triste, motivo tradicional de la estética kitsch, y la figura también kitsch del cantante Rafael, Álex de la Iglesia ofrece una reflexión sobre la noción franquista de que la justicia sólo puede venir de la mano de una venganza que está disfrazada de redención cristiana. Frente a esta idea, que es condenada inequívocamente, el film propone un trabajo de duelo activo como modo de responder a la pérdida; no estamos, por tanto, ante un largometraje que sugiera, como parte de la crítica ha afirmado, una forma fácil de reconciliación para superar el pasado traumático de la Guerra Civil. Conectando con el breve análisis de *Blancanieves* (2012), de Pablo Berger, que Yarza desarrolla en el Prefacio, el último capítulo se centra en *El laberinto del fauno* para afirmar que es precisamente a través de la forma del cuento tradicional que podemos enfrentarnos al pasado, ya que la magia de los cuentos es lo único que muchas veces queda a las gentes que luchan por vislumbrar un poco de claridad moral en medio de los espejismos del fascismo. Los cuentos clásicos son vehículos de crecimiento moral que intentan ayudar a los niños a madurar, permitiéndoles enfrentarse a sus deseos y miedos inconscientes, a la vez que internalizar los códigos de comportamiento social de los adultos. Creando un cuento para adultos, Guillermo Del Toro invita a los españoles a crecer moralmente mirando al pasado, y lo hace abrazando el poder de la imaginación moral de los cuentos de hadas contra el escapismo kitsch del franquismo.

*The Making and Unmaking* es un libro excelente, en el que proliferan los argumentos matizados, las apreciaciones sutiles, las lecturas alegóricas iluminadoras y las reflexiones teóricas precisas. También los contextos históricos bien trabajados, esenciales para comprender la trayectoria y significación de las películas, y no como mero marco o adorno. La estructura, que contrapone la construcción fílmica de lo kitsch a su deconstrucción, está bien elegida, y sigue el esquema de libros señalados, como *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel* (2010), de Jo Labanyi, y *Work-*

*ing through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*, de Ofelia Ferrán. En el caso de *The Making and Unmaking* tenemos cinco films franquistas y solamente tres antifranquistas. Hubiera sido deseable contar con al menos un capítulo más, aunque la extensión del libro no lo haga necesario, para tener un libro más balanceado. Una posibilidad habría sido ampliar el análisis de *Blancanieves* que se encuentra en el Prefacio, dado que esta película encaja como anillo al dedo en el tema central de libro, y habría funcionado como un broche de oro perfecto. Un capítulo más habría ayudado a equilibrar mejor las dos partes del libro, aunque no sea en absoluto necesario a nivel argumentativo. También se echa de menos una explicación de por qué desde 1960, con *Viridiana*, saltamos a 2006, con *Balada triste de trompeta*. Aunque no se trata de una historia del cine español *stricto sensu*, este salto de cuatro décadas, desde los años sesenta hasta el siglo XXI, hace que nos preguntemos qué sucede con la representación de lo kitsch durante estos cuarenta años. Sí ofrece Yarza apuntes sugerentes sobre el cine camp de Almodóvar durante la Transición, pero estas décadas no se condensan en Almodóvar, sobre todo si consideramos movimientos fílmicos tan importantes como el Nuevo Cine español o el Cine Polivalente, por nombrar solamente dos, y directores reconocidamente antifranquistas tan importantes como Saura, Borau o Erice. Que *The Making and Unmaking* sea capaz de despertar la curiosidad del lector con preguntas como la anterior, u otras como hasta qué punto va a continuar la representación crítica de lo kitsch, o de qué manera este tipo de representación se encuentra también en géneros diferentes e inclusos distantes del drama histórico, es sobre todo una virtud que se añade a la meticulosidad con la que están trabajadas las películas. Destaca, en suma, *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth* por la lectura compleja e iluminadora de importantes textos fílmicos y por una poderosa capacidad explicativa que hace de este estudio un eficaz libro de texto para un curso avanzado de cine español y una lectura fascinante para todo amante del cine español.

Carmen Moreno-Nuño
*University of Kentucky*





# Hellín García, María y Ana Corbalán Vélez, Eds.
# *Todos a movilizarse. Protesta y activismo social en la España del siglo XXI.*

**Barcelona, Anthropos, 2019. 224 páginas.**

*Todos a movilizarse* reúne doce investigaciones de varios académicos que trabajan en Estados Unidos, España y Canadá, y se concentra en las movilizaciones sociales, realizadas a partir del 15M, que comparten sus ideas políticas a través de las redes sociales, la producción cultural y las manifestaciones callejeras. Este libro es una gran aportación, y ayuda a entender cómo los españoles se han movilizado durante la segunda década del siglo XXI.

El primer capítulo de Ana María Díaz-Marcos, "Impactos visuales: *artivismo* feminista, visibilidad y empoderamiento", explora el *artivismo* —el uso del arte para fomentar el activismo artístico y político— y destaca a cuatro artistas españolas contemporáneas: Pilar Albarracín (1968–), Yolanda Domínguez (1972–), Raquel Riba Rossy (1990–) y

Cinta Tort Cartró/Zinteta (1995–). Estas artistas priorizan el cuerpo de mujer como un territorio interseccional sobre el cual se expresan la protesta y el diálogo. Yolanda Domínguez llevó a cabo "No sólo soy un cuerpo" (2014) en una playa de Florida donde voluntarios pasearon exhibiendo el mensaje "I am not just a body". Pilar Albarracín presentó una serie de fotos titulada "Carne y tiempo" (2018) en la cual se veía el cuerpo de la artista amarrado con cuerdas y, suspendido del techo, envuelto en mantón de manila o traje de faralaes con el fin de promover una relectura de la cultura andaluza y española. La artista Raquel Riba Rossy, conocida por su personaje Lola Vendetta, representa experiencias cotidianas de la mujer, incluyendo la menstruación, en las redes sociales y también en sus libros *Lola Vendetta: más vale Lola que mal acompañada* (2017) y *¿Qué pacha, mama?* (2018). Cinta Tort Cartró/Zinteta también celebra el cuerpo natural de la mujer para desmitificar la menstruación a través de fotografías de su propia sangre que pone en Instagram. El lector/la lectora puede observar que las artistas nacidas en los 90 son aún más atrevidas y logran sacar a la luz temas tabú que la sociedad ha silenciado durante siglos.

María Camí-Vela explora en el segundo capítulo, "España: ¿epicentro de la cuarta ola feminista?", el feminismo reciente español y destaca varias movilizaciones. La primera era la marcha del 1 de febrero de 2014, de la cual se hizo *Yo decido. El tren de la libertad* (2014) que documenta miles de personas de varias ciudades españolas y europeas que se reunieron en Madrid. Otra marcha significante era la huelga feminista del 8 de marzo de 2018 —la primera huelga general sólo de mujeres del Estado español— en la que casi seis millones de trabajadoras participaron en la paralización del país —la de la actividad laboral, de los cuidados y del consumo— para reivindicar una sociedad libre de opresiones, de explotación y de violencia machista. La tercera movilización era el *hashtag* #Cuéntalo que la periodista Cristina Fallarás puso en marcha cuando, el 26 de abril de 2018, se conoció el veredicto del caso de La Manada (cinco hombres acusados de violar en grupo a una joven de dieciocho años en los Sanfermines de 2016). Este capítulo complementa el anterior porque, como hizo Ana María Díaz-Marcos, habla sobre Yolanda Domínguez, a quien se puede ver en el documental *Yo decido*.

Ana Corbalán Vélez, coeditora de esta antología, explora en el tercer capítulo la desigualdad que permanece a pesar de la Ley Orgánica 3/2007 para la Igualdad, "Insumisas: activismo femenino por la igualdad de género". Indaga en algunas de las actividades realizadas por el Club de Malasmadres, +Mujeres, CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, MIM (Mujeres en la Industria de la Música), Clásicas y Modernas (Asociación para la Igualdad de Género en la Cultura) y los equipos de televisión y prensa en España. El Club de Malasmadres fue fundado en octubre de 2013, y ha sido un fenómeno de Internet nacional; critica, entre varios temas, la cuestión del trabajo invisible. Es muy interesante que Corbalán Vélez destaque la asociación murciana +Mujeres porque Murcia es una de las comunidades autónomas más conservadoras del país. Además de su plataforma virtual, +Mujeres tiene una columna en el periódico *La Opinión*, y en 2018 se unió a otra veintena de agrupaciones para fundar la Asamblea Feminista de

la Región. CIMA lleva diez años trabajando por la igualdad en la industria cinematográfica, y una de sus recientes acciones fue la campaña #MásMujeres que tuvo como meta concienciar a la población sobre la falta de representación de mujeres en la industria cinematográfica y también en el protagonismo de las películas. Repartieron más de mil abanicos rojos durante la ceremonia de los Goya de 2018 para comunicar que un cambio es necesario para cumplir con la misión de equidad de mujeres en el mundo audiovisual. Corbalán Vélez subraya el trabajo de MIM, fundada en septiembre de 2016, que vigila la igualdad en el mundo de la industria de la música. Clásicas y Modernas se creó en 2009 para exigir la igualdad de género en el mundo de la literatura, el arte, el teatro y la universidad. En el campo de televisión, las trabajadoras de RTVE han usado el *hashtag* #AsíSeManipula para reclamar su independencia profesional y visibilizar la desigualdad de género, el techo de cristal, la brecha salarial y la falta de noticias con perspectiva de género. Como explica María Camí-Vela en el capítulo anterior, las periodistas Virginia Alonso y Cristina Fallarás también han usado el *hashtag* #Cuéntalo en las redes sociales tras la sentencia de La Manada.

