

Proyecto Miño: diálogos intertextuales, discurso identitario y políticas culturales

Adrián Besada Filgueiras
(Universidad de Valladolid)
adrian.besada@hotmail.com

BIBLID [2605-2490 (2023), 6; 59-81]

Proyecto Miño: diálogos intertextuales, discurso identitario y políticas culturales

El jazz en Galicia durante las dos últimas décadas del siglo XX tuvo un desarrollo en el que influyeron las propias idiosincrasias culturales junto con la asimilación de ciertos aspectos de aquellas manifestaciones musicales con las que compartió espacio. En este artículo se profundiza en los elementos híbridos e intertextuales de *Proyecto Miño*, del contrabajista y compositor Baldo Martínez, para poner de manifiesto los aspectos políticos e identitarios que participan en su conceptualización y ejecución. Asimismo, se analizan los elementos relativos a la propia música y a las influencias, contactos y diálogos que se establecen tanto dentro del propio álbum como con el contexto socio-político.

Palabras clave: Galicia, jazz, música tradicional, intertextualidad, hibridación, diálogo.

Miño proiektua: elkarrizketa intertestualak, diskurtso identitarioa eta politika kulturalak

Galiziako jazzak, XX. mendeko azken bi hamarkadetan izan zuen garapenean eragina izan zuten idiosinkrasia kulturalak berak, eta espazioa partekatzen zuten adierazpen musikalen alderdi jakin batzuk bereganatzeak. Artikulu honetan, Baldo Martínez kontrabaxu jotzaile eta konpositorearen *Proyecto Miño*ren elementu hibridoetan eta intertestualak sakontzen da, haren kontzeptualizazioan eta gauzatzean parte hartzen duten alderdi politiko eta identitarioak agerian jartzeko. Era berean, musikari berari eta albumean bertan nahiz testuinguru sozio-politikoan ezartzen diren eraginei, kontaktuei eta elkarrizketei buruzko elementuak aztertzen dira.

Gako-hitzak: Galizia, jazz, musika tradizionala, intertestualtasuna, hibridazioa, elkarrizketa.

Proyecto Miño: intertextual dialogues, identity discourse and cultural policies

Jazz in Galicia during the last two decades of the 20th century had a particular development influenced by the cultural idiosyncrasy itself and the assimilation of some specific musical features which it shared spaces. This article explores the hybrid and intertextual elements of *Proyecto Miño*, by the double bass player and composer Baldo Martínez, in order to highlight the political and identity aspects involved in its conceptualisation and performance. Moreover, the article analyses the elements related to the music itself, and the influences, contacts and dialogues established within the album, as well as the socio-political framework.

Keywords: Galicia, Jazz, Traditional Music, Intertextuality, Hybridization, Dialogue.

Introducción

El jazz es y ha sido piedra angular del desarrollo de la música popular urbana durante la segunda mitad del siglo XX, estableciendo un espacio de experimentación, hibridación y expresión capaz de abarcar múltiples discursos, mediaciones, géneros y narrativas. Cuando el estudio del jazz se vincula a una comunidad concreta, en este caso la gallega, es necesario tener en cuenta el desarrollo interno y el funcionamiento de los diferentes mecanismos de acción de los agentes implicados en su escena junto con los procesos en los que se ven involucradas las instituciones y sus políticas culturales, además de los gustos y las dinámicas de mercado y consumo. Por ello, en este artículo se ahondan en diferentes aspectos relativos a la convivencia de estilos y géneros, interacción cultural y creación que dieron forma a *Proyecto Miño*, un proyecto del contrabajista y compositor Baldo Martínez concebido para el Festival de Jazz de Guimarães (Portugal) en 1999¹.

La idea central que motiva el estudio de este proyecto es su valor como objeto artístico que culmina una serie de procesos que se desarrollaron a lo largo de una década y en el que participaron múltiples actores de la escena del jazz en Galicia. La investigación que motiva este artículo parte de una motivación personal por profundizar en la historia del jazz en esta comunidad y construir un discurso para comprender la interacción entre músicos, influencias y géneros, así como las lecturas posteriores que se han hecho de los mismos. El marco temporal (1995-2011) que abarca este artículo se rige asimismo por el propio desarrollo del jazz en Galicia y por la trayectoria del proyecto objeto de estudio, que permite una lectura interna amplia. Por otro lado, la distancia temporal que nos separa de este proyecto facilita la investigación de campo y el contacto con los actores participantes, así como la recopilación y uso de los diferentes documentos gráficos, audiovisuales y archivos de prensa.

A lo largo de las páginas que siguen, se presenta un análisis de *Proyecto Miño* que pretende hacer una lectura de los discursos sonoros, conceptuales y de recepción, siempre en contacto directo con el contexto político, social e identitario, que juega un papel fundamental en la transformación de dichos discursos. En el desarrollo de este análisis se despliegan múltiples relaciones entre actores, lugares, géneros, instrumentos y repertorios que, explícita o implícitamente, forman parte del desarrollo del jazz en Galicia, así como se estudia el proceso de vinculación del jazz con los sonidos y repertorios tradicionales en un contexto fuertemente influido

1. El proyecto fue concebido originalmente como un encargo directo del Festival de Jazz de Guimaraes en el año 1999, pero no fue presentado en España hasta el 28 de enero del 2005 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Posteriormente se llevó al estudio entre noviembre de 2006 y abril de 2007. Este álbum fue publicado el 24 de septiembre de ese mismo año.

por la redefinición de las culturas locales y transnacionales. Asimismo, es preciso tener en cuenta la coexistencia en el tiempo de diferentes acontecimientos como el desarrollo del jazz en Galicia (condicionado a su vez por el desarrollo y la transformación de la escena europea y española) y el *revival* del folk de los años noventa. Esto, junto con la trayectoria de Martínez, condicionaron el devenir de *Proyecto Miño* y los discursos que ha generado desde entonces. La mirada musicológica, entonces, combinada con la investigación etnográfica y un acercamiento sociológico, revela la multiplicidad de factores que intervienen en la creación musical, al igual que la relación dialógica entre la obra y los diferentes agentes que interactúan con esta.

