



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Investigación y experiencias educativas
centradas en la creatividad artística.
Música, cultura audiovisual
y artes escénicas en la sociedad
de las pantallas**

Coords.

Xana Morales Caruncho

Manuel Tizón Díaz

Rafael Marfil Carmona

Dykinson, S.L.

INVESTIGACIÓN Y EXPERIENCIAS EDUCATIVAS CENTRADAS
EN LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA.
MÚSICA, CULTURA AUDIOVISUAL Y ARTES ESCÉNICAS
EN LA SOCIEDAD DE LAS PANTALLAS



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

INVESTIGACIÓN Y EXPERIENCIAS EDUCATIVAS
CENTRADAS EN LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA.
MÚSICA, CULTURA AUDIOVISUAL
Y ARTES ESCÉNICAS EN LA SOCIEDAD
DE LAS PANTALLAS

Coords.

XANA MORALES CARUNCHO
MANUEL TIZÓN DÍAZ
RAFAEL MARFIL CARMONA

Dykinson, S.L.

2023

INVESTIGACIÓN Y EXPERIENCIAS EDUCATIVAS CENTRADAS EN LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA. MÚSICA, CULTURA AUDIOVISUAL Y ARTES ESCÉNICAS EN LA SOCIEDAD DE LAS PANTALLAS

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2023

N.º 113 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2023

ISBN: 978-84-1122-827-5

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L., ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L. no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

LA REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN EN LA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA DESDE EL FEMINISMO

MARINA GONZÁLEZ VARGA
Universidad de Salamanca

MARÍA JESÚS PENA CASTRO
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Las tradiciones populares, de la misma forma que la música popular, son prácticas sociales sobre las que resulta casi imposible alcanzar un consenso más allá de su pertenencia a la cultura popular. Pero ¿qué es la cultura popular? Como plantea Velasco (1992), el significado de “lo popular” en su uso en el siglo XVI hacía referencia a lo que está ampliamente extendido y recibe la aceptación del público general, una definición que cayó en desuso hasta el siglo XX. Actualmente la cultura popular se entiende tanto como el conjunto de prácticas y obras de los pueblos como el discurso sobre ellas. La perspectiva más conservacionista en torno a la cultura popular y el folklore se ha acercado más a una definición de esta como un elemento del pasado con el fin es de “preservarlo” o “salvarlo”. Sin embargo, la tradición pasa por procesos de reinvención, preservación y comercialización para atender a diferentes finalidades. Así, en muchas ocasiones lo que nos es presentado como tradicional es habitualmente un elemento de creación contemporánea, que mantiene ciertos rasgos que permiten trazar una continuidad temporal, que facilita que se siga identificando como tradición.

Por tanto, lo que denominamos reinvenciones de la tradición solo sería un proceso necesario en las tradiciones para continuar existiendo. Incluso si tomamos las definiciones más cercanas al folklorismo (Martí, 1996), estas hacen referencia a cómo las tradiciones representan y definen de alguna forma a la sociedad que las reproduce. Sin embargo, la

sociedad como conjunto heterogéneo y cambiante plantea de forma, consciente o no, cambios sobre estas prácticas sociales por lo que estaríamos también ante el reconocimiento de la inevitable transformación de la tradición.

Partiendo de estas mínimas consideraciones y de discusiones conceptuales más extensas sobre “la tradición” que no podemos abordar en profundidad, en este texto tomamos diferentes rituales vinculados a la cultura y fiestas populares como un escenario cultural imprescindible para el estudio de las dinámicas de la vida social con una perspectiva de investigación de género. Como han analizado diferentes antropólogas feministas las fiestas y tradiciones reflejan relaciones de poder y jerarquías en función del género (Bullen, 1997; Botella-Nicolás, 2018; Gracia y Rius-Ulldemolins, 2020; Carbonell y Varga, 2022), la participación en rituales festivos puede ser analizada desde el punto de vista de la segmentación en tanto que se plantea una división de roles por razones de género.

En esta línea, nuestro objetivo es evaluar las transformaciones en la representación y participación de las mujeres en distintas tradiciones y rituales desde la resignificación feminista de la música popular. Para ello, plantaremos el análisis en dos bloques. En primer lugar, hemos tenido en cuenta diferentes tradiciones populares españolas vinculadas a la música como el bertsolarismo, la regueifa o las glosadoras; en segundo lugar, analizaremos la praxis musical en rituales populares como Sant Antoni de Artà y un proyecto musical estrechamente vinculado con lo comunitario y las tradiciones locales. Todas estas expresiones representan el desarrollo contemporáneo de las tradiciones populares. Este análisis nos muestra diferentes patrones de rechazo o de construcción de nuevos modelos en torno a estos rituales de representación pública y simbólica de la identidad comunitaria que han permitido que las mujeres tomen un rol activo en el desarrollo de estos.

