



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

Música y etnicidad en la Moldavia rumana

Discursos identitarios y estructuras musicales

Sara Revilla Gútiez

Director:

José Luis Molina González

Departamento de Antropología Social y Cultural

Tesis de doctorado

Junio de 2017

Agradecimientos

La redacción de este trabajo ha supuesto la implicación de un gran número de personas a las que, de alguna manera, querría compensar. Mencionarles aquí es, con toda seguridad, un gesto insuficiente pero será el primero de muchos. Mi marido, mi madre, mi hermana, mis tíos, mis suegros, mis cuñados,...todo mi entorno familiar ha alterado sus rutinas y se las ha ingeniado de mil maneras para que yo pudiera sacar adelante este proyecto de vida. Incluso el pequeño Joan, fruto de un encantamiento que sin esta tesis no hubiera tenido lugar, ha colaborado a su manera poniendo ciertas notas de suspense e intriga al largo camino del redactado. Muchos nombres deberían aparecer en estos agradecimientos pero, por miedo a dejarme algunos, me remitiré a nombrar a los que, de forma más directa, han hecho posible esta tesis. En primer lugar, a Toni, porque no podía ser de otra manera. Porque la paciencia, la constancia y el sacrificio que ha supuesto para él todo esto no puede explicarse aquí con palabras. También me gustaría agradecer profundamente a José Luis su apoyo incondicional y su eterno optimismo. Cuando las cosas parecían ponerse difíciles o no tener solución, él siempre ha sabido qué camino tomar y, lo más importante para mí, lo ha hecho acompañándome en todo momento, respetando mis necesidades y enseñándome a dar lo mejor de mí misma. Su paciencia y su gran humanidad han sido un referente imprescindible durante la realización de esta tesis. A Ana-Maria y a Cătălin, por abrirme la entrada al campo, y a Lavinia y a Cătălina por acompañarme en momentos de necesidad. A Andreea, por colaborar con sus preciosas traducciones del rumano, y a Glynn por revisar de forma altruista los capítulos en inglés de esta tesis. Por último, a Sarah, Judith, Paula y Marta, mis compañeras de *viaje*. Su amistad y su cariño durante todos estos años han sido indispensables. Una parte de esta tesis va también dedicada a ellas.

Per a T.

Sense tu, això no hagués estat possible

ÍNDICE

<i>Resumen</i>	11
<i>Summary</i>	13
<i>Introduction</i>	15
<i>Introducción</i>	25
1. Marco teórico	35
1.1. Identidad y Comunidad desde las Ciencias Sociales	35
1.2. Etnicidad	39
1.3. Nacionalismo	45
1.4. Apuntes sobre los conceptos de <i>autenticidad</i> y <i>coherencia</i>	50
1.5. Música y cultura. Desde la Etnomusicología, los Estudios Culturales y las Ciencias Sociales	56
1.5.1. La música como sistema cultural simbólico	62
1.5.2. La oralidad como proceso de creación musical	71
1.5.3. La relación entre sistemas musicales y sistemas religiosos	78
2. Rumanía: contexto histórico y cultural	83
2.1. Territorio	91
2.2. Lengua	96
2.3. Religión	104
2.4. Cultura folklórica y tradicional	128
2.5. Comunismo y Post-comunismo	146
2.6. Multietnicidad en la Rumanía actual	166
2.6.1. Minorías nacionales: la diversidad étnica y su representación	173
2.6.2. Nacionalismo rumano: la etnicidad de la mayoría.....	200
3. El contexto etnográfico: Iași, Moldavia	207
4. Metodología	231
4.1. Entrada en el campo	232
4.2. Selección de casos y observación	234
4.3. Técnicas de investigación y análisis	239