1. Jazz en Galicia: experimentación y desarrollo

La homogeneización y democratización cultural que aconteció en España en el último cuarto del s. XX junto con los procesos de modernización y globalización que se dieron en esos años, fueron decisivos para la configuración de la escena musical en general y la jazzística en particular. Sin embargo, uno de los cambios más reseñables en cuanto al impulso de la cultura, la educación y el intercambio internacional tuvo como detonante la entrada de España en la CEE en el año 1986 (que también supuso la asimilación del discurso identitario europeo), además de una cierta independencia económica por parte de las Comunidades Autónomas y la intensificación de la cultura pública que trata de subrayar la identidad y diferencia. Estos cambios fomentaron la profesionalización de los músicos y el contacto directo con otras comunidades nacionales e internacionales. En este sentido, cabe destacar las particularidades del caso gallego, en cuanto a su escena jazzística, que venía desarrollándose desde principios de los años ochenta a través de una primera generación de músicos que consiguieron articular y definir una realidad musical con un gran impacto en la concepción y comprensión del género en el imaginario colectivo. Después de la eclosión y primer desarrollo, que duró hasta finales de los años ochenta, con una escena minoritaria en la que, en gran medida, dominaba el amateurismo con la excepción de grupos y músicos como Clunia, BAI O Ensemble o Antonio Cal. La comunidad jazzística se vio favorecida por el desarrollo de los equipamientos técnicos, la creación y mejora de medios de comunicación autonómicos y nacionales, y el fomento de la profesionalización fruto de la aparición de escuelas como Escola-Estudio en Santiago de Compostela, dirigida por Suso Atanes desde el año 1986. Al mismo tiempo comenzaba a dibujarse un incipiente circuito promovido por diferentes clubs en varios puntos de la geografía autonómica: Café Latino en Ourense, Dado Dadá en Santiago de Compostela, Filloa Jazz en A Coruña, Clavicémbalo en Lugo, entre otros.

En la década siguiente, el “renacimiento de la música folk gallega” (Pereira Revuelta, 2003, p. 219) absorbió una gran parte de la energía creativa de los artistas de la comunidad y supuso un gran esfuerzo por parte de las instituciones culturales gallegas por identificarse con este género en auge, que prometía ser adalid de la galleguidad. En este contexto, el jazz, a pesar de entrar en una nueva fase embrionaria que potencialmente daría lugar a la segunda generación de músicos profesionales de la comunidad, quedó relegado a un segundo plano, lo que hizo que la actividad jazzística se dispersase y buscase otras vías de desarrollo en comunión con los discursos culturales hegemónicos. La nueva realidad política y cultural en Galicia en los años noventa, en palabras de Costa (2004):

[...] condujo a una redefinición de la identidad en los términos en que ésta se expresaba musicalmente, en el sentido de hacerla más flexible, menos ligada a estilemas marcados por la tradición del tópico folklórico, y aceptando e integrando la realidad procesual de la cultura popular dentro de una nueva lectura de la galleguidad. La recuperación para la praxis de aquellas formas olvidadas, resultado de un proceso de transculturalidad acaecido desde el siglo pasado, tiene en esta nueva percepción un marco de posibilidades del que carecía en la tradición intelectual anterior (p. 20).

Esta nueva configuración de la escena musical e identitaria promovió de forma directa la experimentación y el primer desarrollo de la hibridación y los diálogos entre la música tradicional y el jazz, con resultados muy dispares que favorecieron la reflexión y discusión en torno a los dos géneros en sus dimensiones formales y conceptuales. En este contexto, aparecieron varios trabajos de diferente naturaleza, en algunos de los cuales comenzaban a introducirse elementos típicos del “folk celta” y la música tradicional gallega, como en *No país dos Ananos* (Karonte, 1996), de Baldo Martínez, quien firmó posteriormente una suerte de continuación conceptual en *Juego de niños* (Karonte, 1998). Entre ambas fechas apareció uno de los casos más paradigmáticos del sincretismo entre estas dos realidades musicales, tanto por su recepción como por su concepción: *A lagoa dos atlantes* (Clave Records, 1997), del pianista y compositor Alberto Conde. A pesar de que este data del año 1997, empezó a gestarse en el año 1993, cuando Conde trabajaba como arreglista de Emilio Cao y comenzó su aproximación a la música tradicional gallega. Es a raíz del álbum de Conde que Ramón Trecet, director del programa de RNE *Diálogos 3*, acuña el término “muiñeira jazz” para definir el sonido alcanzado (Fernández Rego, 2019, p. 193). El contenido de este trabajo, poco definido en cuanto a las referencias intertextuales y dialógicas entre los elementos de ambos géneros, fue producto de la situación sociocultural y de las políticas culturales que se estaban llevando a cabo en aquel momento, pues el proyecto primigenio partía de una idea muy alejada de la que finalmente resultó.

Este disco fue fruto de la casualidad, tenía un proyecto en mente, mucho más ambicioso, y fui a presentárselo a la discográfica (Karonte), que estaba comenzando con una nueva remesa de jazz flamenco. En ese momento estaban sacando el primer disco de Chano Domínguez. Me pidieron que preparase algo así pero a la gallega. Lo preparé y lo entregué, lo que me dijeron era que tenía demasiado jazz, entonces tuve que empezar a cambiar los arreglos y meter más elementos de música tradicional, más *pandeiretas*, *cantareiras*, etc. Todo el proceso comenzó a retrasarse demasiado y finalmente no lo publiqué con Karonte, sino con Clave Records (Santiago de Compostela). Las imposiciones venían porque querían crear un catálogo de jazz muy influenciado por la moda de la World Music, las restricciones creativas fueron muy fuertes en un determinado momento a favor de la dinámica del mercado (Alberto Conde, entrevista personal. 18/05/2020).

Independientemente del resultado de la grabación, abrió una vía de desarrollo para la concepción de la hibridación y la glocalización² de la música tradicional gallega a través del jazz y que sería punto de partida para nuevas investigaciones y experimentaciones en los años posteriores. Como consecuencia de este proceso, en el año 1999, Baldo Martínez asumiría la propuesta de Ivo Martins, director del Festival de Jazz de Guimãraes desde el año 1997, de realizar un proyecto original para “estimular o encontro de vozes das cenas jazzísticas de Portugal e Espanha, aqui centradas num encontro das tradições populares da Galiza e do Minho” (Curvelo, 1999). Así nace *Proyecto Miño*, un encargo original que, en el albor del nuevo siglo, puede entenderse como la cristalización de unas necesidades y tendencias socio-culturales y musicales en las que participaba, junto con otros géneros, el jazz.

2. Narrativas identitarias: jazz, música tradicional y folk

Es posible encontrar algunas manifestaciones musicales directa e indirectamente relacionadas con el jazz durante la década de los setenta, además de una actitud positiva hacia el género que está definida por la libertad creativa, su carácter novedoso y la representación de una incipiente modernidad tras el aperturismo cultural que propició la nueva democracia. En las siguientes dos décadas el jazz estuvo supeditado a los cambios en las modas y gustos de las nuevas generaciones de oyentes, entre los que destacan el rock, pop y folk. Así, es posible entender el jazz a través de la interacción de “los mundos del arte” (Becker, 2008) y asumir un ámbito

2. El término “Glocalización” se usa, según Robertson (1995), para destacar que el proceso de globalización consiste, al menos en su dimensión cultural, en una creciente integración y en el intercambio de las culturas locales, que se producen en el marco de la progresiva conciencia de su relación con lo global como referente general de los acontecimientos sociales.

de acción y desarrollo en tanto que a una lucha identitaria, en términos musicales, que “incluye a la gente, todo tipo de personas, que están haciendo algo que les exige prestar atención a los otros, a tomar conciencia de la existencia de otros y a dar forma a lo que ellos hacen teniendo en cuenta lo que los otros hacen” (Becker & Pessin en del Val Ripollés, 2014, p. 47). De este modo, los músicos y compositores de jazz buscaron nuevas vías de expresión que se alinearan con una suerte de estética hegemónica promovida por las instituciones políticas y sociales tanto a nivel autonómico como europeo. Si bien no existía un condicionamiento creativo, las tendencias del mercado y las exigencias de una coherencia o unidad imaginaria (comunidad, nación, interés general, etc.) en torno a las cuestiones identitarias propiciaron la experimentación y la hibridación de géneros dentro del contexto gallego. La incursión del jazz en la música tradicional y el folk propició un proceso que no afectó solamente a la música, sino también a su público, los medios de comunicación y los espacios de consumo, pues “los gustos en las músicas populares urbanas no solo derivan desde nuestras identidades socialmente construidas, además ayudan a darle forma” (Vila, 1996, p. 6).