2. DIMENSIONES MUSICALES EN LAS FIESTAS POPULARES

Las propuestas musicales que analizaremos plantean un confrontamiento con la percepción habitual de la tradición como impermeable e

inmutable. Tiene lugar una construcción de nuevos planteamientos y la transmisión de una conciencia crítica sobre el comportamiento social en estas tradiciones y la configuración de nuevos espacios performativos. A su vez, estas resignificaciones generan respuestas encontradas frente al cambio. Estas prácticas suponen un ejercicio de resignificación, visibilización y recontextualización que dan lugar a la conciliación de identidades tradicionales y modernas, desafiando los roles tradicionalmente asociados a las mujeres. Analizaremos nuevos planteamientos y procesos de cambio en diferentes tradiciones populares. La metodología parte del estudio de diferentes materiales etnográficos, recopilados desde las técnicas más habituales del trabajo de campo junto con la etnografía virtual. Por tanto, nos basaremos en entrevistas, materiales audiovisuales, letras de canciones, carteles de conciertos y contenidos de redes sociales como Instagram o Facebook.

La participación de las mujeres genera contradicciones en esta reconfiguración de la tradición como ilustra la celebración de las Marzas en un pueblo de Castilla y León. Al finalizar las coplas que son interpretadas cada año es práctica habitual introducir coplas de nueva creación, comentando sucesos destacados del último año desde la parodia y la ironía. Varios participantes rechazaron el contenido machista de algunas de ellas y plantearon la posibilidad de proponer unas “coplas feministas” para el próximo año y otro de los participantes escucho el comentario y contesto “las marzas no son ni machistas ni feministas, las marzas son marzas y punto”. Esta experiencia refleja el impacto de los cambios en la forma de entender la tradición, donde su contenido de parodia y sátira planteado por Díaz-Viana (1982), es reemplazado por una actitud conservacionista que se contradice con las dinámicas habituales en el desarrollo de esta fiesta.

Por tanto, además de plantear diferentes dinámicas en las que la modernidad se entrelaza de forma constante con la tradición porque como plantea Velasco (1992, p.18) «la cultura popular fue inventada por la modernidad e inmediatamente adsorbida por ella» se ha observado como el feminismo es un nuevo factor que interpreta el proceso. Algunos de los fundamentos planteados desde la antropología feminista se reflejan en estas prácticas musicales, las dicotomías en torno al género,

público/privado (Abu-Lughod, 1990), las prácticas culturales como elementos de estructuración del poder y organización social. «El análisis de la cultura popular siempre es el análisis de relaciones de poder» (Hollows, 2005, p.22). Otro de los elementos que fundamentan estas desigualdades en el ámbito del folklore planteado por diferentes autoras y aplicado a diferentes casos es la restricción en cuanto a espacios para las mujeres en la música popular y, por tanto, sus dificultades de acceso a la educación que lleva a su status como poseedoras de la tradición oral (Burke, 1978; Jordan, 1986; Stoeltje, 1988; Mills, 1993; Koskoff, 2014; Ní Shíocháin, 2017).

3. TRADICIONES MUSICALES

En este apartado analizamos tres tradiciones populares en las que se han reflejado y han propuesto modelos de cambio respecto a las construcciones de género. Estos cambios, así como los aspectos en los que todavía se reproducen estructuras de subordinación con relación al género, son analizados desde las prácticas en el bertsolarismo, la regueifa y las glosadoras. Estas prácticas tienen en común el hecho de ser un canto improvisado, cada una en sus respectivos idiomas, donde se generan discursos sobre diferentes temas e invitan a la reflexión desde un ambiente informal. Otro aspecto en común es la participación de mujeres en estas tradiciones, en los espacios públicos en las últimas décadas. Esta nueva participación ha determinado ciertos cambios en los contenidos de estos versos improvisados y las formas de expresión.

3.1 BERTSOLARISMO

El bertsolarismo consiste en un canto improvisado de versos en euskera desde el que se crea un discurso sobre diferentes temas que invite a la reflexión habitualmente en un ambiente informal. Esta práctica se considera parte de la literatura popular vasca. Actualmente esta tradición se representa a través de competiciones, actuaciones públicas, actuaciones privadas o a partir de los *bertso-jarriak* donde los bertsos se recogen por escrito. Al igual que en otros casos de desarrollo de actividades públicas en contextos culturales su práctica está determinada por el género. Carmen Larrañaga (1997) expone como el estudio de las fuentes

documentales de los *bertso-jarriak* demuestran la presencia a lo largo de la historia de las mujeres dentro de esta tradición. Sin embargo, su participación se desarrollaba en espacios más íntimos, no en las plazas o bares como en el caso de los bertsos cantados por hombres debido a las restricciones que ya se mencionaban desde el siglo XVI⁶.

Por tanto, aunque el bertsolarismo ha sido definido habitualmente como la improvisación de bertsos en plazas y lugares públicos, esta definición solo tiene en cuenta las prácticas de los hombres, ya que desde diferentes contextos las mujeres también han participado en el mismo. Durante distintas etapas históricas como la época franquista esta tradición fue muy perseguida por tratarse de una práctica cultural en euskera. Por este motivo, los principales cambios en el bertsolarismo en cuanto a las representaciones de género y a la participación de las mujeres tienen lugar desde los años 80 del pasado siglo. Jone Hernández (2018) documenta como en 1985 por primera vez desde la reactivación de las performances públicas del bertsolarismo una mujer, Kristina Mardaras, concursa en un campeonato.

Para analizar los principales cambios y los aspectos más innovadores dentro del bertsolarismo durante los últimos 30 años nos centramos en los diferentes temas planteados durante la entrevista con la bertsolari feminista Uxue Alberdi.