El cuarto capítulo, "Los cuidados en la economía neoliberal: reivindicaciones feministas en la España actual" escrito por Marina Bettaglio, complementa los capítulos anteriores porque también examina las campañas de concienciación y protestas que cuestionan la construcción de los roles de género y las tareas del cuidado ("care" en inglés). Estas responsabilidades —nutrir, alimentar, cobijar, escuchar, velar por el bienestar físico y emocional tanto para los pequeños como para los mayores— toman lugar dentro del espacio doméstico, y son "invisibles" porque, según la sociedad patriarcal, son trabajo femenino. Hay numerosas organizaciones y colectivas —AOMICAT (la Asociación Mujeres Migrantes en Cataluña), PPiiNA (la Plataforma por Permisos Iguales e Intransferibles de Nacimiento y Adopción) y AHIGE (La Asociación de Hombres por la Igualdad de Género)— que luchan por demonstrar la idea de que los cuidados son la responsabilidad de las mujeres. Estas organizaciones desean acabar con el estigma que rechaza a las mujeres por ser inaptas para el trabajo remunerado. Las madres lesbianas han criticado el Real Decreto-ley 6/2019 —que aumenta progresivamente el permiso de paternidad— por su lenguaje heteronormativo que no reconoce los derechos de las parejas homosexuales. Como otras contribuidoras de este volumen, Bettaglio menciona las huelgas generales del 8M de 2018 y 2019 y eslóganes que han usado, incluyendo "Si nosotras paramos, se para el mundo" para subrayar la gran contribución de las mujeres españolas e inmigrantes, no sólo las asalariadas sino todas las trabajadoras precarias, incluso las amas de casa y las abuelas. El feminismo del siglo XXI abre el tema de reevaluar la sociedad patriarcal que subestima la gran aportación de todas las mujeres.

El capítulo 5, "Activismo feminista y desnudez: Femen-España y el coño insumiso" escrito por Txetxu Aguado, es uno de los capítulos más llamativos por la exploración de Femen-España. Fundada en el 2013, Femen-España es una asociación que usa la desnudez como herramienta política, y su método para combatir la discriminación dirigida hacía las mujeres es el *sextremismo*: una técnica de protesta donde

las mujeres emplean su cuerpo al desnudo con un eslogan pintado en el cuerpo. Las socias de Femen-España se apropian de la desnudez femenina para crear significados nuevos; los pechos desnudos de las activistas dejan de ser un fetiche sexista para convertirse en un argumento en contra de la polaridad mujer virtuosa/excitada. Aguado también hace un resumen del activismo del grupo Coño Insumiso que logró visibilizar la vulva con una construcción hecha de látex que llevó en andas como si fuera Semana Santa. Esta manifestación, junto con la frase "estamos hasta el coño de tantos cojones", destaca la realidad que lo masculino tiene más visibilidad que lo femenino, y así desmonta la opresión patriarcal que controla a las mujeres.

"Tambores, mujeres y activismo después del 15M en España", escrito por Carolina Fernández Cordero, pregunta si la música puede entenderse como herramienta de transformación social feminista. En respuesta a su planteamiento, Fernández Cordero examina tres escenarios de música: 1) las actuaciones de calle protagonizadas por los *blocos* (batucadas) no mixtos; 2) los espectáculos estáticos (p. ej. *En [de]construcción*); y 3) los talleres o espacios de formación. La percusión subvierte la idea de que la mujer es el sexo débil porque tomar un tambor significa romper ese imaginario, y desafía la supuesta incapacidad femenina para cargar objetos pesados. El proyecto activista Ashabá fue formado en 2012 para repoliticar la marcha del Orgullo LGTBIQ; su espectáculo *En (de)construcción* (2016) combina varios elementos audiovisuales junto con cajas de cartón con inscripciones (p. ej. violación y asesinato) que representan una pirámide de violencia machista. Al final de la función, el grupo impulsa un diálogo para intercambiar ideas. La música —tocada en grupos mixtos; sólo por mujeres; o como parte de un espectáculo— sirve para aumentar la colaboración y la solidaridad, y así las activistas se acercan más a la igualdad de género.

"La revolución no será televisada sino teatralizada: del germen *Noviembre* (2003) al activismo local", escrito por Jorge González del Pozo, se distingue de los demás capítulos por su enfoque en el cine. La película *Noviembre* (2003) de Achero Mañas trata varios asuntos coetáneos: la inmigración, la indigencia, el racismo y la exclusión social. Este estudio pretende contestar las siguientes preguntas: ¿cuál es el papel del arte, la cultura y la estética?; ¿cómo se produce el activismo en la España actual; ¿qué impacto tiene?; y ¿cuál es la visibilidad pública de estas iniciativas que surgen orgánicamente de cara al presente y futuro de la sociedad? Como dice el autor, *Noviembre* contiene un germen que después de la caída económica empezó a crecer, y 15M sirvió de catalizador para el teatro social con el fin de mejorar la sociedad con obras que exploran la igualdad de género, los estereotipos racistas y la xenofobia. González del Pozo observa que en la película los peatones en las calles madrileñas no apreciaban lo que los actores intentaban comunicar a su público. En contraste, La Rueda Teatro Social, Teatro del Barrio, La Granuja y el Colectivo Teatreverías proveen la oportunidad de reflexionar colectivamente sobre las realidades sociales para generar transformaciones en el público. Así los espectadores son también protagonistas y pueden expresar sus deseos y necesidades. Como la mayoría de los contribuidores de este volumen, González del Pozo opi-

na que el 15M fue el detonante de las movilizaciones que posibilitaron cambios en la sociedad. El autor concluye al reconocer que no hay una sola respuesta a lo que propuso en su introducción, pero confirma que los proyectos de los grupos teatrales dan visibilidad a los olvidados.

El capítulo 8, "Por el derecho a una vivienda digna: activismo contra los desahucios", escrito por María José Hellín García, la otra coeditora de este libro, investiga el activismo social por la demanda del derecho constitucional habitacional y la lucha contra los desahucios forzosos. La autora se centra en varias asociaciones, incluyendo V de Vivienda y La PAH (Plataforma por Afectados por la Hipoteca). La plataforma V de Vivienda fue formada en Barcelona en 2006, e inició varias campañas sociales para denunciar los altos costes inmobiliarios (ciclo especulativo de la vivienda). La autora dice que los problemas con la vivienda empezaron mucho antes de la crisis; comenzaron en los ochenta. La PAH surgió en 2009 en Barcelona como resultado de los miles de desahucios desde el comienzo de la crisis en 2008. Ada Colau (alcaldesa de Barcelona 2015–presente) fue una de las iniciadoras de PAH, y el activismo ha paralizado medio millón de desahucios. Como parte de su examinación, la autora detalla la dinámica entre Colau y varios políticos que la alcaldesa ha reprochado (la mayoría del PP) por su falta de apoyo. Este capítulo también examina otros problemas que contribuyen al número de desahucios, el paro siendo una de las principales razones. A consecuencia del paro, el número de muertes ha subido; algunas fueron suicidios pero otras fueron asesinatos a manos de partidos políticos conservadores y entidades bancarias. Después de varios años, el activismo antidesahucio sigue en su lucha por el derecho a la vivienda.

El capítulo 9, "Hacia una empatía humanitaria: refugiados y activismo en España", escrito por Raquel Vega-Durán, explora un tema que los demás contribuidores no han analizado: los refugiados. La llegada de refugiados sirios, a causa del comienzo de la guerra civil de Siria en 2011, ha inspirado campañas virales como #Sickofwaiting y #VenidYa. Dentro de pocos años los refugiados se han convertido en personajes en la narrativa, los cómics y las novelas gráficas de España. Uno de los ejemplos más significativos ha sido la novela *El setè àngel* (2016) de David Cirici, una historia que toma lugar en el mar Egeo que narra las experiencias de personas forzadas a irse de su país. La representación de los refugiados también ha sido parte de varias exposiciones, sobre todo entre el 2016 y 2018 con el propósito de visibilizar la figura del refugiado a los españoles. Ha habido *performances* en Torrelodones (Madrid, 2016) y Torrelavega (Cantabria, 2016) que tomaron lugar el 20 de junio (Día Internacional del Refugiado); en los dos casos la meta era acercar a los ciudadanos a lo que viven los refugiados con la incorporación de objetos que ellos ven a su alrededor: tiendas de campaña, ropa tirada en el suelo y coches quemadas. Aún más llamativas han sido *performances* en las playas; en la Playa de la Concha (Donostia, 2016), varias personas hicieron un simulacro de la llegada de refugiados. En la Playa de la Victoria (Cádiz, 2017), los protagonistas parecieron muertos en la costa. Con la empatía que provocan la palabra escrita y las *performances*, los seres humanos empiezan a concienciarse y ver a los refugiados como suyos.

"El activismo político y social del movimiento independentista catalán", el décimo capítulo escrito por Sergi Rivero-Navarro, argumenta que el movimiento soberanista catalán es una forma de activismo igual que otros movimientos analizados en este volumen. Este capítulo expone las características distintivas del independentismo que surgieron como reacción a la campaña de impugnación del Estatut de Catalunya 2006, y compara el soberanismo catalán con el 15M porque en los dos movimientos se puede ver la dimensión pública. Según la Real Academia Española, el activismo es "un ejercicio del proselitismo y acción social de carácter público", y las ideas escritas en carteles del 15M —"Toma la calle" y "Yes, we camp"— también vemos en el movimiento independentista catalán. En los dos casos los ciudadanos han ocupado el espacio público con lemas que enfatizaban la ocupación del espacio público como un acto subversivo. Como las huelgas del 29 de marzo y del 14 de noviembre organizadas por el movimiento del 15M, la huelga del 3-O interrumpió la circulación en las calles, carreteras y vías de ferrocarril. El espacio urbano ya no es un lugar de ocio sino conexión interpersonal, y, como argumenta Rivero-Navarro, debe ser interpretado por los españoles como "una ventana a la esperanza" que otros pueblos pueden ejemplificar.

Pablo Martínez Diente, en el undécimo capítulo titulado "El 36 eterno. El fetiche guerracivilista en los activismos españoles contemporáneos", explora el uso de la Guerra Civil como propaganda, empezando con lo que dijo la concejal del Ayuntamiento de Madrid Rita Maestre en 2011, "arderéis como en el 36". Esta cita ejemplifica lo problemático de referencias guerracivilistas: una persona como Maestre (nacida en 1988) sólo ha vivido la democracia pero usa palabras que confirman la existencia de un fetichismo con el pasado bélico de España. El autor cita la teoría marxista del fetichismo de mercancía para explicar la obsesión con la Guerra Civil Española. Si entendemos la Guerra como producto y el guerracivilismo como mercancía, podemos entender mejor la relación entre el pasado y las referencias a los eventos militares. El guerracivilismo es una mercancía evocada sólo por personas que no han sufrido la Guerra directamente. Varios partidos políticos —desde los conservadores Vox y HazteOir hasta el revisionista partido de Podemos— han participado en la evocación del pasado remoto. El autor no hace referencia a la producción cultural española que ha romantizado la Guerra, pero creo que contribuye a la cantidad de referencias que hacen los políticos —todos nacidos varias décadas después de la contienda—.