Los ejemplos anteriormente citados, más allá de las particularidades propias de cada compositor y músico, se basan en el reconocimiento afectivo de ciertos elementos identitarios que interpelan a la galleguidad y en el imaginario colectivo que la rodea, independientemente de la pertinencia de los mismos, ya que “la construcción de una categoría actualizada de ‘música gallega’ se halla fuertemente mediatizada por los procesos de globalización cultural y la renegociación de la identidad que estos procesos imponen” (Costa, 2004, p. 24). Así, es posible hablar de un contexto en el que se está gestando un concepto jazzístico que participa del proceso identitario y que crea una escena específica en la que este cobra significado para, posteriormente, descontextualizarse e insertarse en la categoría de “World Music” tal como la presenta Ochoa (Ochoa, 2003, p. 24), creada como tal en el año 1987 y con un peso importante en la dinámica de mercado de la industria musical de los años noventa. Esto se debe a que esta tendencia creativa se alineó en un primer momento con los eventos que circundaban y atañían a la cultura hegemónica, entendiendo esta como la representación del discurso principal en cuanto a política, sociedad, cultura o medios de comunicación (Martín Cabello, 2008). La participación de Alberto Conde en la primera edición del concurso “Disco ideal” de 1998 corrobora este hecho, ya que estaba participando directamente en la escena de música folk gallega con un producto conceptualmente jazzístico. Este concurso auspiciado por Radio Galega en una entrega de premios con la música folk gallega como protagonista (Pereira Revuelta, 2003, p. 221), reunió a algunos de los grupos y solistas más destacados de esta escena como: Luar na Lubre, Emilio Cao, Mestres da Gaita, Ricardo Portela, Muxicas, Sons do Muiño, Día Na Roca, Xosé Manuel Budiño

y Berrogüetto, entre otros. Por lo tanto, si bien la etiqueta anteriormente citada de “muiñeira jazz” no tiene implicaciones más allá de lo anecdótico, tanto por su falta de consistencia taxonómica como por el hecho de que partimos de una concepción del género

[...] como el resultado de la creatividad colectiva y no el producto de un autor autónomo. De este modo, la autoría y la creatividad no parecen tanto un acto de inspiración individual que conduce a la ruptura de la tradición o a la canalización de la inspiración desde una fuente celestial, sino más bien a la participación en un diálogo permanente con otros músicos en el ámbito de la música popular (Brackett, 2015, p. 195)³.

En este sentido, no parece pertinente hablar de un “jazz gallego”, sino más bien de una asimilación de ciertas ideas musicales, ideológicas y conceptuales, que remiten a la hibridación transcultural y al diálogo intertextual que dan lugar a una manifestación musical genuina ligada a un contexto espacial y temporal dado. La idea de hibridación transcultural parte de la necesidad de analizar determinados procesos en un espacio dinámico y de contacto, entendidos estos como “zonas de encuentro, espacios geográficos y sociales definidos por su capacidad de transculturación, que posibilitaron el sincretismo de sonidos y prácticas musicales” (Iglesias, 2017, p. 22). De este modo, la hibridación se desliga de la simplicidad y ambigüedad del concepto de fusión, al hacer

[...] referencia más bien a los efectos y significados socioculturales de tal actitud basada en la separación y recombinación de formas prácticas en entornos distintos. Lógicamente hay fusión sin hibridación transcultural, pero no hay hibridación transcultural sin fusión, pues todo tipo de evolución semántica de la música genera o se realiza vinculada al cambio del entorno socio-cultural (Steingress, 2005, p. 138).

En este sentido, el jazz, entendido como una música directamente vinculada a la modernidad y la transculturalidad por sus características formales y su trayectoria histórica, “se ha convertido en una importante expresión internacional con una extraordinaria capacidad de asimilar otras músicas” (Steingress, 2005, p. 140). El jazz resulta entonces un vehículo propicio para la transformación de la música tradicional y el continuo juego de tensión y distensión de sus mediaciones que conllevan la pérdida y ganancia de elementos significantes (compositivos, instrumentales, iconográficos y técnicos, entre otros). En este punto resulta fundamental la elección y uso de los elementos tradicionales, así como la comprensión que cada músico

3. Todas las traducciones del autor.

hace de los mismos. La idea de tradición asumida popularmente, definida por Martí como “el juego de una de las ideologías que más poderosamente han marcado la historia occidental: la ideología de las raíces y de los espíritus nacionales” (Martí, 2000, p. 78), se desdibuja en este contexto debido a que no todo lo que se considera propio procede de la tradición, ya que la globalización y el sincretismo cultural han transformado profundamente la relación entre cultura y sociedad. La hibridación transcultural en música permite mantener una conexión ilusoria entre el espacio perdido y una tradición dada. Al mismo tiempo que permite un cierto grado de asimilación social y cultural, la música reconstruye en ambas direcciones. Según Iglesias, “estas presencias del pasado incluyen la evidente intertextualidad de la música popular, entendida como las relaciones de una creación musical con textos, materiales, prácticas y experiencias precedentes” (Iglesias, 2021, p. 249). Es por esto que el análisis intertextual se vuelve imprescindible a la hora de entender cómo se integran estos elementos y el funcionamiento de los mismos como piezas estructurales, funcionales y simbólicas. Para esto se proponen dos enfoques complementarios: el primero se entiende como práctica y se corresponde con el trabajo de Steven Feld, que lo define como el “proceso de comunicación musical con un énfasis en el proceso de escucha más que en la partitura, el compositor, o el código per se” (Feld, 1994, p. 81), y que hace referencia a la *performance*, la recepción y la respuesta de la audiencia. Por otro lado se propone la perspectiva de Fiske, que entiende que “la intertextualidad existe más bien en el espacio entre los textos” (Fiske, 1987, p. 108), es decir, apela a los elementos textuales de la cultura propia y al reconocimiento de unas referencias en cuanto a su contexto histórico y temporal. Asimismo, es preciso incluir en el análisis una perspectiva que tenga en cuenta la intención y conciencia creadora, ya que tanto en los casos concretos de Alberto Conde y Baldo Martínez:

La personalidad de cualquier estilo o género procede en parte de sus asociaciones previas con personas, historias, lugares, instituciones e ideas. Esto se aplica no sólo a los estilos y géneros, sino a cualquier característica reconocible de una pieza musical. Incluso los rasgos más novedosos tienen fuertes connotaciones. Como resultado, cada elemento de una pieza musical tiene su propio grupo de voces —una especie de persona autónoma— y la pieza musical en su conjunto se convierte en un diálogo entre esas voces (Burns & Lacasse, 2018, p. 178).