Uxue Alberdi comienza a aprender bertsos en 1993 aunque sus primeras actuaciones públicas comienzan en 2004. A partir de su comienzo en esta tradición veremos cómo se van presentando nuevos temas en sus improvisaciones. Formar parte de esta tradición le lleva a replantearse algunos de los cánones en torno a esta, lo que da lugar al planteamiento del feminismo dentro del bertsolarismo como estrategia para modificar las estructuras de poder.

Vengo de una familia que tenemos una estrecha relación con las letras. Mi padre fue profesor de euskera, nos cantaba bertsos para dormir... Y cuando yo tenía 9 años se puso en marcha una bertso-eskola en Elgoibar y nos apuntamos mi hermano y yo. Ese fue mi primer contacto con el

⁶ Alberdi (2018) menciona un Fuero de Vizcaya de 1526 en el que se encuentra una referencia directa a la improvisación de *bertsos* por mujeres a partir de su prohibición «por desvergonzadas y revolvedoras de vecindades».

bertso. [...] Yo escribía bertsos como si fuese mi diario, y gané algunos premios con los bertsos que escribía. Para mí la tele fue muy importante porque veía un programa de bertsolaritza y eran todo señores mayores, pero a mí me llamaba la atención. Y me di cuenta de que conocía mогоllón de melodías tradicionales que había escuchado a mi padre, o por la tele... (Uxue Alberdi, comunicación personal, 20 Mayo 2020)

Las *bertso-eskolak* han tenido un papel fundamental en la transformación de esta tradición desde su aparición en los 80 para recuperar la utilización del euskera tras la dictadura, en paralelo a las ikastolas. Como menciona Uxue vinculando ambos espacios: «Ahora hay cada vez más. Donde más *bertso-eskolak* hay, coincide con las zonas más euskaldunes». Por tanto, se reactivan los espacios de performance y la práctica del bertsolarismo (Hernández, 2018) pero hasta la década de los 90 no se da una mayor modernización, lo que propiciará el interés en esta tradición desde generaciones más jóvenes.

En los 90, la asociación tuvo que elegir o seguir a la tradición o arriesgarse a seguir a la modernidad, a estos jóvenes que empezaban a cantar en centros sociales, gaztetxes, calles... que mezclaban la tradición con el rock, cantaban con Fermín Muguruza, que eran bertsolaris y fumaban porros... la asociación de bertsolaris se abrió la modernidad y a otros modelos de bertsolari e imágenes. Y en ese cambio también entraron algunas mujeres, paso como otra peculiaridad más. Y yo creo que en este momento estamos en una segunda revolución, que es que la asociación y este ecosistema que tenemos... si no se habría modernizado no seríamos tan influyentes en la sociedad. (Uxue Alberdi, comunicación personal, 20 Mayo 2020)

En este proceso de modernización las *bertso-eskolak* tuvieron una influencia directa, no solo porque permitían a un gran número de gente formarse sino porque modificaron también la forma de entender la cultura popular. Hasta ese momento el bertsolarismo había sido entendido como un conocimiento familiar, que se transmitía de generación en generación, por lo que el acceso era limitado. Desde las *bertso-eskolak* se cambia esta percepción de un conocimiento heredado y elitista, y se difunde el bertsolarismo como un saber popular, «son habilidades que se aprenden y se practican». Esta difusión amplia que permitían las *bertso-eskolak* también influye en la modernización a la vez que se amplía de una tradición rural a formar parte también de la cultura urbana (Irujo et al. 2018).

Esta amplia difusión permite también la práctica de un mayor número de mujeres, lo que a su vez evidenció las desigualdades de género vigentes. A pesar de la presencia de mujeres bertsolaris, no había espacio para la feminidad en el escenario. Uxue Alberdi, plantea cómo esta primera generación de mujeres bertsolaris, alrededor de los años 80, trataban de enfatizar en el escenario sus características masculinas y esconder las que eran entendidas física y estéticamente como femeninas, como estrategia para su aceptación como intérpretes de cara al público.

Cuerpo robusto, voz fuerte, capacidad para razonar, respuestas rápidas. Mujeres con características masculinas, no es que estas mujeres tuvieran sólo características masculinas, sino que dejaban sus características femeninas fuera del escenario y marcaban esas características masculinas. No enseñaban ninguna marca de feminidad, para poder competir solo desde el intelecto. (Uxue Alberdi, comunicación personal, 20 Mayo 2020)

Desde la década de los 90 se han ido superando algunos obstáculos para las mujeres bertsolaris, pero siguen existiendo diferentes formas de discriminación más sutiles. Uxue Alberdi explica cómo el género influye en la percepción de la calidad de tu interpretación a pesar de que su actividad pública como bertsolari se haya desarrollado principalmente durante el siglo XXI. Su experiencia muestra cómo se mantiene un cuestionamiento implícito de las mujeres cuando se presentan como intérpretes en espacios públicos y especialmente en espacios a los que se les asocia un mayor prestigio. Por ello, a partir de estas experiencias de discriminación de género respecto a las pautas de comportamiento asociadas al bertsolarismo, la intérprete comienza a introducir el feminismo dentro de su actividad como bertsolari.