El último capítulo de esta colección, escrito por Francie Cate-Arries, es "El movimiento memorialista a pie de fosa, a pie de calle: AMEDE y el activismo ciudadano". Cate-Arries explora el colectivo AMEDE (Asociación por la Recuperación de la Memoria Democrática, Social y Política de San Fernando [Cádiz]), y se centra en el rol que tiene este colectivo civil. Argumenta que AMEDE ha logrado no sólo desenterrar los restos de las víctimas guerracivilistas sino que también ha sido portavoz de relatos rescatados de la memoria silenciada. Es importante notar que AMEDE es del voluntariado ciudadano, y después de las elecciones municipales en Andalucía el 2 de diciembre de 2018 —cuando el partido ultraderechista Vox ganó doce escaños— los so-

cios de AMEDE arrancaron una lucha aun más activa para combatir la presencia creciente de ideología conservadora. AMEDE sigue ocupando la calle con proyectos educativos para concienciar a varias generaciones de personas y para recordar a todos que la democracia no viene de la nada sino es el resultado de mucho esfuerzo y labor.

*Todos a movilizarse* complementa los estudios de la producción cultural española que tratan temas del feminismo, igualdad y la democracia, y será sumamente útil tanto para académicos como para estudiantes, de grado igual que de posgrado. Como una antología recién publicada, sirve para entender los ambientes sociales, políticos y artísticos de la España actual; para futuros lectores, será una referencia importante para comprender las consecuencias y reacciones que surgieron después del 15M.

Debra J. Ochoa
*Trinity University*

# González-Allende, Iker y José Ángel Ascunce Arrieta, eds. *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga.*

**Barcelona: Anthropos, 2018. 318 páginas.**

El volumen *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga.* (Anthropos, 2018), editado por Iker González-Allende y José Ángel Ascunce Arrieta, ofrece una visión multifacética del diverso mundo literario del autor vasco Bernardo Atxaga, alias de José Irazu Garmendia (Asteasu, 1951-). El título —una cita tomada de la novela *Obabakoak*, considerada por muchos como la obra maestra del autor— hace referencia a las cuestiones sociopolíticas, geográficas, y sobre todo literarias que se aúnan en la literatura de Atxaga. El enfrentamiento con estos temas, los principales del autor, tal como aparecen en su corpus literario, será el motor de este volumen. Por su parte, los autores cuyos trabajos se recopilan en este volumen alcanzan una síntesis innegable de ideas e ideologías diversas que refleja el mundo globalizado y multicultural tan deseado por Atxaga. A través de los quince artículos críticos que componen el volumen, se ven reunidas diversas investiga-

ciones de expertos contemporáneos de Atxaga de las universidades líderes de EE. UU., Europa y América Latina.

Coincidiendo con la visión heterogénea del autor, este volumen no ofrece una perspectiva singular del corpus literario de Atxaga, sino una colección variada de estudios críticos que se enfocan en una amplia gama de temas; tratan tanto la estética fabulesca en la literatura infantil y juvenil del autor, por ejemplo, como la relación que mantiene Atxaga con el nuevo orden cultural de la Transición y la vigente economía neoliberal. Cada artículo invita al lector a indagar en un aspecto diferente del corpus atxagiano, desde su primera producción poética *Etiopía* (1978) hasta su publicación más reciente *Xola eta lapurra* (2015; en castellano, *Shola y el ladrón*) para conocer, de manera auténticamente posmoderna, la variedad de personajes, perspectivas e incluso mundos que protagonizan las obras del autor. A pesar de sus diferencias ya citadas, los quince capítulos del volumen tratan los mismos temas sobresalientes que dominan el corpus literario de Atxaga. Entre ellos, se puede hablar de la intertextualidad, la estética fabulesca, el hibridismo, el humor lúdico, el multiperspectivismo y la ironía, temas que llegan a ser hilos conductores a lo largo de la colección.  Esta heterogeneidad establece la base argumentativa del volumen, ya expresada por el título —el mundo (literario) está en todas partes—.

El primer capítulo del volumen, "'La tensión en torno a literaturas como la vasca sigue siendo grande': conversación con Bernardo Atxaga," es la transcripción de una entrevista reciente entre Iker González-Allende, editor de esta publicación, y Atxaga. Esta entrevista extensa gira en torno a tres temas principales: la larga evolución creativa de Atxaga; su relación compleja con su entorno sociopolítico; y los temas que se repiten en su producción literaria. El autor ofrece una perspectiva mesurada con respecto a varias ideologías vigentes de los siglos XX y XXI, entre ellos el fanatismo, el nacionalismo literario, el feminismo, la autotraducción y la autobiografía. González-Allende y Atxaga crean una bibliografía viva de las obras fundamentales del autor.

Esta entrevista va seguida de un análisis de la novela *Bi Anai* (*Dos hermanos*) (1985) por parte de José Ángel Ascunce Arrieta, quien examina los diferentes niveles semánticos y alegóricos de esta novela corta para revalorizar un texto anteriormente relegado por su estética fabulesca a la literatura infantil juvenil (LIJ de aquí en adelante). No obstante, el autor categoriza el relato entre *thriller* y fábula. Ascunce Arrieta indaga en el argumento existencialista que sorprendentemente existe en algo que aparenta pertenecer a la regla de LIJ. Así finaliza su análisis: "*Dos hermanos* es una experiencia narrativa en la que su autor ha jugado desde las primeras líneas con el lector, ofreciéndole horizontes de expectativas que se van negando…hasta llegar a proponer una visión final tan angustiosa como paradójica: la liberación de todo determinismo vital a través de la negación o superación de la propia existencia" (67).

En el siguiente capítulo, "Relectura de *Obabakoak* y calas en 'Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana,'" José Manuel López de Abiada evalúa la novela fundacional de la literatura vasca contemporánea, *Obabakoak*

(1988), y su impacto en el renacimiento de la escritura en euskera en la segunda mitad del siglo XX. López de Abiada analiza la estructura del libro, compuesta por veintiséis relatos "autónomos e interdependientes," a la vez que destaca la influencia matizada de la literatura decimonónica europea en ellos (76). Ya vistos en los capítulos anteriores del volumen, ciertos temas predominantes reaparecen a lo largo del argumento de López de Abiada, como la intertextualidad, la estética fabulesca, la traducción... A continuación indaga el autor en el relato titular, "Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana", señalando la singularidad de este cuento en particular y su función elegíaca como homenaje al pueblo en que vivía el autor. López de Abiada concluye discutiendo el equilibrio que mantiene Atxaga entre la historia y el olvido.

Tras este análisis, Verónica Azcue estudia la estrategia creativa del autor de asumir el punto de vista animalista en *Memorias de una vaca* (1992) en su artículo, "La narrativa de Bernardo Atxaga y el pensamiento animalista: el caso de *Memorias de una vaca*". La autora explora cómo esta estrategia va más allá de la simple antropomorfización para acercar al mundo natural con el humano. Azcue examina la elección y el desarrollo de esta perspectiva única, más comúnmente vista en las fábulas de Esopo. Nota que, por medio de la voz narrativa extraordinaria de la vaca Mo, Atxaga crea una nueva manera de "reflejar desde una perspectiva crítica la relación de los humanos con otros seres vivos —y con la naturaleza en general" (91). Como ya se ha visto en el capítulo anterior de Ascunce Arrieta, Azcue revaloriza esta novela de Atxaga, una generalmente categorizada como LIJ.

En el capítulo siguiente, "La gramática de la duda: opacidad y transparencia terrorista en *El hombre solo*, de Bernardo Atxaga," Annabel Martín interpreta la novela nominal como una proyección de dudas sobre lo heroico inscrito en el medioambiente de una España en plena Transición. Su examinación de *El hombre solo* (1994) les otorga atención particular a los aspectos psicológicos e interiores del relato. Mientras Martín investiga las varias lecturas posibles de la novela, sostiene su análisis en una lectura detallada que enfatiza la relación entre el protagonista, Carlos, y el fracaso y desencanto que sufre como exetarra amnistiado en la Barcelona de 1982. Concluye Martín que el gran logro de *El hombre solo* son su énfasis en la vida psíquica de la violencia terrorista y la reconciliación con las cicatrices profundas provocadas por ella.

"La prisionera se hace traidora: las categorías políticas y la mirada refractada en *Esos cielos*, de Bernardo Atxaga," de Sally Perret, pone en práctica el término espositano *impolítico*, el cual aplica a las varias matizaciones político-nacionalistas en la obra nominal. Perret reconoce que *Esos cielos* (1996) evita una clasificación fácil binaria como un relato nacionalista o no nacionalista, debido al interés de Atxaga en "nuevas cosmovisiones" impolíticas que captan la complejidad de la política postmoderna (128). A pesar de la ambigüedad fundamental de *Esos cielos*, la investigación de Perret, por medio de la filosofía de Esposito, saca de ella un nuevo entendimiento de cómo "la novela no intenta resolver las tensiones que presenta. En su lugar, simboliza la si-

tuación política llevada al margen extremo" con su retrato de Irene, otra exetarra que sirve como personaje principal (138). Esta reubicación hacia la marginalidad es clave para Perret, "dado que es allí donde pueden observarse los límites de lo político" (138).

Mari Jose Olaziregi refleja el análisis de Perret con su artículo, "Siempre nos quedará Obaba. *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga," en el que examina la novela desde una perspectiva formal que señala, entre muchos otros ejes temáticos, su fragmentación, sus paratextos, su fascinación/preocupación con el euskera y su relación con las realidades tanto históricas como del presente. Es la estructura dividida de la novela, llena de analepsis y prolepsis, lo que construye la rememoración del pasado como impulso fundamental creativo de *El hijo del acordeonista* (2003). Olaziregi termina su análisis reflexionando sobre las representaciones en la novela del terrorismo estatal y nacionalista de España tras la Guerra Civil, y cómo Atxaga juega con ideologías de exilio y paraíso para ofrecer a sus lectores en *El hijo del acordeonista* una nueva visión de lo vasco.