En los trabajos de ambos compositores existe una referencialidad explícita a mediaciones materiales y simbólicas del imaginario tradicional, tanto musicales como extramusicales, que remiten a una visión y asimilación subjetiva de estos, esgrimiendo una visión propia de los géneros involucrados, así como de las partes que se pretende que sean legibles en el propio contexto.

3. Baldo Martínez y *Proyecto Miño*: diálogos intertextuales



La conceptualización de *Proyecto Miño* parte, en este análisis, de tres premisas que están intrínsecamente relacionadas: en primer lugar, la tendencia compositiva del propio Baldo Martínez dentro de un ámbito estilístico que se podría denominar como “europeo”. En segundo lugar, su trayectoria como compositor y músico, por último, la experimentación, investigación y concepción del jazz y la música tradicional.

La primera de estas tres premisas parte de las entrevistas realizadas en el proceso de documentación realizado mediante trabajo de campo⁴, en el que muchos de los informantes se han referido al marcado carácter europeísta de la obra de Baldo Martínez, cuestión que plantea una problemática fundamental en torno al propio concepto de jazz europeo: un epíteto poco funcional a nivel analítico pero ineludible debido a su extenso uso. Si bien no es asunto de este artículo profundizar en la pertinencia del concepto, cabe destacar que el propio Martínez lo utiliza para definir un acercamiento concreto a esta música y por una cuestión de identidad:

Mis influencias es lógico que sean más fuertes desde Francia o Italia que de Nueva York. [...] Una de las cosas que pasa en Europa es que por el hecho de no tener el peso de la tradición de jazz las propuestas que salen no tienen tanta influencia de esa parte más primitiva. Me refiero al swing, el empleo de ciertos desarrollos armónicos, el lenguaje... Está mucho menos condicionado por el “purismo”. Hablar de jazz europeo es más hablar de una negación que de una afirmación. No se trata de definir el jazz europeo en sí mismo, sino de una mentalidad o acercamiento por parte de los pueblos europeos. Podría decirse que es menos prejuicioso (Baldo Martínez, entrevista personal. 11/08/2022).

La segunda premisa se basa en la trayectoria de Martínez, que después de Clunia, y ya instalado en Madrid, desarrolló diversos proyectos entre los que destaca *Zyklus* (1989), en referencia a la pieza para percusión de 1959 escrita por Karlheinz Stockhausen, un trío de marcado carácter experimental que “fue evolucionando hacia una música muy abierta, muy libre” (López, s.f.) con el que editó dos discos: *Interface*,

4. En este artículo se utilizan citas de entrevistas realizadas a diferentes informantes relacionados directamente con la escena del jazz en Galicia (músicos, compositores, programadores y críticos musicales). Estas entrevistas se llevaron a cabo presencialmente entre 2019 y 2022.

y *Nude*. Durante el primer lustro de la década de 1990 trabajó en esta dirección con diferentes músicos como el percusionista Pedro López, el clarinetista bajo Wade Matthews, el saxofonista Tom Gullon, el trompetista David Harrington, el baterista Pierluca Pinerogi o la percusionista y saxofonista Chefa Alonso, entre otros.

El desarrollo musical y compositivo de estos años subyace en toda su producción discográfica posterior, que vira profundamente hacia una concepción más referencial e identitaria. Este cambio de perspectiva tiene dos lecturas: la primera se refiere al uso de la identidad musical como un recurso conceptual que sirva, tal y como Stuart Hall la define, como “punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de decirse” (Hall & Du Gay, 2011, p. 20). Esto supone construir un discurso musical que implica un amplio despliegue de mediaciones simbólicas, instrumentales y conceptuales. Si bien no existe una marcada pretensión ideológica, la reivindicación identitaria implícita en este tipo de manifestaciones musicales van más allá de lo estético, atendiendo a una cuestión diferenciadora que el compositor manifiesta afirmando que “ahora mismo se está apostando mucho por el flamenco-jazz y da la impresión de que es lo único que se hace en España actualmente. Yo no estoy de acuerdo con esto. Hay otras músicas, músicas muy ricas como es el caso de la gallega y por extensión la celta, de donde se pueden hacer cosas muy interesantes” (Martínez, 2001). Esta primera lectura de un viraje identitario que pone en valor una sensibilidad estética propia, en el que incluso se desdibuja la propia naturaleza de la música tradicional a favor de una concepción más “universal” del folklore gallego, es sintomático de la segunda lectura que se propone.

Esta segunda aproximación tiene que ver con la contextualización de las profundas transformaciones en los planteamientos artísticos, no solo en el jazz, en cuanto a la orientación del contenido y discurso musical. Se alinea con la intención de potenciar una identidad global por parte de la UE, que desde 1992 “destina unas muy importantes partidas presupuestarias a financiar programas que generen entre los ciudadanos el sentimiento de pertenencia a una identidad europea común” (Gondar, 2005, p. 520). Plantear el desarrollo del jazz y otras manifestaciones musicales como independientes de este tipo de políticas culturales resultaría de lo más ingenuo, lo cual no resta valor artístico a las propuestas. En el caso de *Proyecto Miño* (Ilustración 1), el trabajo de selección del repertorio y conceptualización se adecuaba a las directrices del encargo realizado por Ivo Martins en el año 1998, tras haber escuchado la presentación de *Juego de Niños* en el Festival de Jazz de Matosinhos aquel mismo año (Baldo Martínez, entrevista personal. 11/08/2022). En el proceso de recopilación participó el zanfoñista Carlos Beceiro y poco a poco se conformó un corpus equitativo

de temas portugueses y gallegos provenientes de cancioneros gallegos, zamoranos y de Trás-os-Montes, región del norte de Portugal. Si bien existió un trabajo de recopilación y selección, este se realizó a través de indicadores puramente musicales, dejando a un lado las implicaciones funcionales y significativas de una música con una fuerte carga simbólica y ritual, pues, como apunta Pedro Lamas, “as investigacións en torno á música tradicional adoecen da perspectiva musicolóxica ou analítica, búscase un ideal que responde máis aos clichés e o imaxinario que á realidade da música tradicional” (Pedro Lamas, entrevista personal. 14/11/2019). En este sentido, la investigación se vuelve superficial y obvia uno de los elementos más relevantes de esta música, por lo que se puede deducir que participa, consciente o inconscientemente, en este proceso orquestado por la UE de “compaginar la construcción de una Identidad Europea común con las culturas y sensibilidades particulares” (Gondar, 2005, p. 530), mediante el “folklore de consumo” potenciado desde el Consejo de Europa. Sin embargo, este tipo de cuestiones son sintomáticas de unos procesos que tienen que ver con la política cultural y sus efectos sobre el mercado que, en última instancia, no interfieren en la calidad de las propuestas artísticas y que, de forma colateral, abrieron nuevos espacios de experimentación e hibridación que conllevan la

[...] aceptación de un nuevo “feeling” o sentimiento, la aceptación de los valores posmodernos en la creatividad musical: la imaginación, la libertad artística, el naturalismo y el atrevimiento de algunos músicos de tomar riesgos. Este cambio también se puede



Ilustración 1: *Proyecto Miño* en el Festival de Jazz de Guimarães, 1999. Imagen cedida por Baldo Martínez.

entender como un rechazo al nacionalismo y etnocentrismo, al narcisismo cultural a favor de una orientación más transcultural en lo estético (Steingress, 2003, p. 189).