La relación con el feminismo se cruza ahí. En mi familia la manera habitual de ser mujer es ser feminista, mi madre y mi tía son feministas y han militado siempre en el grupo de mujeres de Elgoibar. [...] Yo soy de una generación en la que nos vendieron que la igualdad ya estaba conseguida... Veía las reivindicaciones grandes, pero no me daba cuenta de lo que significaba para mí, en mi cuerpo estar construida como mujer. De esto me di cuenta cuando empecé a improvisar en público, por los temas que me ponían, por cómo se dirigían hacia mí por ser una chica de 22 años... (Uxue Alberdi, comunicación personal, 20 Mayo 2020)

Y continúa explicando cómo ser mujer en una actuación supone un «corsé» debido a los cánones indicados que se establecían en torno al

cuerpo y la voz. En esta práctica la voz es la principal representación de identidad y status y no existía un modelo de mujer bertsolari.

En las actuaciones tenía que estar matizando las definiciones que otros hacían sobre mí y eso me quitaba mogollón de espacio para pensar y poder cantar de otros temas. Y parecía que lo único que tenía que decir era mi respuesta como mujer a la provocación de los hombres. Me decían todo el rato directa o indirectamente que yo era una mujer, y ahí me di cuenta de lo que significaba una mujer en la vida pública. [...] La construcción sobre la mujer y sobre la manera de ser bertsolari se han construido de formas totalmente opuestas y tú estás haciendo las dos cosas a la vez. (Uxue Alberdi, comunicación personal, 20 Mayo 2020)

A partir del 2000 la presencia de mujeres en el bertsolarismo es cada vez más habitual, aunque las estructuras hegemónicas seguían planteando desigualdades de género. En el siglo XXI se comienza a reivindicar la historia de mujeres olvidadas por el bertsolarismo y además surge una comunidad que da lugar a investigaciones en torno al bertsolarismo feminista. Si hasta este momento los personajes femeninos habían sido representados por hombres, las bertsolaris comienzan a reformular los personajes con roles femeninos. Por tanto, su presencia en las performances públicas supone la posibilidad de la creación de un discurso propio, con una dimensión más realista, como explican las bertsolaris que comenzaron a improvisar en público debido a la influencia de las *bertso-eskolak* en la entrevista con Jone Hernández (2018):

At that time women were mothers, or virgins, or spinsters, or one of those in the San Francisco neighbourhood of Bilbao [prostitutes]. No sir, sorry, but what world do you live in? You have thousands of different kinds of women around you, to speak about normally. And in bertso themes, of course, it was funny, well, not for me. And they were slow to pick up on that. (Kristina Mardaras, comunicación personal, 25 Noviembre 2010, citada en Hernández, 2018)

Por tanto, la aparición pública de un mayor número de mujeres comenzó a modificar los discursos presentes en el bertsolarismo y también a representar nuevos personajes femeninos dentro de sus actuaciones. Uxue plantea también las diferencias existentes entre el tipo de bromas que puedes hacer como mujer y como hombre. En una de sus actuaciones cantaba «estaremos en igualdad de condiciones / cuando hagamos tantos chistes sobre coños como sobre penes» y destaca la reacción incómoda del público.

El humor es uno de los ingredientes principales del bertsolarismo, y puede ser de muchos tipos, con muchos dobles sentidos. Como mujer bertsolari tienes que ser pícara sin llegar a ser desvergonzada; ser seductora sin llegar a parecer puta; ser firme sin mostrarse arrogante; ser agradable, pero no dulzona; alegre, pero no casquivana; crítica, pero no demasiado transgresora; con carácter, pero no colérica; contundente, pero no basta; graciosa, pero no frívola. (Uxue Alberdi, co-municación personal, 20 Mayo 2020)

Otro de los principales cambios en los últimos años es la aparición y formación de *gaijartzaile* feministas, los «ponedores de temas», ya que son quienes estructuran las actuaciones, los temas y el orden de intervención.

En los últimos años se han puesto en práctica diferentes iniciativas desde el bertsolarismo feminista que dan lugar a compartir experiencias perspectivas comunes entre mujeres bertsolaris. En 2003 se realiza un primer encuentro de mujeres bertsolaris, que dio lugar a las sesiones habituales de mujeres como celebración del 8M y el 25N. Y en el Campeonato Nacional de Bertsolaris de 2009 por primera vez la ganadora fue una mujer, Maialen Lujanbio, que explicaba «creo que es importante que haya una mujer campeona por la referencialidad que este hecho puede tener. El colocarse la txapela es muy simbólico». Este premio sitúa a Maialen como una referente en reconocimiento y prestigio dentro del bertsolarismo debido a la amplia difusión de este evento entre la comunidad vasca. Como se recoge Irujo et al. (2018) en los bertsos que cantó tras ser elegida campeona hace referencia a las dificultades por las que han pasado las mujeres vascas a lo largo de la historia.

Además de estas diferencias en cuanto a la representación pública, explica las jerarquías aún existentes dentro de la interpretación en las que «la mujer bertsolari en principio siempre va como complementaria». En este sentido explica como sigue habiendo una estructura jerárquica donde la autoridad, en una actuación en la que participan hombres y mujeres, sigue otorgándose a los hombres.