En "*Siete casas en Francia*: balance revisado," Larraitz Ariznabarreta analiza el nuevo equilibro de Atxaga —entendido como el interés del autor en ir más allá de los temas vascos— en la novela globalizada titular, publicada en 2009. Examina las múltiples expectativas de un público acostumbrado a interpretar a Atxaga como metonimia de todo lo vasco y la reacción crítica ante este relato de las consecuencias horríficas de la colonización belga del Congo africano. Concluye Ariznabarreta categorizando *Siete casas en Francia* como novela que pertenece al género "relato-fábula," no muy lejos de otros textos ya estudiados en este volumen. Sin embargo, a diferencia de *Dos hermanos* y *Memorias de una vaca*, *Siete casas en Francia* representa, según la autora, una examinación de la depredación colonizadora y la cultura del dolor que engendra, temas más globales anteriormente no vistos en el corpus literario de Atxaga.

En seguida, en "*Días de Nevada: autobiografía y autoficción*," Jon Kortazar abre su investigación estableciendo una conexión formal, espacial y simbólica entre la novela nominal de Atxaga, fechada 2014, y la novela *El Danubio* (1988, versión en castellano) del italiano Claudio Magris. Con *El Danubio* como punto de partida, Kortazar realiza un análisis detallado del contenido y la fragmentación presentes en la novela mientras les otorga atención especial a los elementos híbridos, simbólicos y autobiográficos. Tal diversidad formal y temática explica su categorización de la novela como nada menos que una "caja de Pandora" (184); como ya se ha visto en las investigaciones anteriores de Sally Perret de *Esos cielos*, una novela de suma ambigüedad formal como *Días de Nevada* engendra una visión única que elude una categorización literaria fácil.

Este cuestionamiento de los géneros literarios continúa en el análisis de Ibon Izurieta Otazua, "*Sara izeneko gizona (Un espía llamado Sara):* ¿Novela juvenil?". Izurieta Otazua reconoce la artificialidad de la designación literaria de la LIJ, trazando su larga y enrevesada evolución desde el siglo XIX hasta hoy. Como ya ha sostenido Verónica Azcue, Izurieta Otazua arguye que esta novela establece un patrón directo

con las obras anteriores más maduras de Atxaga, y así supera la categorización simple como LIJ. Destaca el papel de varios paralelos tanto formales como temáticos en *Un espía llamado Sara*: el estilo detectivesco, la polifonía de voces narrativas, las oposiciones fundamentales, etc. De este modo logra reivindicar la novela, bien conocida por formar parte de la literatura asignada en el 4º de la ESO de la escuela secundaria vasca, señalando que su complejidad merece, por lo menos, una lectura más profunda.

El artículo siguiente, "Shola: literatura, humor y libertad," reanuda la mirada crítica hacia la LIJ de Bernardo Atxaga, con una reseña de Xabier Etxaniz sobre esta misma colección ilustrada, protagonizada por la perrita Shola, cuyos seis volúmenes se publicaron entre 1995 y 2015. Etxaniz resume el origen de la serie juvenil cómica y ofrece una historia detallada de la concepción del personaje principal perruno, de su diseño y de su personalidad al lado del personaje secundario, su dueño humano Grogó. Considerando la ironía implícita de estas obras humorísticas, Etxaniz explica cómo Atxaga aboga por los valores democráticos a través de sus publicaciones en el campo de la LIJ, valores que ya había señalado como valiosos en su entrevista con Iker González-Allende. Su reiteración de su importancia sustenta el tema que prevalece en toda la LIJ de Atxaga: la necesidad de la convivencia entre personas, comunidades y culturas diferentes.

Igual que Shola, Bambulo es otro protagonista perruno atxagiano cuyas brillantes aventuras históricas se exploran en el artículo de José Manuel López-Gaseni, "Las bambulísticas historias de Bambulo." López-Gaseni ofrece un estudio riguroso de los tres números de la serie del perro Bambulo —*Bambulo. Primeros pasos* (1998); *Bambulo. La crisis* (1998); y *Bambulo. Amigos que cuentan* (1999)— a la vez que la compara con las novelas de Shola. López-Gaseni reconoce la clara intención educativa de la colección que "se puede enmarcar en el precepto clásico del *prodesse et delectare*" (231). Las reconstrucciones creativas históricas de Bambulo revelan una crítica de la historiografía que iguala un enfrentamiento ideológico entre el autor y la poscultura. De este modo las divertidas viñetas del pasado narradas por este protagonista de cuatro patas sirven para rescatar la historia del quiasmo del olvido e integrarla en una colección que enseña y deleita.

El artículo siguiente, "El poemario *Etiopia*: La ciudad como metáfora de la crisis de la utopía," remata la investigación de la LIJ atxagiana; cambiando de tema, aquí Lourdes Otaegi Imaz destaca las conexiones complejas entre el poemario *Etiopia* (1978) y el medioambiente literario neovanguardista en que fue escrito, catalizador del grupo Pott. *Etiopia*, la primera publicación poética de Atxaga, es una colección que, en las palabras de Otaegi Imaz, vive de la intertextualidad, la hibridez y la experimentación, dejando atrás la cansada poesía social de las generaciones anteriores a favor de la nueva influencia de la generación *beat* o de la oralidad. Erigido sobre una construcción dantesca, el libro "refleja el desengaño de la fe en la utopía" a la vez que Atxaga "reafirma en los últimos círculos la necesidad de mantener una resistencia post-utópica al desaliento y pro-

pone una nueva utopía: el proyecto de asimilación de la metrópoli bilbaína para la cultura vasca," una clara inclinación del autor que existe tanto en su poesía temprana como en su LIJ más tardía (259).

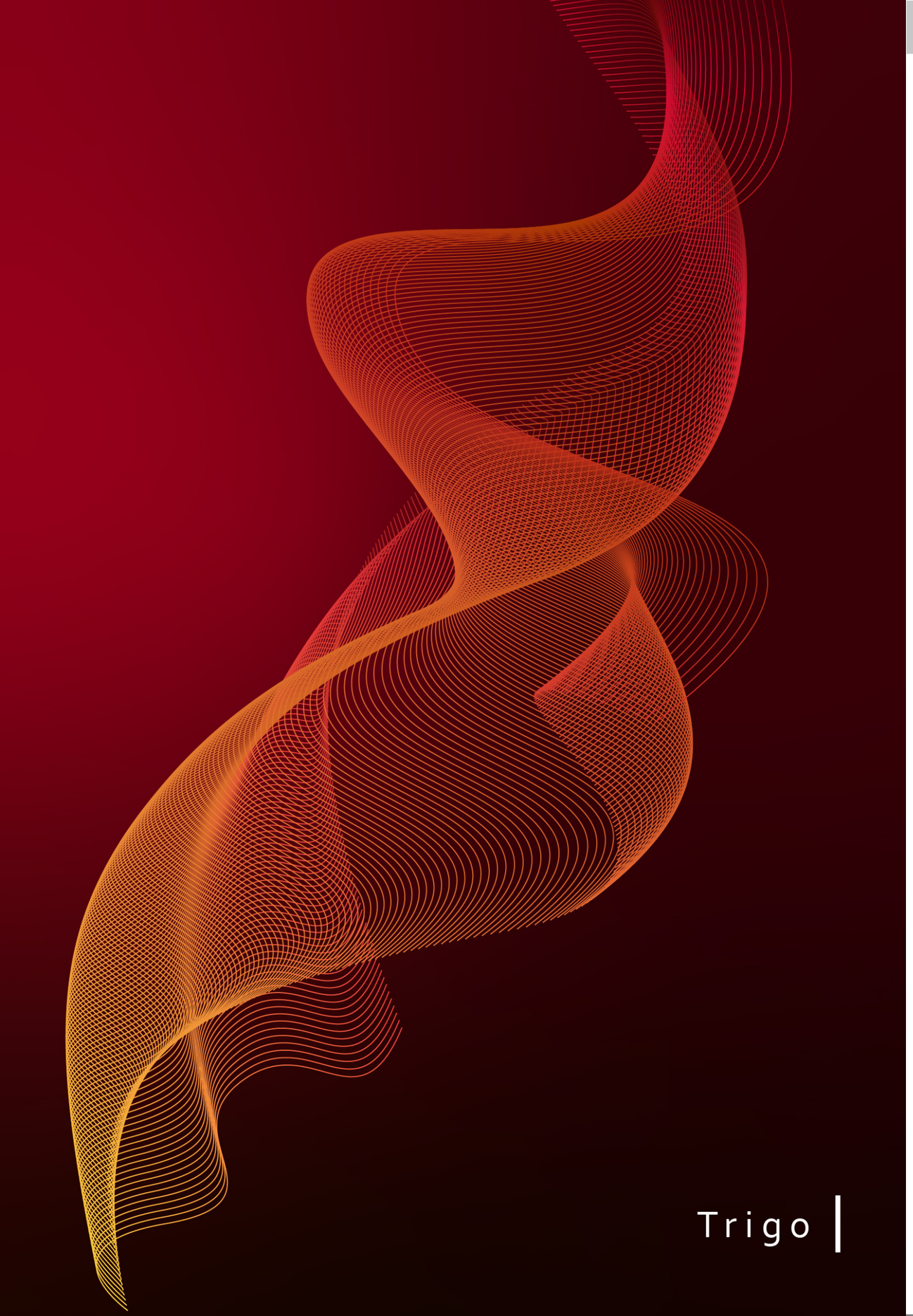
En "Hibridismo, textualidad, identidad y tiempo en *Poemas & híbridos*, de Bernardo Atxaga", Juan José Lanz continúa la investigación de la obra poética con un análisis preciso de esta colección nominal de 1990, haciendo una comparación constante entre ella y la anterior *Etiopia*. Así, Lanz aboga por una nueva concepción de ambos poemarios como "el resultado de una lengua poética y de su reflexión metapoética…bajo el influjo de una imaginación desbordante que elude a la realidad como su correlato, pero en cuya construcción participa" (266). Traza los cambios estéticos experimentados por el autor a lo largo de las décadas de su producción literaria, tanta poética como narrativa. Entrelazando todo el tiempo el papel vital del resto del corpus de Atxaga, destaca la relación simbiótica entre este poemario y muchos otros textos del autor: *Obabakoak* (1988); *Nueva Etiopia* (1996); *Siete casas en Francia* (2009), etc. El "mestizaje genérico" citado por Lanz es, para él, la gran red que conecta todas las cuestiones literarias y lingüísticas presentes en *Poemas & híbridos* al resto de la producción atxagiana.