La disección de *Proyecto Miño* da cuenta de sus muchas implicaciones, tanto a nivel conceptual como contextual y musical, dadas por las múltiples transformaciones que ha experimentado desde su encargo en el año 1998 hasta su última presentación en directo en el Festival de Jazz de Lugo en el año 2019. Durante esos 21 años, el proyecto ha pasado por diferentes fases entre las que destaca la grabación del mismo, así como la reelaboración, revisión, adaptación y reformulación tanto de los elementos formales e instrumentales como de los músicos implicados. Habiendo expuesto ya la estructura sociopolítica que posibilitó la creación del proyecto, cabe realizar una lectura intertextual de los recursos que le dan forma y significado. Esta parte de las dos posturas anteriormente expuestas, la de Feld, quien abarca la intertextualidad como “el proceso de comunicación musical, haciendo hincapié en el proceso de audición más que en la partitura, el compositor o el código per se” (Feld, 1994, p. 83), es decir, pone el foco en la recepción de los elementos significantes y su significación en el proceso comunicativo, que involucra la *performance*; y la de Fiske, quien aborda la intertextualidad a nivel lingüístico.

Se ha comentado anteriormente que este proyecto es una suerte de continuación de la fase comenzada con *No país dos ananos* y *Juego de niños*. En estos ya lo habían acompañado el guitarrista Antonio Bravo, el saxofonista Alejandro Pérez, Pedro López en la batería, David Harrington en la tuba, y Carlos Beceiro a la zanfoña. Esta ecléctica formación ya bosqueja una intención marcadamente folklorista que culmina en *Proyecto Miño*, con un formato mucho más amplio en el que la zanfoña juega un papel vertebrador en cuanto a sonoridad y composición: “La zanfoña es en este proyecto el elemento de unión, el puente, entre la música folklórica y el jazz, y trato de llevarlo al terreno jazzístico, al igual que hago con instrumentos más jazzísticos llevándolos a terrenos más folklóricos como es el caso del contrabajo, la tuba o el clarinete” (Martínez, s.f.) (Ilustración 2). La zanfoña se usa aquí como símbolo de autenticidad de lo tradicional, ya que su presencia y sonoridad “refuerza las ideas más folclóricas relacionadas con las músicas celtas” (Martínez, s.f.). El uso del celtismo “como una cultura atlántica común, un mito alimentado y vivido, una extensión de su participación atlántica” (Fernández Mac Clintock, 2001, p. 48), y su identificación con una cultura musical local definida, como portuguesa o gallega, responde a la tendencia folklorista general que existía en el espacio de la UE, una respuesta a las “dinámicas que han surgido a consecuencia del debilitamiento del Estado nacional y de las llamadas culturas nacionales, en vista del surgimiento de nuevos espacios y procesos sociales a nivel global” (Steingress, 2002, p. 78). El propio nombre del álbum referencia una tendencia tan globalizadora como la de



Ilustración 2: Carlos Beceiro y Baldo Martínez. Festival de Jazz de Guimarães, 1999.
Imagen cedida por Baldo Martínez.

pertenecer a las “más variadas asociaciones” (Gondar, 2005, p. 527), ya que el mismo es un juego de palabras que articula referencias contextuales, idiomáticas e identitarias:

En castellano sería Proyecto Miño, en portugués Projecto Minho y en gallego Proxecto Miño. Por ello decidí buscar una forma mixta que refleje a todos los implicados, ‘Projecto’ como en portugués y que tiene la misma pronunciación que en gallego, y ‘Miño’ que es muy identificativo de España. Para entendernos, algo que englobe a toda la península Ibérica (Martínez, s.f.).

Este tipo de diglosia identitaria como huella de la cultura globalizada no son hechos aislados que se manifiestan en individualidades, sino que forman parte de un mecanismo cultural que transforma profundamente los símbolos y significados. En este punto se produce un choque paradójico en las políticas culturales periféricas europeas con las de carácter autonómico⁵, ambas basadas en la utilización y potenciación del folklore como herramientas políticas, sin embargo la primera lo

5. Un ejemplo de estas es el *Programa Cultura 2000*, aprobado el 6 de mayo de 1998 por la Comisión Europea.

hace desde la estereotipación y exaltación de la “pureza” y la otra desde la hibridación y disgregación del folklore:

Hace unos años contactaron conmigo de una bienal de música en Colonia, Alemania, para ir con el *Proyecto Miño*. Buscaban música de raíz pero que evolucionase a una música más libre y personal, antes lo habían intentado acudiendo a la Xunta de Galicia ya que ese año Galicia tenía una dedicación especial en la bienal, buscaban algo con raíces pero no por ello folklore puro y duro, allí les remitieron a varios gaiteros. La gente de la bienal sabía lo que querían así que siguieron buscando hasta que dieron con el *Proyecto Miño* que les encajaba plenamente en lo que andaban buscando (Martínez, 2016).

En cuanto a la formación, a los músicos anteriormente citados se suman músicos como el tuba y trombón norteamericano de nacionalidad portuguesa Gregg Moore, Carlos Castro a la percusión y vibráfono y, a pesar de que en un primer momento el proyecto se había planteado sin voz (siguiendo la dinámica de los trabajos anteriores), la cantante portuguesa María João, con quien Baldo Martínez ya había colaborado en otros proyectos, incluido Clunia. Esta primera formación fue modificándose durante las diferentes presentaciones, con la sustitución de Carlos Beceiro (quien participó únicamente en las dos primeras presentaciones de Guimarães y Ébora, así como en la presentación en el I Festival de Jazz de Móstoles en junio de 2005), y de Germán Díaz, que participó en la grabación del álbum en 2006. Este había sido alumno del afamado zanfoñista francés Valentín Clastier, que actuó con la formación en su primera presentación en enero de 2005 y grabó tres temas para la versión de estudio. En lugar del tuba Gregg Moore se incorporó Chiaki Mawatari, que también introdujo el serpentón, instrumento de origen francés que finalmente se utilizó en la grabación del disco. En cuanto a la voz, fueron dos las cantantes que participan en el proyecto después de João: Mónica de Nut, que participa en la presentación de 2004 en Musik Triennale Köln de Colonia, y Maite Dono, con la que contó para la sesión de estudio. Por otro lado, la instrumentación, como ya se ha introducido con la zanfoña, establece en sí misma una situación comunicativa que permite explicar la emergencia identitaria como resultante de la articulación de instrumentos de naturaleza folclórica como la propia zanfoña, el pandero, el serpentón o la pandereta, con otros que se asocian al ámbito jazzístico y la música popular urbana como el contrabajo, guitarra eléctrica, clarinete, saxofón, vibráfono, entre otros. En este sentido existen diálogos intertextuales en reciprocidad, pues no se trata solamente de adaptar la ejecución a un lenguaje y sonido jazzístico, de trasponer las características morfológicas y tímbricas de los instrumentos tradicionales, sino de generar un efecto de unidad a través de la homogeneización, para lo