FIGURA 1. Bertsos improvisados por Maialen Lujanbio en el Bertsolari Txapelketa Nagusia 2009. (Irujo et al., 2018, p.8)

<i>Gogoratzen naiz lehengo amonen</i>	I remember the laundry that
<i>zapi gaineko gobaraz</i>	grandmothers
<i>gogoratzen naiz lehengo amonaz</i>	of earlier times carried on the
<i>gaurko amaz ta alabaz. . . .</i>	cushion [on their heads]
	I remember the grandmother of
	old times
	and today's mothers and daugh-
	ters. . . .
<i>Gure bidea ez da errex</i>	Our journey is not an easy one
<i>bete legez, juizioz, trabas. . .</i>	Full of laws, court cases, obstacles,
<i>Euskal Herriko lau ertzetara</i>	we shall return to the four corners
<i>itzuliko gara gabaz</i>	the Basque Country at night,

Llegabas a una actuación a la que ellos llevaban 20 años yendo, porque solías ir con hombres mayores. Entonces se conocían todo, incluso al público, y los organizadores les hablaban a ellos y tu estabas al lado intentando pillar lo que les decían porque luego tú lo ibas a necesitar para improvisar. (Uxue Alberdi, comunicación personal, 20 Mayo 2020)

Uxue señala cómo desde las bertsolaris feministas la transmisión de la autoridad es uno de los aspectos que trata de organizarse de una forma más horizontal. Si a la primera generación de mujeres bertsolaris, «se las aceptaba a costa de su feminidad», la segunda generación, fueron aceptadas como mujeres, pero les costó ser aceptadas como bertsolaris. Respecto a la inclusión de otros modelos tanto formales como estéticos dentro del bertsolarismo Uxue canta los siguientes bertsos *Maite ditut denak* [Las quiero a todas]:

Emakume zuzenak,
okerrak, kirtinak,
moja txintxoak eta
zerrama irtenak,
itsusiak, politak,
atletak, herrenak:
komplize ditut eta
maite ditut denak.

Mujeres correctas
torcidas, torpes,
monjas formales y
cerdas salidas,
feas, guapas,
atletas y cojas:
somos cómplices y
las quiero a todas.

Langileak, alferrak,
lanik ez dutenak,
tuntunak, mediokreak,
klaseko lehenak,
ale desegokiak,
andre txit gorenak:
komplize ditut eta
maite ditut denak.

Trabajadoras, vagas,
las que no tienen trabajo
tontas, mediocres,
las primeras de clase,
piezas inadecuadas
estimadas señoras:
somos cómplices y
las quiero a todas.

3.2. REGUEIFA

En el caso de la regueifa, a partir del testimonio y las prácticas de Alba María y Lupe Blanco, se observa un modelo en el que a partir de la improvisación cantada se crea un nuevo mensaje sobre el rol de las mujeres. Plantean, igual que ocurría en el bertsolarismo, como esta práctica estuvo restringida para las mujeres, al menos en el ámbito público. En el siglo XX comienzan a surgir regueifeiras que actúan en el ámbito público, sin embargo, este nuevo modelo no es aceptado abiertamente. En este caso se observan muchos paralelismos con los aspectos analizados sobre la práctica del bertsolarismo. En primer lugar, como una práctica improvisada en la que se crea un diálogo entre intérpretes que suele ser humorístico, crítico e irónico, los comentarios se suelen centrar en el hecho de que la intérprete es una mujer joven.

Cuando eres de las pocas mujeres en ese contexto, te das cuenta de que la gestión de los turnos conversacionales cuando cantas con hombres a veces no se respeta. Y muchas de las críticas son por ser una mujer joven. (Alba María, comunicación personal, 4 diciembre 2020)

Al ser la única chica que regueifaba por la zona empiezas a tener que defenderte. Ciertos ataques que a día de hoy ya no se entienden. (Lupe Blanco, comunicación personal, 4 diciembre 2020)

Estas dos regueifeiras actúan habitualmente juntas, y sus espectáculos se llaman Regueifa 2.0, en referencia a su perspectiva novedosa centrada en el feminismo y la conciencia social, presentando un modelo alternativo de regueifa. El acercamiento a temáticas como las mencionadas por Alba María, junto con otros proyectos educativos han conseguido aproximar nuevos públicos. Sin embargo, también explican como en algunas ocasiones han tenido respuestas muy positivas de público de más edad, acostumbrado a la regueifa tradicional. Tanto este proyecto como muchos de los mencionados en este capítulo buscan la visibilización de mujeres artistas como una forma de plantear nuevos referentes artísticos que puedan atraer las nuevas generaciones.

Aunque sus actuaciones no se limitan a áreas rurales es destacable su implicación en la dinamización rural y especialmente en espacios que tratan de visibilizar a las mujeres rurales.

FIGURA 2. Cartel en el que participan las regueifeiras como celebración del día de la mujer rural. Recuperado de: <https://www.culleredo.es/es/node/6940>

DÍA INTERNACIONAL DA MULLER KURAL

NÓS: EMPODERADAS, LIBRES, ACTIVAS E SOLIDARIAS

DOMINGO 13 DE OUTUBRO: Feira das Mulleres do rural

12.00h Apertura da feira
 Mostra de proxectos xestionados por mulleres da bisbarra: Abeluría, A Costrexa, Apem, As Composeiras, Conchas y Caracolas, Choli de Corme, Eco e Natural, Floradeira, Fundación Mujeres, Librería Entrecentos, Librería Piedra, papel, tijera; María Niguez, Na Ristra, Rafaela Brende, Soledad Martínez ...