Termina este volumen con el análisis de Elixabete Ansa Goicoechea, "*Lekuak* (2005): El lugar de la reescritura en la 'cultura de la Transición'", cuyo argumento ofrece un nuevo entendimiento de esta obra heterogénea de ensayos críticos y cuentos cortos, teniendo en cuenta los eventos sociales y políticos fundamentales de la Transición que se aunaron en *Lekuak*. Sintetiza como base de su argumento el diálogo económico-cultural, expuesto en la colección *Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*, para luego aplicar este discurso a la relación tripartita entre el País Vasco, la cultura de la Transición y Atxaga. Pormenoriza el entorno sociopolítico del País Vasco para destacar el papel singular que Atxaga ocupa en la cultura de la Transición y así determinar cómo Atxaga se acera a través de su escritura a la *humanitas* romana, mejor expresada como el multiculturalismo. En su conclusión, Ansa Goicoechea recuerda a sus compañeros, señalado que "es precisamente este cariz multicultural el que Atxaga usa como eje definitorio (humano) de la ciudad vasca, de la 'Euskal Hiria': 'la territorialidad que se acomoda bien a la sociedad multicultural'" (307).

Al fin y al cabo, esta colección diversa, de quince voces expertas internacionales en los estudios atxagianos, representa un gran esfuerzo hacia una nueva comprensión del autor y su corpus. Los ensayos presentes ofrecen una variedad de perspectivas críticas que servirían para que cualquier lector de Atxaga pueda acercarse más profundamente a la obra de este escritor y entender su evolución a lo largo de los años. La entrevista inicial entre Iker González-Allende y Atxaga ofrece un panorama general de la larga e intensa producción creativa del autor, captando en pocas páginas su vida literaria y personal. Este panorama preliminar establece las bases para el resto del volumen, cuyos temas diversos —que van desde la literatura infantil y juvenil con su fantasía y fábula hasta el terrorismo violento del nacionalismo

vasco— se unen para ofrecer nuevas visiones del impacto duradero y global de Atxaga. En total, esta colección es indispensable para quien quiera indagar profundamente en el mundo atxagiano, un mundo que está, al fin y al cabo, en todas partes.

Alison Posey
*Kansas State University*




# García-Donoso, Daniel.
# *Escrituras postseculares. Sedimentos de la religión en la narrativa española (1950-2010).*

**Biblioteca Nueva, 2018. 324 páginas.**

*Escrituras postseculares. Sedimentos de la religión en la narrativa española (1950-2010)* analiza la presencia de la religión en la narrativa peninsular a través de diez novelas escritas entre 1977 y 2007. Asimismo, el volumen proporciona extensa información contextual, histórica y teórica que sitúa las novelas estudiadas dentro de su pertinente marco de análisis. *Escrituras postseculares* consta de cinco capítulos precedidos por una muy detallada introducción; completan el volumen un capítulo de conclusiones y una extensa bibliografía.

La "Introducción" es prolija y está dividida en tres apartados: "Secularización y el 'retorno de la religión' en el pensamiento actual", "Sedimentos de la religión en la novela española contemporánea" y "Desplazamientos de lo sagrado en la crítica literaria". En ésta el autor explica el alcance

del estudio, ofrece un trasfondo histórico, literario y teórico para entender dónde se ubican las novelas estudiadas, y explica conceptos importantes como el de postsecularismo y sedimento religioso.

El capítulo uno se titula "Laboratorios de lo sagrado" y está divido en cuatro apartados: "Antecedentes: desde los orígenes del castellano hasta mediados del siglo XX", "La clave religiosa de la novela experimental", "Tres casos límite: Torrente Ballester, Benet y Cela" y "Transición: del texto hasta la historia". El capítulo está centrado en el análisis de lo religioso en la narrativa experimental a través de las novelas *Fragmentos del Apocalipsis* (1977) de Gonzalo Torrente Ballester, *Saúl ante Samuel* (1980) de Juan Benet y *Cristo versus Arizona* (1988) de Camilo José Cela. El capítulo se ocupa de la relación histórica entre religión y literatura y de los elementos religiosos que se pueden observar en las novelas experimentales del tardofranquismo y cómo estas novelas utilizan el discurso religioso como metadiscurso (81), haciendo a su vez uso de la parodia, la escritura y el lenguaje opaco.

El capítulo dos: "La heterodoxa historia de Miguel Delibes" se centra en la obra del escritor vallisoletano y está dividido en dos apartados: "Delibes, la novela y la historia" y "La novela histórica y *El hereje*". Así se analiza lo religioso (especialmente el protestantismo) dentro de la novela histórica encarnada aquí por *El hereje* (1998). El capítulo hace un repaso de la obra de Delibes desde una perspectiva religiosa e intrahistórica, enfatizando el acercamiento humanista hacia lo religioso que se puede apreciar a lo largo de su narrativa. García-Donoso propone que Delibes hace uso del discurso religioso como una vía de reflexión sobre la historia de España y la agencialidad del propio individuo (117). Igualmente, se enfatiza la relación entre el concepto del miedo y su relación con la religión.

El capítulo tres: "Éxtasis del capital en la novela policíaca española" consta de tres secciones: "La novela policíaca, producto secular reencantado", "Parodias del/la capital transcendente en *Los misterios de Madrid*, de Antonio Muñoz Molina" y "Ultimidades de lo sagrado en *La piel del tambor*, de Arturo Pérez Reverte". El capítulo se centra en el género policíaco y parte de la premisa que estas novelas funcionan especialmente bien para observar la vuelta de lo sagrado en un mundo secular (150), la lucha entre el bien y el mal y el desplazamiento de lo religioso en aras de la razón (152). Por ende, se analiza el carácter institucional de la religión en la España moderna y su relación con la cultura. Las novelas estudiadas en este capítulo son, como el título de las secciones indica, *Los misterios de Madrid* (1992) de Muñoz Molina y *La piel del tambor* (1995) de Pérez Reverte. Ambas novelas coinciden en la presencia de dos iglesias (y su pertinente imaginería religiosa) que son vitales para el desarrollo de la diégesis. Además, la novela de Reverte desarrolla, a través del personaje de Lorenzo Quart, la figura del detective-sacerdote, personaje de cierta tradición literaria tanto en la narrativa como en el cine y la televisión.

El capítulo cuatro "Religión en la memoria de la guerra civil" se centra en la novela de la memoria y el papel de la religión en la misma y está dividido en tres secciones diferentes: "'Cruzados' en las trincheras: religión y guerra civil", "La memoria trascendente en *Los girasoles ciegos*, de Alberto

Méndez" y "La imaginación ética en *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas". El capítulo presenta un detallado estudio histórico, ideológico y discursivo del binomio religión/política en la ficción española durante la contienda, y propone que el acto de recuperación de la memoria histórica a través de esta modalidad narrativa se traduce en la recuperación de lo religioso, lo cual se enviste de nuevos matices al funcionar dentro del marco de la guerra civil. El autor analiza principalmente dos textos: el último capítulo de *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (2004) titulado "Cuarta derrota: 1942 o *Los girasoles ciegos*" y *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas. Ambas novelas inciden en la correlación de memoria y religión y el papel de la iglesia católica durante la contienda.

El capítulo cinco: "Removiendo los cimientos de lo sagrado en tiempos de crisis" se ocupa de la novela de precrisis. Está dividido en tres apartados: "Espacio sagrado/espacio profano", "Itinerario de la modernidad sagrada en *Purgatorio*, de Joan F. Mira" y "Sondeando el alma de la ciudad en *Crematorio*, de Rafael Chirbes". Como en los otros capítulos se ofrece un detallado contexto del estado de la cuestión de discurso religioso en la crisis que se inició en el 2008 y así se analiza la dicotomía entre secularización y los nuevos espacios de sacralización y el concepto de lo secular-sagrado. Las novelas en las que se centra este capítulo son *Purgatorio* (2003) de Joan F. Mira y *Crematorio* (2007) de Rafael Chirbes. Ambas novelas se caracterizan, respectivamente, por una topografía específica de la modernidad y la sobremodernidad, con una temática compartida de la presencia de la pérdida, el duelo y la memoria (275). Asimismo, ambas son poseedoras de títulos que ya en sí son evocadores de los temas antes subrayados.

En el último capítulo, "Conclusiones", el autor, para finalizar, propone un acercamiento distinto al libro. En vez de organizar el análisis como se ha venido haciendo, de acuerdo a la tipología de la novela (experimental, histórica, de memoria, policíaca y precrisis), propone un acercamiento basado en tres categorías transversales: el ámbito político, el ámbito social y el ámbito individual. Esta propuesta interesantísima establece un juego con el lector al tener éste que reevaluar y recalibrar lo que se ha leído.

*Escrituras postseculares* en un libro completísimo, denso, excepcionalmente bien escrito, al que francamente no se le puede hacer justicia en la presente reseña, dada la riqueza contextual que posee. Sin duda, ofrece una muy relevante perspectiva de la presencia de la religión en la narrativa peninsular de la segunda parte del siglo XX y principios del XXI. Si algo se echa en falta es la presencia de mujeres escritoras, ya que al principio del libro éste se presenta como "un análisis exhaustivo" (11). En varias instancias a lo largo del volumen el autor justifica esta falta: "Asimismo, declaramos aquí que la religiosidad entendida desde una perspectiva de género está también fuera de nuestro objetivo y consideramos que la escritura femenina (ficción y autobiografía) guarda una relación con la experiencia y la forma religiosas cuya complejidad y profundidad exceden los límites de este trabajo y ameritan un acercamiento más pormenorizado" (23). El problema estriba en que esta justificación margina a la narrativa escrita por mujeres a un acercamiento de perspectiva de género, como si no pudiera ser estudiada desde

cualquier otro acercamiento teórico y no estuviera, de esa manera, al mismo nivel que la narrativa escrita por sus colegas masculinos.