que Baldo Martínez se inspiró en los trabajos de Gianluigi Trovesi y Renaud García Fons, pues “lo que tratan de hacer con el contrabajo y el saxofón es imitar la sonoridad e intencionalidad de instrumentos tradicionales” (Baldo Martínez, entrevista personal. 11/08/2022). Otro punto de la presentación que cabe reseñar es el de la formación, pues “la práctica de la *performance* y las tradiciones de las mismas se refieren a todos estos aspectos de la puesta en escena que están bajo el control del intérprete” (McCormick, 2006, p. 141). En este sentido, la formación semicircular del grupo en el escenario apela, consciente o inconscientemente, a la formación de foliada tradicional gallega, aunque es un recurso extendido en las presentaciones de carácter folclórico en general, así como en el jazz. Esta tiene un sentido práctico y es que todos los músicos tienen contacto visual entre ellos, lo que facilita, tanto en el ámbito tradicional como en el jazz, la comunicación no verbal y el diálogo con los bailarines y cantantes, que se sitúan en el centro.

Las referencias estilísticas, además de los ya citados Gianluca Trovesi y Renaud García Fons, provienen de músicos como Michael Godard, el propio Valentín Clastier (*Hérésie*, 1992) o Louis Sclavis (*Carnet de Routes*, 1995; *Suite Africane*, 1999). De estos dos últimos puede advertirse una influencia clara a nivel tímbrico y melódico, así como en el tratamiento de los instrumentos tradicionales, que en algunas ocasiones participan en pasajes con referencias al free jazz y la música contemporánea. Sin embargo, la influencia conceptual parte de ideas extraídas del trabajo del noruego Arild Andersen (Baldo Martínez, entrevista personal. 11/08/2022), que en su álbum *SAGN*, de 1990, utiliza textos tradicionales y se inspira en composiciones folclóricas. No es difícil encontrar similitudes en el tratamiento de la voz en el corte “Tjovane” y la “Suite del Miño”, aun así, la propuesta de Baldo Martínez es más enérgica, con una línea melódica de apoyo y una base de *swing* más marcada, aunque mantiene los juegos tímbricos y rítmicos que definen el tema de Andersen. El trabajo de alusiones intertextuales a nivel lingüístico y sonoro se dibuja aquí con mucha sutileza. La “Suite del Miño”, que pretende ser un compendio conceptual del trabajo, se inspira en la melodía tradicional de Trás-os-Montes, “O Riveira”. Esta última da nombre, asimismo, al primer tema del álbum, pero está tratada de un modo diferente, ya que se presenta con la letra en portugués en una suerte de reformulación del tema, introduciendo los melismas típicos de las “cantareiras” con un acompañamiento de zanfoña y “cunchas”⁶ en la clave que figura en la transcripción original de 5/4 (Ilustración 3). En cambio, en

6. El uso de conchas de Vieira como instrumento musical aparece ampliamente documentado por toda la geografía gallega, incluso en lugares alejados de la costa. El fuerte y estridente sonido que emiten sirve para acompañar al canto o a la melodía de todo tipo de instrumentos, siendo muy frecuente su uso para acompañar al canto junto con las panderetas, latas o panderos, e incluso a la gaita.

la "Suite del Miño" es un clarinete el que introduce el tema sin acompañamiento en un ligero tempo *rubato*, modificándolo e improvisando sobre él, dando paso a la voz, de nuevo en 5/4 sobre un *ostinato* de contrabajo con algunas incisiones atonales que enfatizan el carácter del tema, que juega con la melodía, el tempo y la sonoridad del mismo (Ilustración 4).

946. O ribeira Montalegre (Tras-os-Montes)

Allegretto

O ri - bei - ra, ð ri - bei - ral O - ri - bei - ra, en ta -
 ma - nha. Cri - a - di - nha na ri - bei - ra Nao me a - fa - go na mon -

Ilustración 3: Transcripción original de "O Ribeira". Imagen cedida por Baldo Martínez.

(CONCERT) - SUITE DEL MIÑO - (Baldo Martínez)

- Tema Abilitoum Clarinete sobre pedal de G
 - Solo Clarinete

G D F#m D Bb A G

X4 (GUITARRA)

Ilustración 4: Arreglo de "Suite del Miño" para *Proyecto Miño*. Imagen cedida por Baldo Martínez.

Los arreglos sobre las transcripciones se disgregan en los temas originales, que se inspiran en diferentes elementos de la música tradicional como instrumentación, ritmos o movimientos melódicos, como es el caso de la “Marcha de Guimãraes”, compuesto en la que hay “una parte de marcha propiamente dicha. En este también se introduce la melodía de ‘O Riveira’, de modo que se crea una especie de *leitmotiv* alrededor de este, pero en este caso, por ejemplo, desemboca en pasajes que pueden recordar a Weather Report u otros grupos de este estilo” (Baldo Martínez, entrevista personal. 11/08/2022). Siguiendo el esquema expuesto, el compositor dota al oyente de diferentes recursos con los que crear “bancos de ideación”⁷ que le permiten reconocerse en las composiciones a través de la lengua, el género y las melodías, en mayor o menor medida, dependiendo del grado de identificación con los elementos significantes. A partir de este concepto cabe entender que “la intertextualidad no es un texto reflejo de un ‘exterior’ textual, sino que ella consiste en una práctica que inscribe lo social en una red de sistemas textuales” (Guerrero, 2019, p. 78).