13.00h Actuación da monoloxista Marga Lago
13.30h Actuación das Regueifeiras Lupe Blanco e Alba María
14.30h xantar: churrasco, pan, viño e larpela: organizado pola Asociación de Mulleres As Berengueiras
16.00 h Animación musical para as crianzas
17.00 h Actuación da agrupación folclórica "Ancoradeira"
17.30 h Actuación do grupo "Os Batuxeiros"
18.00h Actuación do grupo de folk tradicional "Volta e Dalle"

LUNS 14 DE OUTUBRO: Presentación do libro "Fauces feroces" de Emma Pedreira ás 19.00h no Centro Social Amparo Prego Rulbal, de Celas

MARTES 15 DE OUTUBRO: Exposición de fotografía "A muller no rural" de Gema Castelo, coa intervención das poetas Laura Rey e Nuria Otero; ás 19.00h: no Centro Amparo Prego Rulbal, de Celas.

MIÉRCOLES 16 DE OUTUBRO: Actuación dos Vellucos de Coeme, coa obra "Os Rodríguez van de vacacións", ás 18.00h no Rectoral de Celas.

XOVES 17 DE OUTUBRO: Representación Teatral do grupo A Fraga dos libros, coas obras: "Claro e directo", "A Comisión de festas", "A cadeira que veu de Europa. Ke lides"; no Rectoral de Celas.

VENRES 18 DE OUTUBRO: Teatro infantil do grupo "Os teatrellos da Peña O Cruceiro" coas obras "O Bosque animado" e "A consulta do Doutor Bo Día", baixo a dirección de Ana Abad; ás 18.00h no Local da Torre de Celas.

2019

CULLEREDO
Cim
As Berengueiras

Todas las expresiones artísticas analizadas se configuran como un espacio de intersección entre lo político y lo cultural. Estas expresiones buscan empatizar con otras realidades no representadas desde el ámbito musical por eso la diversificación temática y en cuanto a las perspectivas individuales es inevitable e imprescindible.

Cuando eres una mujer uno de los temas que suele aparecer es que quieren conquistarte. Y es una de las cosas que más me gusta introducir y comentar, que es la diversidad sexual. Una de mis mayores cruzadas como regueifeira es decir, no solo hay mujeres heterosexuales y si las hay, no son para que tú las disfrutes. Ese es uno de mis mayores discursos. (Alba María, entrevista personal, 4 diciembre 2020)

Además del impacto de las perspectivas y posicionamientos del artista sobre su producción, Alba propone el interés y la relevancia del análisis de las relaciones de dominación presentes en las funciones y status que han recibido las mujeres como artistas o profesionales del mundo de la música. Estas desigualdades en cuanto a estereotipos en la música popular vinculados al género (Faupel y Schmutz, 2011) implican dificultades en la legitimación de las artistas, por tanto, es necesario abordar un discurso crítico respecto a las prácticas musicales.

3.3. GLOSADORAS

La figura de las glosadoras, una tradición balear, en cuanto a las formas de participación es muy similar a los otros casos presentados. En la siguiente cita del diario Última hora, diferentes glosadoras plantean aspectos que ya hemos expuesto en el caso del bertsolarismo y la regueifa:

«Cuando empezamos, apenas había mujeres en el mundo de la glosa. Había que tener una actitud más masculina que los hombres en el escenario para ser aceptadas», arranca Servera. «Aunque es verdad que el término ‘pioneras’ encierra a su vez una trampa: porque, haciendo arqueología feminista y escarbando en el pasado, hemos visto que sí hubo exponentes femeninos en este arte a lo largo de los años, aunque estas mujeres han sido silenciadas por la historia». (Garau, 2022)

Como en los casos anteriores la disposición habitual de un combate de glosa es el de dos participantes enfrentados que tratan de demostrar sus habilidades para la improvisación de versos cantados. En este caso, vemos

como en el siguiente cartel se hace una comparación entre un combate de glosa y el boxeo, tomando como referentes figuras masculinas.

FIGURA 3. Cartel de Combate de Glosadores



Recuperado de: <https://mobile.twitter.com/hashtag/glosadores?src=hash>

De la misma forma que en los casos anteriores las mujeres glosadoras en espacios públicos son una incorporación reciente. También en este caso podemos observar como de forma paralela a su aparición en este tipo de actuaciones surgen espacios educativos para implicar a nuevas generaciones en estas prácticas y estos mismos espacios tratan de incentivar los contenidos sobre igualdad y feminismo dentro de estas prácticas. En este aspecto podemos destacar el plan educativo EduGlosa, en

el que es especialmente destacable su difusión de glosas feministas a través de Twitter.

4. FIESTAS Y RITUALES POPULARES

Para estudiar las fiestas y rituales populares que implican la interpretación musical, analizaremos dos ejemplos, uno en el que se reivindica la participación femenina y el feminismo desde su implicación en la interpretación musical desde una posición más anónima, y otro en el que las artistas desde su grupo musical visibilizan y transmiten un ritual en proceso de recuperación.