Beatriz Trigo
*Gettysburg College*

# Deveny, Thomas G.
## *Spanish Cinema of the New Millenium and the Winners are...*

**Bristol: Intellect, 2019. 275 páginas.**

En su último libro, el historiador del cine Thomas G. Deveny nos brinda una aproximación tan sagaz como oportuna a la producción cinematográfica española entre 2000 y 2015. Para llevarla a cabo (en España se ruedan unas 180 películas al año), optó por examinar dos filmes que se estrenaron en cada uno de los primeros quince años del nuevo siglo: los que la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España seleccionó para el premio Goya (el Óscar español) a la mejor película, y los que, según el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, fueron los mayores recaudadores en taquilla. Aunque *Los otros* y *Mar adentro* triunfaron en las dos categorías en 2001 y 2004, este binario (academia/popularidad) le permitió a Deveny (y, ciertamente, le permitirá al lector) examinar, "questions of national identity in relation to the Spanish cinematic industry" ("cuestiones de la identidad nacional en la industria

del cine español"; 3). Estos dobles ganadores recalcan el hecho de que, en el cine, el arte y el lucro no son mutuamente exclusivos, lo que justifica también esta división como una aproximación válida. Esta dicotomía resultará particularmente beneficiosa para el lector angloparlante que no esté familiarizado con los conceptos de *españolada* y *españolidad*. Asimismo, le ayudará a comprender una nación que está cambiando vertiginosamente y cómo su industria cinematográfica viene adaptándose a un mercado cada vez más trasnacional. Como el autor apunta en su Introducción, entre 2000 y 2015, "the three top Spanish films in terms of worldwide earnings are in English and have essentially nothing to do with Spain" ("las tres mejores películas españolas en términos de ganancias mundiales están en inglés y no tienen esencialmente nada que ver con España"; 5).

*Spanish Cinema in the New Millenium* se divide en tres capítulos principales que dilucidan la producción cinematográfica durante los tres lustros iniciales (2000-2004, 2005-2009, 2010-2015) del siglo. Se componen, asimismo, de apartados que, siguiendo el formato "Goya/taquillera," indagan en los ganadores año por año. Este enfoque cronológico potencia la carga historiográfica del libro al mismo tiempo que anima al lector a comparar y contrastar estos pares de filmes. El profesor Deveny entreteje hábilmente sus resúmenes de los argumentos, sus interpretaciones del cartel de cada película y sus propias apreciaciones con las nociones de una multitud de críticos. Aunque este formato pueda llegar a cansar, la cantidad de información que atesora cada apartado insta al lector a seguir pasando página. Todos, tal vez con la excepción del escueto análisis del cerebral filme *Los crímenes de Oxford* (2008) de Álex de la Iglesia, aportan una sugestiva explicación de por qué las películas seleccionadas triunfaron en determinado momento.

Otro aspecto positivo de esta indagación bipartita es que le permite al lector apreciar la marcada inclinación de la Academia por las películas poéticas y socialmente conscientes, algo que choca con la preferencia de un gran número de espectadores españoles por un tipo de cine que apele a su sentido del humor, si no a su irreverencia hacia lo políticamente correcto. El deleite y el dinero que generaron filmes como *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez-Lázaro, taquillera en 2002) y *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (Javier Feser, taquillera en 2003) demuestran la importancia de esta división de opiniones en el nuevo milenio. El profesor Deveny considera *Mar adentro* de Alejandro Amenábar uno de los muchos "socially committed films in contemporary Spanish cinema" ("filmes socialmente comprometidos del cine español contemporáneo"; 53) galardonados por la Academia durante los primeros lustros del siglo. Pero hay que reconocer que hace justicia, puesto que enjuicia estas dos clases de cintas con tanta ecuanimidad como profundidad. Es particularmente imparcial con Santiago Segura y su película, *Torrente 3: El protector* (taquillera en 2005), así como las otras películas (*Torrente 4* fue taquillera en 2011) de la saga del célebre detective. Los análisis de estas parodias grotescas de James Bond, Harry "el Sucio", la policía, los políticos y todos los otros elementos culturales de España que el actor/director madrileño optó por satirizar resultan ser tan divertidas como perspicaces. Sin duda, encami-

nan al lector hacia una mejor comprensión de la serie y de por qué "Spanish audiences do not seem to get enough of them" ("el público español no se cansa de verlas"; 71).

Las exégesis de Deveny no solo beneficiarán al lector no familiarizado con la "otredad" española, sino que llevarán a todos a una mejor comprensión de cómo la industria cinematográfica ha expresado y explotado la heterogeneidad socio-política y lingüístico-cultural que caracteriza a la España actual. *Pa negre* (2010) de Agustí Villaronga marcó un hito, ya que fue la primera película rodada en catalán que se llevó un Goya. No obstante, y como revela Deveny, señala la creciente relevancia de la producción cinematográfica en las distintas autonomías. Otra muestra de esta sociedad heterogénea son los filmes más taquilleros de 2014 y 2015: *Ocho apellidos vascos* (*Spanish Affair*) y *Ocho apellidos catalanes* (*Spanish Affair 2*). Estas dos comedias románticas generan una jocosa mirada a las múltiples diferencias y tensiones entre vascos, catalanes y las gentes, sobre todo los andaluces, de las otras regiones autónomas. Deveny desentraña con enorme eficacia los muchos recursos (los intérpretes, los guiones, los estereotipos, los *gags* lingüísticos, las pullas culturales, etc.) que causaron tanto deleite en los espectadores de toda España.

Otro aspecto positivo de *Spanish Cinema of the New Millenium* es la manera en que Deveny dilucida los géneros fílmicos en el contexto de la cinematografía española reciente. Por ejemplo, no solo efectúa un acertado análisis del film ganador del Goya en 2011, *No habrá paz para los malvados* de Enrique Urbizu, sino que abunda en lo que significa el "thriller" para el cinéfilo español. Hace otro tanto para el cuento de hadas, así como la corrida de toros, el flamenco y la figura de Carmen, en *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger, para el *Bildungsfilm* y la memoria histórica en *Pa negre*, y para la "road movie *a la española*" (150) y el franquismo en *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2013) de David Trueba. A lo largo de su estudio, el profesor Deveny investiga, informa e ilustra, y hay mucho que apreciar y aprovechar en lo que él aporta al lector.

El Capítulo 4, "The Winners and Beyond" ("Los ganadores y más allá"), amalgama una excelente recapitulación de los primeros tres capítulos con una serie de análisis estadísticos. Estos datos permiten a Deveny revelar tendencias y sacar conclusiones: "Original scripts rule the day." ("Los guiones originales prevalecen"; 194), "Almodóvar appears only once" ("Almodóvar aparece una sola vez [*Volver*, 2006]"; 195) y "The auteur is alive and well." ("El autor está vivo y sano"; 196), entre otras muchas. Este capítulo responde también a una pregunta que el lector se va planteando a medida que pasa las páginas: ¿Qué hay de las películas nominadas para el Goya que no fueron seleccionadas y las que no fueron *best-sellers* en la taquilla? Al dar realce a estas subcampeonas, Deveny ofrece una percepción más panorámica de "the variety of contemporary Spanish cinematic production in terms of genre . . . content, style and directorship" ("la variedad de la actual producción cinematográfica en España en términos de género…contenido, estilo y dirección"; 193). Este capítulo pone en evidencia que Deveny ha alcanzado con creces otro objetivo principal, el de explicitar, "the complex set of relations between production, distribution and consumption in the latest Spanish

cinema" ("las relaciones complejas entre producción, distribución y consumo en el cine español actual"; 193).

Al Capítulo 4 le siguen un tríptico de breves apartados titulados, respectivamente, "Appendices" ("Apéndices"), "Filmography: Goya and Box-Office Winners, 2000-2015" ("Filmografía: Goya y ganadores de taquilla, 2000-2015") y "References" ("Referencias"). Los nueve apéndices ("Goya and Box-Office Winners," "Goya Winners and Nominees, 2000-2015," "Top Box-Office Hits in Spanish Cinema, 2000-2015," etcétera) sintetizan los datos estadísticos, cifras que ayudarán al lector a comprender de un vistazo la producción cinematográfica española a principios de siglo. La "Filmografía" es un listado de todas las películas galardonadas por orden alfabético. Y las "Referencias" constituyen una extensiva y valiosa bibliografía que atestigua tanto la cuidadosa investigación como la esmerada redacción que ha realizado el profesor Deveny, labores que han desembocado en la publicación de este magnífico estudio.

Guy H. Wood
*Oregon State University*

## NORMAS DE PUBLICACIÓN: TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN ACADÉMICA Y DE ENSAYO CRÍTICO

Solamente los socios de ALCESXXI pueden enviar manuscritos a la *Revista de ALCESXXI: Journal of Contemporary Spanish Literature and Film*. A través de esta publicación, ALCESXXI desea promover una crítica reflexiva, abierta, plural, interdisciplinaria e independiente de alta calidad. Se aceptan trabajos inéditos y originales que aporten una perspectiva crítica con respecto a la literatura y cine españoles del siglo XXI. No se aceptan manuscritos que estén siendo evaluados por otra revista.

La *Revista de ALCESXXI* publica trabajos de investigación académica, así como ensayos críticos escritos por miembros de la asociación que trabajen en el campo cultural (por ejemplo, escritores, editores, directores de cine, etc.). Todo autor que desee que su trabajo sea publicado junto con los artículos de investigación académica deberá expresarlo explícitamente en un mensaje electrónico al enviar su manuscrito. Asimismo, cada número de la revista incluirá una sección especial dedicada a un tema concreto, así como una sección general abierta a cualquier tema relacionado con la literatura y cine españoles del siglo XXI. Si desea publicar una reseña, por favor consulte el apartado correspondiente.