Hay otros dos temas de nueva creación. Por una parte, “Aire de tuba”, que está formulado como “una especie de muiñeira con una parte muy rockera. Tengo de referencia a Gianluigi Trovesi en un disco que tiene con Renaud García Fons y Carlo Rizzo” (Baldo Martínez, entrevista personal. 11/08/2022). Por la otra, “De norte a sur”, en el que en palabras del compositor “sí que hay una cierta reivindicación. Al menos es como lo concebí, un manifiesto sobre la identidad de los folklores, pero sobre todo de la interrelación entre ellos. En ese tema intenté conseguir una sonoridad que abarque un cierto aire de muiñeira y al mismo tiempo que pueda inspirar un cierto aire del sur de España” (Baldo Martínez, entrevista personal. 11/08/2022). Este tema, igual que “Canta a rula” (Ilustración 5), que es un arreglo basado en la transcripción original recogida en el Cancionero Gallego de un *alalá* de la zona de Ourense, experimentaron un proceso interesante, pues si bien fueron compuestos y arreglados en el año 1999 para la presentación de Guimarães, no se grabaron del modo en que fueron concebidos hasta el año 2006. En los siete años que separan una fecha y otra estos se han arreglado y registrado en otros formatos e incluso bajo otros nombres y en proyectos de otros músicos, por lo que existe un diálogo intertextual y referencial entre la composición original no grabada, las nuevas grabaciones y el álbum del proyecto primigenio posterior. En cuanto al primero,

7. Concepto utilizado por Charles Seeger (*bank of ideation*) y que toma Juliana Guerrero (2019) para referirse a la idea general que puede tener un oyente sobre un determinado género o estilo que le permite identificar referencias a los mismos aunque estas estén descontextualizadas o no aparezcan de forma explícita: “bancos de imágenes compartidos socialmente entre el grupo y su público más que por relaciones estrechas como pueden ser ejemplos de intertextualidad más estricta”.

“De norte a sur”, aparece en el álbum *Nai* (Karonte, 2001), grabado por el Baldo Martínez Grupo y mantiene todos los elementos estructurales, melódicos y rítmicos, e incluso la tonalidad de re menor armónico, alterando levemente la duración y con pequeñas variaciones tímbricas por la introducción de los instrumentos tradicionales.

Canta a rula ALALA

Lento

Mi La m Mi Si 7
Can-ta tu - la, can-ta mer - lo ; E si tí

Mi m Si 7 Mi m 7 Mi La m
can - tar, eu can-ta - rei! Can-tan - do sem-preo teu

Ilustración 5: Transcripción original de “Canta a rula”. Imagen cedida por Baldo Martínez.

En cuanto a “Canta a rula”, aparece por primera vez en el álbum *Zona Acústica* (Xingra, 2003), en el que también se recoge una versión de “Suite del Miño”. Sin embargo, el primero es más interesante por el contraste con la versión grabada en 2006. Existe una cierta referencialidad instrumental y tímbrica entre uno y otro, pues en la versión de *Proyecto Miño* (Ilustración 6), tras una introducción instrumental, la voz presenta la melodía con acompañamiento de contrabajo doblando esta, tocado en pizzicato, que da pase a un pasaje de desarrollo sobre el que se vuelve a desarrollar la melodía, siempre con un sustento armónico mínimo. En el caso de la grabación de 2003, es una guitarra clásica la que sustenta la melodía, conducida principalmente por el contrabajo, esta vez tocado con el arco, que se ve doblado por la zanfoña a modo de exposición y recapitulación. Existe otra versión de “Canta a rula” bajo el nombre de “El mar aguarda”, en el disco *Entremares* (Nuba Records, 2004) de Alberto Conde, grabado a trío con el propio Baldo Martínez en el contrabajo y Nirankar Khalsa a la batería. En este caso se trata de una revisión en clave más jazzística, con la improvisación más presente, aunque mantiene ciertos paralelismos con las anteriores versiones, como el tono principal en mi menor, el peso del contrabajo en la sección intermedia y la melodía doblada, esta vez por el piano, en la exposición y recapitulación.

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures with notes and rests. Above the first measure, the words "HASTA FIN" are written in a curved line. To the right of the staves, there is a large, bold, handwritten title "Solo CONTRABAJO y VOZ" enclosed in a rectangular box. Below this title, there are four bullet points in Spanish: "- Aboliturum Melodia voz acompañada por contrabajo", "- Solo Contrabajo", "- Deja space para voz (RITMICA)", and "- Solo de voz". An arrow points to the right at the end of the fifth staff.

Ilustración 6: Fragmento del arreglo de "Canta a rula" para *Proyecto Miño*. Imagen cedida por Baldo Martínez.

Los dos temas que restan son "De onte para mañán", que es una versión de la cantiga XXIII de Santa María de Alfonso X, y "Fogar de Breogán", tema que cierra *Proyecto Miño*. Este último una revisión del himno gallego que toma la música de Pascual Veiga, pero no la letra de Eduardo Pondal, interpretando el mismo como una melodía más del repertorio tradicional de Galicia. La inclusión de este en el repertorio del disco, a pesar de que no se haya presentado en directo, expresa un claro afán identitario y de adhesión, haciendo uso de un símbolo y un recurso de la galleguidad que es profundamente complejo, pues es el único que no ha sido nunca cuestionado. Asimismo, en la grabación aparece una voz que deja intuir la letra sin llegar a estar explícita, entrando de nuevo el juego de reconocimiento del oyente. Aunque ciertos rasgos que pueden llegar a evocar la galleguidad no se hacen explícitos o se desdibujan en la nueva composición, aun así inciden en el imaginario del público, con un uso de los mismos de una forma creativa y sofisticada. Esto supone un avance en cuanto a la implementación de los recursos identitarios, ya que "las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no quienes somos o de dónde venimos sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos" (Hall & Du Gay, 2001, p. 17).

Conclusiones

Con *Proyecto Miño* ya desgranado se sustraen tres ideas fundamentales: la primera es la implicación de las políticas culturales, y la importancia de entender las instituciones como agentes activos y transformadores en el plano artístico tanto a nivel autonómico como nacional e internacional. En segundo lugar, el papel del jazz en el desarrollo tanto de la música popular urbana en Galicia como de la actualización que se hace sobre el repertorio e imaginario tradicional, así como su capacidad para asimilar, descontextualizar y transformar el mismo. Por último, cómo a través de este proyecto entran en diálogo diferentes perspectivas significativas y simbólicas, materiales e inmateriales, que interactúan entre sí en el plano musical.

En cuanto al primero, cabe señalar que la superestructura institucional y política y sus efectos sobre la creación cultural son fenómenos endémicos de la modernidad tardía. Estos condicionan el significado del arte y modifican el desarrollo estético y simbólico a favor de una cultura hegemónica y un discurso vertical. Si bien no es una singularidad del caso gallego, tal como apunta Ramón Villares:

[...] a creación cultural segue a ser unha obra individual, pero tamén debe ser entendida como o resultado dunha participación transversal, na que medios técnicos, canles de distribución e difusión, equipamentos culturais e mesmo a mercadotecnia ou márketing inciden de modo directo na aparición, difusión e consumo de bens e produtos culturais (Villares, 2021, p. 26).

Si tenemos en cuenta las dinámicas respecto a las políticas identitarias que se han apuntado en este análisis llevadas a cabo por la UE y las de la propia administración gallega, así como los efectos de la llamada cultura de la transición (Martínez, 2016), es posible advertir cómo la creación artística en general, y la música en particular, juegan un papel esencial en diferentes aspectos de la vida cotidiana.