El primer caso es el de Ses Madones de Sa Festa, un colectivo surgido como respuesta a las prácticas musicales durante las fiestas de Sant Antoni en Artà (Mallorca). La iniciativa consistió en plantear desde las redes sociales, principalmente desde Instagram, unas glosas de contenido feminista como alternativa a las que se cantan en estas fiestas. Su objetivo final era invitar a los participantes de estas fiestas a escribir nuevas glosas para conseguir una fiesta que se integre en las costumbres y comportamientos del siglo XXI, dado que Sant Antoni es una fiesta celebrada en diferentes localidades de Mallorca.

De esta forma tratan de situar a las mujeres en un rol más activo dentro de estas fiestas, explotando las posibilidades de participación y dinamismo de las redes sociales. En los dos últimos años lanzaron también desde Instagram el Glosa Challenge para transmitir la idea de que cualquiera puede plantear una glosa como una forma de acercamiento y transformación de esta fiesta. Este es un caso de reivindicación social desde un espacio como el de la fiesta de Sant Antoni que habitualmente implica a todo el pueblo.

Las glosas que han sido el resultado de esta iniciativa y recopiladas desde las redes sociales fueron compartidas en pdf para facilitar su difusión y que «quien quiera las pueda cantar» como mencionan en sus redes sociales.

FIGURA 4. Glosas de Sant Antoni compartidas por el perfil madonesfesta



Estas iniciativas proponen nuevos planteamientos y formatos de forma compatible con el desarrollo habitual de las fiestas populares. «Similarly, music and songs that are repeated become circulating stories [narratives] that provide us with a link to the past and future and are “part of the interpretive equipment furnished to us by our culture”» (Eakin, 2007, p.124). Podemos afirmar que la influencia del entorno es en todos estos casos determinante para la articulación de proyectos, y en muchos casos otro factor relevante es el interés por dinamizar el medio rural.

Desde la creación artística también se encuentran casos en los que se busca crear vínculos y visibilizar fiestas populares como en el caso de la canción *Atsolorra* de Amak. Esta canción trata sobre la tradición vasca con el mismo nombre, fiesta no se realizaba desde los años 70. Aunque en su origen estaba desligada del catolicismo, los testimonios orales mencionan como era una celebración que se hacía después de que una mujer diese a luz, tras su recuperación y el bautismo del niño. El *Atsolorra* consistía en una merienda con las mujeres de la zona a modo de presentación de su hijo. En su forma tradicional se puede entender como

un ritual de reciprocidad ya que eran también estas mujeres quienes cuidaban a la madre alrededor de los días en los que iba a dar a luz. Este ritual estaba ligado a la vida en los caseríos y al entorno rural.

Combined with ritual and performance, its potential is heightened even further because it [music] “can empower, help create collective identity and a sense of movement in an emotional and almost physical sense” (Eyerman y Jamison, 1998, p.34).

La canción *Atsolorra* (2021) fue compuesta como conmemoración de este ritual y celebración de su reciente recuperación adaptada a los modos de vida actuales. En la actualidad este ritual se ha recuperado en Ereñozu como una celebración anual de los nacimientos de todo el año anterior y está abierto tanto a hombres como mujeres. Una de las integrantes del grupo, Kristina Solano, también ha participado en la recuperación y adaptación de este ritual. Esta composición junto con otras como *Zure Izena*⁷ hace referencia al rol y conocimientos de la mujer en el mundo rural y a su no reconocimiento o anonimato. Su participación en la recuperación de estos espacios evidencia su compromiso con la renovación de las tradiciones y su interés por facilitar desde la creación artística el posicionamiento de las mujeres como protagonistas.

Estas actividades en espacios públicos y festivos o dirigidas a toda la población permiten que el público se acerque más o pase a convertirse en copartícipe de la cultura y tradición.

Los públicos son un espacio de elaboración de la subjetividad. Finalmente, sostenemos que el conjunto de espectadores se convierte en un público cuando la experiencia cultural deviene espacio de elaboración de las identidades individuales y colectivas, es decir, cuando los productos culturales activan la posibilidad de pensar el nosotros. (Cobos, 2016, p. 34).

5. CONCLUSIONES

En conclusión, el estudio de las prácticas investigadas en este texto nos permite sintetizar algunas de las transformaciones derivadas de la incorporación feminista de mujeres. En primer lugar, se ha producido la

⁷ [Tu nombre] Esta canción trata de hacer un homenaje al trabajo, la sabiduría y la invisibilización en el espacio público de las mujeres en los caseríos.

ruptura de la dicotomía público-privado a través de la reivindicación del espacio público por parte de las mujeres, lo que implica un primer ejercicio de visibilidad. Esta incorporación a su vez supone una ampliación de los temas sobre los que se canta con cuestiones de interés y conocimiento femeninos, que a su vez permitan la identificación y el reconocimiento, así como la redefinición de la interpretación de los roles, capacidades y discursos sobre las mujeres. En esta apropiación de prácticas y espacios se han seguido distintas estrategias, partiendo de la mimetización de distintos comportamientos masculinos como forma de legitimación frente a los discursos conservadores que les negaban el derecho a la práctica. Posteriormente, se ha incorporado la reivindicación de sus propias formas de hacer, apoyadas en una sororidad definida por las actividades colectivas de mujeres, tanto como artistas como en relación con las usuarias de las prácticas.