Tanto los trabajos de investigación académica como los ensayos serán enviados por correo electrónico al Editor jefe de la revista, (Steven L. Torres: sltorres@unomaha.edu). Los manuscritos se incluirán en un documento adjunto y se enviarán en formato compatible con Word.

**Estilo:**

Siga las normas más recientes de la Modern Languages Association (MLA).

**Formato del manuscrito:**

- Encabezamiento
- Cuerpo del manuscrito
- Notas a pie de página
- Lista bibliográfica de "Obras citadas"
- Resumen del manuscrito (un "abstract" de 150-200 palabras)
- Lista de seis palabras clave
- Breve biografía personal (150-200 palabras)

En los trabajos académicos, el autor solamente incluirá su nombre en el encabezamiento del texto y en la biografía personal que aparece al final, a fin de poder preservar su anonimato durante el proceso de evaluación. En caso de citarse a sí mismo, lo hará en tercera persona.

**Encabezamiento:**

Primera línea: Título
Segunda línea: Autor
Tercera línea: Universidad (en caso de que se trate de un trabajo de investigación y el autor tenga afiliación académica)
Cuarta línea: En blanco

**Cuerpo del manuscrito:**

Utilice la fuente Times New Roman de 12 puntos en todo el texto. No incluya secciones separadas, divisiones ni cambios de letra. Escriba los párrafos a espacio sencillo, con sangría al comienzo de cada nuevo párrafo y sin línea en blanco entre párrafos. Utilice la sangría en bloque si desea incluir un poema o una cita larga, con una línea en blanco antes y después del texto incluido. Emplee números en superíndice para referirse a las notas a pie de página. Puede utilizar letras en cursiva pero no utilice el subrayado ni las letras en negrita. Evite pulsar el espaciador dos veces consecutivas (por ejemplo, al comienzo de una oración).

Siga cuidadosamente las normas de la MLA a la hora de documentar los números de las páginas de los textos citados, tanto si se trata de una cita literal como si parafrasea las ideas de otros. Recuerde que debe incluir dichos números de página entre paréntesis. Asimismo, recuerde también que debe incluir el apellido del autor antes de los números de página cuando el contexto del ensayo no deje claro quién es el autor de la cita o de la idea en cuestión, por ejemplo: (Eagleton 21-23), sin coma en este caso. Por otra parte, no olvide mencionar parte del título de la obra citada cuando en su lista de "Obras citadas" incluya más de una obra escrita por el mismo autor, por ejemplo: (Eagleton, *Literary* 21-23).

**Notas:**

Coloque los números en superíndice *después* de los signos de puntuación en el cuerpo del texto, preferiblemente al fi-

nal de la oración. Las notas deben aparecer a pie de página, a espacio sencillo, en Times New Roman de 12 puntos y en orden numérico. Utilice números arábigos en superíndice al comienzo de cada nota e incluya un solo espacio antes de la primera palabra. Entre nota y nota debe haber una línea en blanco. Por lo demás, siga las normas de la MLA.

**Obras citadas:**

Incluya una lista bibliográfica de "Obras citadas" al final de su manuscrito. Utilice el orden alfabético por autor. **Siga cuidadosamente las normas de estilo de la última edición de la *MLA Handbook***, con atención especial al uso de comillas y cursiva (no utilice el subrayado). Cada obra se considera un párrafo. Incluya una línea en blanco entre cada obra.

Asimismo, puesto que se trata de una publicación digital, le pedimos que suplemente las entradas bibliográficas de las fuentes en línea con los DOI correspondientes o con los "permalinks" o URL (en caso de que no haya DOI) al final de cada entrada, a fin de que los lectores puedan acceder fácilmente a los materiales citados (siempre y cuando los URL de dichas páginas web sean válidos todavía). Por ejemplo:

*Langhamer, Claire. "Love and Courtship in Mid-Twentieth-Century England." Historical Journal, vol. 50, no. 1, 2007, pp. 173-96. ProQuest, doi:10.1017/S0018246X06005966. Accedido el 27 de mayo de 2009.*

Si desea consultar un resumen básico de las normas de la MLA para generar una lista bibliográfica de "Obras citadas", visite la página web de la Purdue Online Writing Lab de Purdue University, disponible en el siguiente enlace: owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/mla_style/mla_formatting_and_style_guide/mla_formatting_and_style_guide.html.

**Extensión:**

A partir del Número Uno de la revista, los trabajos de investigación académica tendrán entre 5.000 y 12.000 palabras, sin incluir la lista de obras citadas ni las traducciones. Los ensayos tendrán entre 1.500 y 12.000 palabras.

**Derechos y condiciones:**

Al enviar su manuscrito, le concede a la revista el derecho no exclusivo de publicar su obra en forma digital por Internet y en archivos futuros. El envío de cualquier manuscrito a la *Revista de ALCESXXI* constituye la aceptación de las presentes normas. Asimismo, al enviar su manuscrito el autor da fe de que su trabajo no ha sido publicado en otro medio y que tampoco está siendo considerado por otra revista. El autor puede volver a publicar todo o parte de su trabajo siempre y cuando se mencione en la publicación subsiguiente que el material fue publicado originalmente por la *Revista de ALCESXXI: Journal of Contemporary Spanish Literature and Film*.

**Figuras, tablas, extractos:**

Si desea publicar en la *Revista de ALCESXXI* tendrá que asegurarse de obtener permiso antes de publicar cualquier figura, tabla o extracto que proceda de otra fuente, tanto si se trata de una reproducción directa como si se trata de una reproducción "derivada" (es decir, aquella en la que el autor genera una figura o tabla nueva pero que deriva de otra fuente con copyright).

**Imágenes y sonido:**

Si desea incluir imágenes, vídeo y/o sonido tendrá que obtener la autorización escrita del dueño de los derechos de autor. Bastará con entregar una nota dirigida a la *Revista de ALCESXXI* en la que se autorice la publicación de la reproducción fotográfica de la obra, o del vídeo en cuestión o del material sonoro que se desee incluir, junto con el nombre de la obra y del creador de la misma. El autor del artículo se hará cargo de enviar lo siguiente:

a) la autorización escrita por el propietario de los derechos de autor,

b) en caso de incluir una imagen, una versión digitalizada de la imagen en alta definición y en formato JPG o TIF (min. 300dpi); en caso de incluir vídeo y/o sonido, una fuente de alta calidad reproducible en Windows Media Player,

c) una leyenda incluida en un documento Word aparte en la que figure el nombre del artista, el título de la obra y el año,

d) instrucciones para la ubicación de la imagen, vídeo y/o sonido en relación al texto.

**Idioma del manuscrito:**

Español o cualquier otra lengua, siempre y cuando el autor adjunte una buena traducción al castellano, (tanto para la evaluación externa como para que la traducción pueda publicarse junto con el texto original). En caso de enviar el mismo ensayo en dos idiomas, el autor se hará responsable de que el contenido de ambas versiones coincida.

**Citas y traducciones dentro del manuscrito:**

Las citas de más de cuatro líneas aparecerán en en un párrafo sangrado en bloque e incluirán la fuente correspondiente detrás del punto final de la cita. Los textos citados dentro de cada artículo que aparezcan en el idioma original irán seguidos de una traducción al español inmediatamente después y entre paréntesis (o en un párrafo sangrado en bloque si se trata de un texto de más de cuatro líneas), siguiendo las convenciones establecidas por la MLA (1.3.8 en el *MLA Handbook, 8th Ed.*). Ejemplo:

Siguiendo a Bauman, "the culture of liquid modernity has no 'populace' to enlighten and ennoble; it does, however, have clients to seduce" ("la cultura de la modernidad líquida no tiene 'pueblo' al que ilustrar y ennoblecer; sí tiene, sin embargo, clientes a los que seducir"; mi trad.; 16).

**Incisos:**

Siguiendo la recomendación de la RAE, por favor incluya la raya de cierre en los incisos escritos en castellano, incluso cuando detrás de la raya deba aparecer un punto o cualquier otro signo de puntuación:

*Esperaba a Emilio —un gran amigo—. Lamentablemente, no vino.*

Incluya un espacio antes de la raya de apertura y otro espacio después de la raya de cierre —siempre y cuando no aparezca un signo de puntuación después de la raya de cierre, en cuyo caso no hará falta incluir otro espacio—.

**Puntuación:**

Evite pulsar la barra espaciadora dos veces consecutivas después de los signos de puntuación. Utilice comillas altas (“ ”). Si necesita entrecomillar una cita dentro de otra cita, utilice comillas sencillas: (‘ ’). Asimismo, recuerde que en español, a diferencia del inglés, los signos de puntuación se colocan después de las comillas.

**Evaluación:**

Cada trabajo deberá obtener la recomendación de dos de nuestros evaluadores para ser publicado. Típicamente, los autores recibirán una respuesta dentro de un plazo de tres meses. Asimismo, los manuscritos aceptados se someterán a corrección de estilo. En caso de que se soliciten cambios, la versión modificada deberá ser devuelta a la *Revista de ALCESXXI* dentro de un plazo de 30 días.

**Dirección:**

Envíe su trabajo de investigación académica o su ensayo a: Steven L. Torres, Ph.D., e-mail: sltorres@unomaha.edu

## NORMAS DE PUBLICACIÓN: RESEÑAS

Sólo los socios de ALCESXXI pueden enviar reseñas a la revista de la asociación. La sección de reseñas de la *Revista de ALCESXXI: Journal of Contemporary Spanish Literature and Film* provee un espacio para informarles a los lectores sobre los libros y las películas recién publicados y para crear un diálogo sobre el contenido, el público y el impacto de las obras más importantes de la literatura y el cine españoles de este siglo.

**Material reseñable:**

La *Revista de ALCESXXI* acepta libros y películas de individuos y casas editoriales para ser reseñados. Los libros sobre la crítica y la teoría literarias y fílmicas del siglo XXI de España y las obras creativas recién publicadas/producidas se le pueden enviar a la Profesora Ellen Mayock (mayocke@wlu.edu; Department of Romance Languages / Washington and Lee University / 204 W. Washington St. / Lexington, VA 24450 / USA).

**Selección de reseñadores:**

Se pretende que los colegas mejor establecidos en el campo sirvan de reseñadores del material recibido y se anima a los socios de ALCESXXI a participar en este proceso. No habrá ningún vínculo formal entre autor/director y reseñador; es decir, todas las reseñas se conciertan a través del Comité Editorial de la revista y no directamente entre creadores y reseñadores.