La afirmación de esta primera idea es esencial para entender cómo, en tanto que espacio simbólico, las culturas periféricas de carácter autonómico o local implican un sistema de expresión que garantiza una interpelación social eficiente. Esto lleva a los agentes culturales a hacer uso de los elementos de las mismas para alinear un contexto experiencial de la cultura (lengua, tradiciones, elementos materiales, entre otros) con las nuevas sensibilidades estéticas, que a su vez conllevan nuevas significaciones. Una propuesta como a la que aquí se atiende abre en el ámbito de la música una puerta a la experimentación y transformación de la música mediante dos procesos que, si bien pueden resultar contradictorios, se complementan: el de la glocalización y la identificación. Esto se debe a que si bien a través de *Proyecto Miño* el repertorio tradicional adquiere un nuevo significado y alcance, se mantiene viva la práctica del mismo, haciendo uso de la capacidad de la música para

crear “alianzas afectivas”, ya que “una colectividad puede conocer la existencia de una música y, por tanto, puede adscribirle un cierto significado. Pero si esta música no se manifiesta en la dimensión del uso, difícilmente podremos afirmar que tenga una verdadera relevancia social” (Martí, 2000, p. 85).

Por último, en cuanto a cómo Baldo Martínez ha utilizado todos estos y otros elementos para la elaboración de *Proyecto Miño*, en el análisis propuesto se ha atendido a la intertextualidad para dar cuenta de los diálogos establecidos a nivel performativo y musical. En este sentido cabe destacar cómo interactúa el repertorio tradicional con el lenguaje del jazz y el tratamiento de la instrumentación con este, que remite, a una galleguidad basada en epítomes de la música tradicional gallega y el folk celta. También cabe destacar el carácter transfronterizo del material musical y cómo el compositor trabaja sobre este descontextualizándolo y tratándolo indistintamente, homogeneizando y usándolo para construir un nuevo espacio de interacción y reconocimiento, así como un “gusto musical”:

La música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional (Boix & Semán, 2017, p. 6).

Por supuesto, los gustos y las identidades no se despliegan como condiciones inherentes al hecho musical, sino que son producto de la interacción social, del uso, el estímulo, la actualización de los elementos simbólicos y, sobre todo, una actividad reflexiva, atravesada por el vínculo que se establece entre música y público. De este modo, podemos concluir que *Proyecto Miño* ejemplifica el poder transformador y narrativo de la música en diversas direcciones, así como el papel del jazz como un género que abre un espacio especialmente rico para la interacción, hibridación y transformación musical.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer especialmente a Baldo Martínez su tiempo, disposición e inestimable ayuda para llevar a cabo este trabajo, que espero se entienda como un pequeño homenaje a la admiración que siento por él y por su música. Por otro lado, agradecer también a Alberto Conde y Pedro Lamas su tiempo y aportaciones. Por último, a Pedro Cravinho por, en primer lugar, acogerme en la Birmingham City University y, en segundo lugar, ayudarme a dar forma a este artículo, por su tiempo y por las largas charlas sobre música.

Referencias

- Boix, O., & Semán, P. (2017). Mediación y pragmatismo. *Cuestiones de Sociología*, 16 (31). <https://doi.org/10.24215/23468904e031>
- Brackett, D. (2015). Popular music genres: Aesthetics, commerce and identity. En A. Bennett (Ed.), *The SAGE Handbook of Popular Music* (pp. 189-206). SAGE Publications.
- Burns, L. y Lacasse, S. (Eds.). (2018). *The pop palimpsest: Intertextuality in recorded popular music*. University of Michigan Press.
- Costa, L. (2004). Las rumbas olvidadas: Transculturalidad y etnicización en la música popular gallega. *Trans*, 8.
- Curvelo, A. (17 de noviembre de 1999). Una bolsa en alta no Guimaraes Jazz. *Público*, 26.
- Feld, S. (1994). Communication, music, and speech about music. *Music Grooves*. Chicago University Press, 77-95.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Routledge.
- Fernández Mac Clintock, J. (2001) Celtismo y prototipismo. *Astura: Nuevos cartafueyos d'Asturies*, 11.
- Fernández Rego, F. (2019). *Unha historia da música en Galicia*. Galaxia.
- Gondar, M. (2005) Galicia/Europa: Una batalla por la identidad En J. Juana y J. Prada (Eds.), *Historia contemporánea de Galicia*. Ariel.
- Guerrero, J. (2019). La música abordada como una práctica: Una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 32, 73-93.
- Hall, S., & Du Gay, P. (2011). *Cuestiones de identidad cultural* (2.ª ed.). Amorrortu
- Iglesias, I. (2017). *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. CSIC.
- Iglesias, I. (2021). Pasados posibles de la música popular: Narrativas históricas del jazz y del rock. *El oído pensante*, 9, 233-265.
- López, C. (s. f.). Baldo Martínez: Marcando la diferencia. *Tomajazz*. <https://www.tomajazz.com/imaxinasons/clunia/baldo.html>
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Deriva Editorial.
- Martín Cabello, M. (2008). Comunicación, cultura e ideología en la obra de Stuart Hall. *Revista internacional de sociología*, LXVI(50), 35-63.
- Martínez, B. (s. f.). Entrevista a Baldo Martínez: "Considero al jazz como una forma de hacer música no como un estilo". Entrevistado por Perez Rey, J. M.. DistritoJazz. <http://www.districtojazz.com/entrevistas-jazz/baldo-martinez-considero-el-jazz-como-una-forma-de-hacer-musica-no-como-un-estilo>
- Martínez, B. (7 de agosto de 2001). Baldo Martínez, contrabajista de jazz: "La música tradicional es la semilla de todas las música". Entrevistado por Torreiro, J. *La voz de galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2001/07/07/baldo-martinez-contrabajista-jazz-la-musica-tradicional-semilla-musica/0003_100000003128.htm

- Martínez, B. (17 de septiembre de 2016). Conversación con Baldo Martínez: La isla del tesoro. Entrevistado por Fernández, J. *Jazzitis*. <https://www.jazzitis.com/articulos/conversacion-baldo-martinez-la-isla-del-tesoro/>
- Martínez, G. (Ed.). (2016). *CT o la Cultura de la Transición*. Penguin Random House.
- McCormick, L. (2006). Music as social performance. En *Myth, meaning, and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. Paradigm Publishers.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Norma.
- Pereira Revuelta, N. (2003). *Historias, histerias y anécdotas musicales de La Coruña*. Arenas Publicaciones.
- Steingress, G. (2002). La cultura como dimensión de globalización: Un nuevo reto para la sociología. *Revista española de sociología*, 2, 77-96.
- Steingress, G. (2003). *Songs of the Minotaur Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Lit Verlag.
- Steingress, G. (2005). La hibridación transcultural como clave de formación del Nuevo Flamenco. *Música Oral del Sur*, 6, 119-152.
- Val Ripollés, F. del (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: Juventud, rock y política en España (1975-1995) [Tesis doctoral]*. Universidad Complutense de Madrid.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans*, 2.
- Villares, R. (2021). *Cultura e política na Galicia do século XX*. Galaxia.

Fecha de envío: 30/01/2023

Fecha de revisión: 13/03/2023

Fecha de aceptación: 22/03/2023