Todo este ejercicio colectivo para fortalecer el movimiento ha contribuido también a la transformación de los modos de transmisión y aprendizaje de las tradiciones, es decir, los procesos de formación y de acceso a la condición de artista, de manera que se amplía el conjunto de personas practicantes de cultura popular y se legitima el estatus de las mujeres como agentes de la tradición. Y en esta línea, tiene lugar también la ruptura de las dicotomías entre lo rural y lo urbano, que delimitaban las fronteras de la música tradicional en las definiciones más conservadoras del folklore.

En la recontextualización de las prácticas que ha supuesto la renovación generacional, en la performance y sus espacios, y de los temas y la forma de abordarlos, muchas de las prácticas descritas proponen la ampliación del conjunto de los protagonistas de la tradición en un ejercicio de participación no solo de hombres y no solo de especialistas, sino también de cualquier miembro de la colectividad para redefinir el carácter popular de lo tradicional. En definitiva, todas estas prácticas ponen de manifiesto el desafío de las hegemonías establecidas de poder, que articulan tanto las estructuras desiguales en la sociedad contemporánea como la construcción de la autoridad y la legitimidad de la tradición en el ámbito de la cultura popular.

6. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Investigación financiada por la Universidad de Salamanca, Vicerrectorado de Investigación y Transferencia, Modalidad B1 "Estudios culturales, circulación del patrimonio musical español y análisis de los roles de género". 18 KBHC/463AC01.8 y por el Fondo Social Europeo (Orden EDU/875/2021).

7. REFERENCIAS

- Abu-Lughod, L. (1990). Can there be a feminist ethnography? *Women and Performance*, 5, 1, pp. 1–27.
- Botella-Nicolás, A. M. (2018). La in (visibilidad) de la mujer en la música de las fiestas populares. *Boletín Científico Sapiens Research*, 2018, vol. 8, num. 2, p. 45-53.
- Bullen, M. L. (1997). Las mujeres y los Alardes de Hondarrubia e Irún. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 4(1), 123-145.
- Burke, P. (1978). *Popular culture in early modern Europe*. Harper y Row.
- Carbonell, I. V., y Varga, M. G. (2022). "Sois las reinas de la fiesta": construcciones de feminidad en las fiestas de moros y cristianos de Elda. En *Estudios de género: un análisis interdisciplinar* (pp. 523-533). Thomson Reuters Aranzadi.
- Cobos, C. (2016). La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. *Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad. Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 11(2), pp. 29–50.
- Díaz Viana, L. (1982). El juego de gallos. Formas, textos e interpretación. *Revista de folklore*, 24, 183-191.
- Eakin, P. (2007). The Economy of Narrative Identity. *History of Political Economy*, 39, pp.117–133.
- Eyerman, R. y Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faupel, A. y Schmutz, V. (2011). From fallen women to Madonnas: changing gender stereotypes in popular music critical discourse. *Sociologie de l'Art*, 3, pp. 15-34.

- Garau, L. (22 noviembre 2022). Mujeres que improvisan versos: ‘Glosadores’ mallorquinas y ‘bertsolaris’ vascas reflexionan sobre el papel de la mujer en una disciplina dominada tradicionalmente por hombres. Última Hora. <https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2022/11/22/1832221/encuentro-glosadores-mallorquinas-bertsolaris-vascas.html>
- Gracia, V. G., & Rius-Ulldemolins, J. (2020). ¿La "reina de la fiesta"? Fiestas tradicionales y reproducción de la desigualdad de género. El caso de las Fallas de València. *Disparidades. Revista de Antropología*, 75(2).
- Hernández, J. (2018). I See a Body in Your Voice: Gendered Bodies in the Sound of Bertsolaritza. En X. Irujo y I. Arrieta (eds.) *Female Improvisational Poets: Challenges and Achievements in the Twentieth Century*. Center for Basque Studies.
- Hollows, J. (2005). Feminismo, estudios culturales y cultura popular. *Revista de Dones i Textualitat*, 11.
- Irujo, X. y Arrieta I. (2018). *Female Improvisational Poets: Challenges and Achievements in the Twentieth Century*. Center for Basque Studies.
- Jordan, R. (1986). Women and the Study of Folklore. *Signs*, 11, 3, pp. 500–518.
- Koskoff, E. (2014). *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. University of Illinois.
- Larrañaga, C. (1994). El Bertsolarismo: habitat de la masculinidad. *Bitarte*, 4, pp. 29- 51.
- Larrañaga, C. (1997). Del bertsolarismo silenciado (Silenced bertsolaritza). *Jentilbaratz*, 6, pp. 57–73.
- Martí, J. (1996). El folklorismo: uso y abuso de la tradición. *Ronsel*
- Mills, M. (1993). Feminist Theory and the Study of Folklore: A Twenty-Year Trajectory toward Theory. *Western Folklore*, 52, 173.
- Ní Shíocháin, T. (2017). *Singing Ideas: Performance, Politics and Oral Poetry*. Berghahn Books.
- Stoeltje, B. (1988). Introduction: Feminist Revisions. *Journal of Folklore Research*, 25(3), 141–153.
- Velasco, H. (1992). Los significados de cultura y los significados de pueblo. Una historia inacabada. *Reis*, 60, 7.