**Plazos:**

La revista les pide a los reseñadores que entreguen sus reseñas dentro de cuatro meses después de haber recibido el material.

**Extensión y estilo editorial:**

Las reseñas de libros y películas (escritas en español o en cualquier otra lengua, siempre y cuando el autor adjunte una buena traducción al castellano) deben conformarse a las normas editoriales de la revista. No deben exceder las 3.000 palabras y se deben entregar por correo electrónico (mayocke@wlu.edu). En caso de enviar la reseña para que se publique en castellano y también en otro idioma, el autor se hará responsable de que el contenido de ambas versiones coincida.

**Formato para la información bibliográfica:**

GOPEGUI, BELÉN. *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama, 2007. 337 páginas.

El nombre y los apellidos del reseñador, junto con la afiliación académica, se ponen al final de la reseña.

Hay que incluir referencias de página para las citas del material reseñado.

No se permiten notas a pie de página para las reseñas. Cualquier referencia a la crítica secundaria debe incluir toda la información bibliográfica entre paréntesis dentro de la reseña.

Previa invitación, las reseñas serán enviadas a:

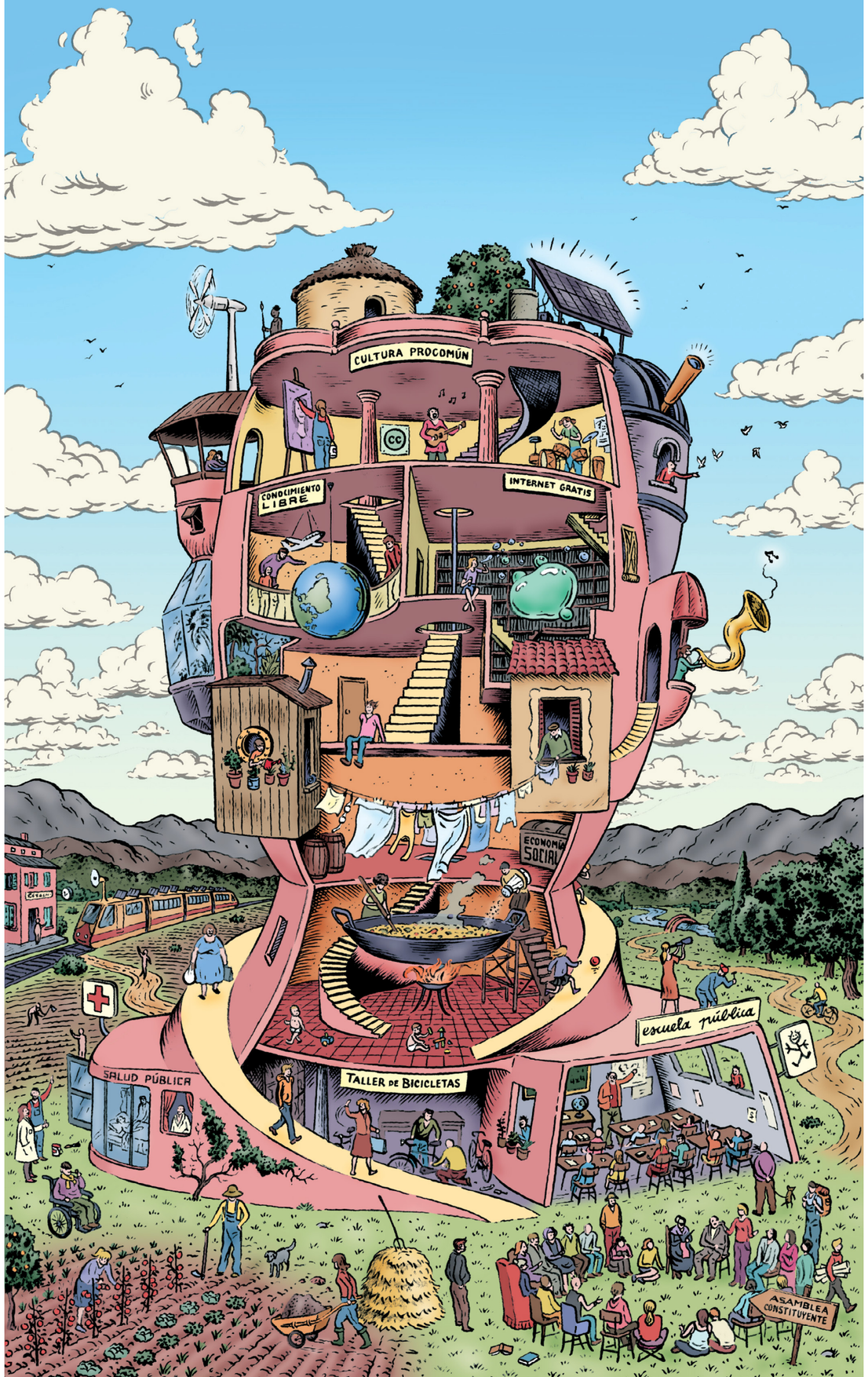
Ellen Mayock, Ph.D.
E-mail: MayockE@wlu.edu

**EXENCIÓN DE RESPONSABILIDAD**

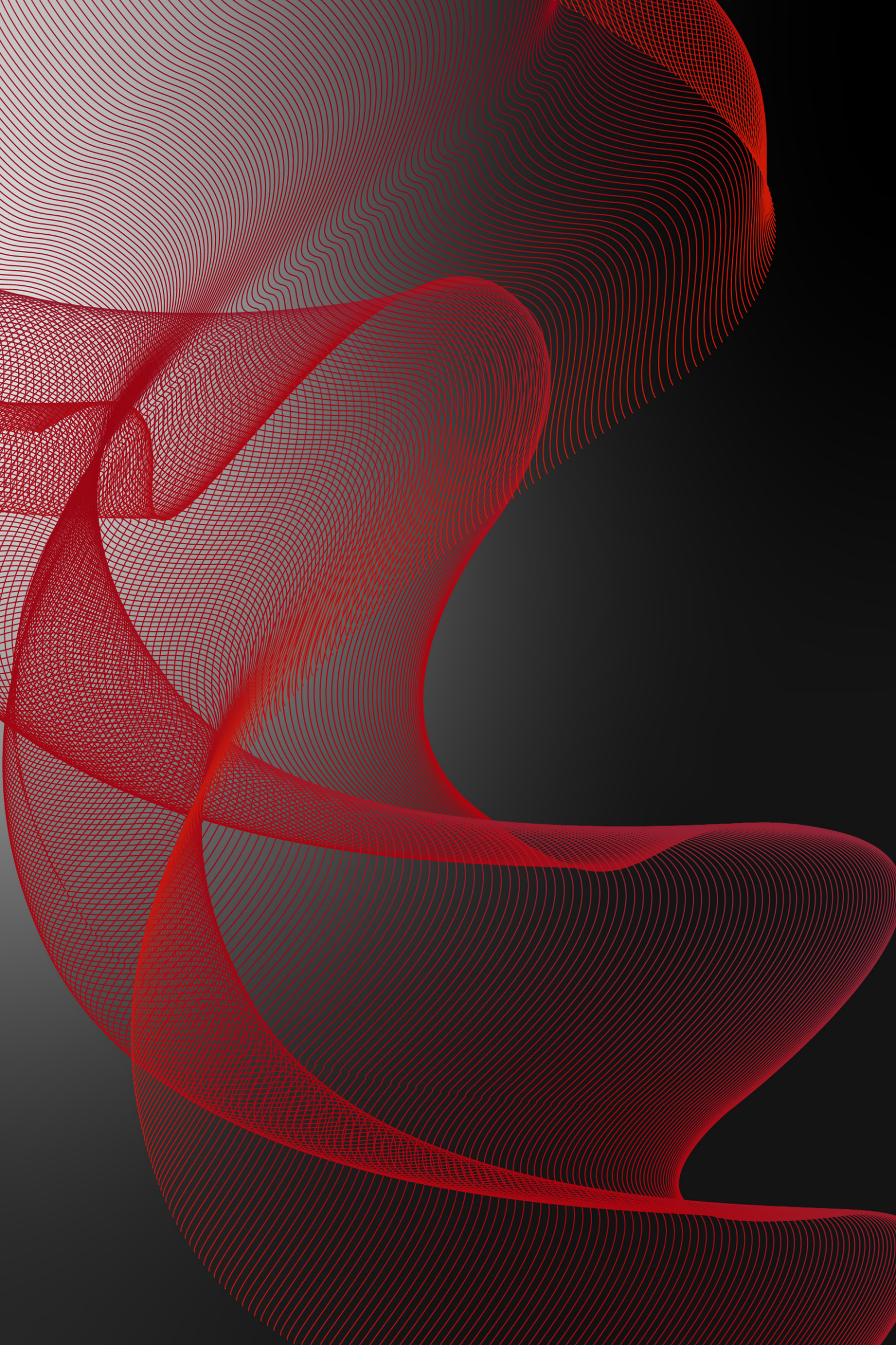
ALCESXXI no garantiza en modo alguno la exactitud, integridad o adecuación de los contenidos de la *Revista de ALCESXXI: Journal of Contemporary Spanish Literature and Film*. Los puntos de vista expresados en la *Revista de ALCESXXI* son los de sus autores, no los de la revista.

POR UN PROCESO CONSTITUYENTE

# RECUPEREMOS LA CASA COMÚN




# CULTURA COMPARTIDA Y LIBRE... O INCULTURA

TODO VERDADERO AVANCE DE LA HUMANIDAD SE HA DADO GRACIAS A LA COLABORACIÓN, AL CONOCIMIENTO Y LA SENSIBILIDAD CONSTRUIDAS COLECTIVAMENTE. LA **CULTURA LIBRE** ES, POR TANTO, EL PASADO Y EL FUTURO. ÚNICAMENTE BAJO EL HECHIZO PESADILLESCO DEL ETERNO PRESENTE, PROPIO DEL CAPITALISMO TERMINAL, ES POSIBLE PENSAR OTRA COSA.

Gráficos de Miguel Brieva