5.	<i>Música y etnicidad en Rumanía</i>	243
5.1.	Formas de identidad representadas en la estructura musical y en los discursos	248
5.2.	Breve contextualización de la cultura musical	252
5.3.	La época socialista y post-socialista	258
5.4.	La “conciencia colectiva” como universo simbólico en la música	265
5.4.1.	La creación de repertorios canónicos: las compilaciones de Dimitrie Cantemir y Anton Pann	266
5.4.2.	Mitologías del origen y la etnogénesis	268
5.4.3.	Maria Tănase	270
5.4.4.	<i>Cenaclul Flacăra</i>	272
5.4.5.	Cerbul de Aur	276
5.5.	Espacios de compra-venta y difusión de la música	277
5.6.	Etnicidad institucional representada en la música	282
5.6.1.	La institucionalización de la particularidad étnica vista en la programación de eventos musicales	283
5.6.2.	El <i>nacionalismo banal</i> en las prácticas musicales	289
6.	<i>Los géneros musicales en la Moldavia rumana y su carga identitaria</i>	297
6.1.	<i>La muzică populară</i>	298
6.1.1.	La mediatización de la <i>Muzică Populară</i> : el papel de los medios y de la industria musical	300
6.1.2.	La puesta en escena: el despliegue de estereotipos, ideales y “autenticidades”	307
6.1.3.	La <i>muzică populară</i> y su papel político e institucional	310
6.2.	La música religiosa	315
6.2.1.	La institución religiosa como homogeneizadora de culturas en Rumanía	319
6.2.2.	Canto e <i>intonație</i> . La <i>muzică liturgică</i>	322
6.2.3.	Música religiosa y música folclórica. Influencias	325
6.3.	<i>Manele</i>	330
6.3.1.	Características formales y audiencias	331
6.3.2.	La complejidad de la controversia: la ostentación de fobias como demarcación étnica ...	338
6.4.	<i>Folk Metal</i>	346
6.4.1.	Antecedentes: la cultura folk-rock durante el régimen comunista	348
6.4.2.	Mitología del <i>folk metal</i> : características, grupos y espacios	354
6.5.	Entre lo local y lo global: otros géneros musicales en Rumanía	362
6.5.1.	Música latina	363

6.5.2.	Música clásica	367
6.5.3.	Hip hop	369
6.5.4.	Etno.....	374
7.	<i>Las estructuras musicales: formas, influencias y categorías analíticas</i>	377
7.1.	Estructuras básicas características	384
7.1.1.	Relación entre verso y melodía.....	386
7.1.2.	Sistemas melódicos.....	391
7.1.3.	Sistemas rítmicos	394
7.1.4.	Polifonías y heterofonías en la música tradicional	408
7.1.5.	La relación entre música y danza.....	414
7.1.6.	Instrumentos y formaciones.....	421
7.2.	Las influencias turco-otomanas	442
7.3.	Estructuras derivadas de la oralidad	455
7.3.1.	<i>A colinda</i>	459
7.3.2.	<i>Capra</i>	470
7.3.3.	<i>Jocul Ursului</i>	476
7.4.	<i>Doine, Balade y Cântece “propriu-zis”</i>	481
7.4.1.	<i>Doină</i>	484
7.4.2.	<i>Baladă</i>	491
7.4.3.	<i>Cântec propriu-zis</i>	494
8.	<i>Resultados, conclusiones e investigación futura</i>	503
8.1.	La construcción de la <i>rumaneidad</i> y sus fronteras, en la música	504
8.2.	Los discursos identitarios y las estructuras musicales	514
8.3.	Investigación futura	522
8.	<i>Results: conclusions and future research</i>	525
8.1.	The construction of <i>romanianness</i> and its frontiers, in music	526
8.2.	Identity discourses and musical structures	535
8.3.	Future research	543
	<i>Bibliografía</i>	545
	<i>Anexos</i>	577
	Anexo 1: Tabla de codificación de los temas recogidos en el trabajo de campo	577
	Anexo 2: Muestra de audiovisual y de audio para la entrevista	579

Anexo 3: Miorița.....	580
Anexo 4: Sistemas de notación coreológica	581
Anexo 5: Nu mai poci de ostenit	582
Anexo 6: Leliță Săftiță.....	582
Anexo 7: Hora lungă (Doină).....	583
Anexo 8: Corbea (Balada)	584
Anexo 9: Când ești bărbat frumușel	585
Anexo 10: Straja	587
Anexo 11: A ieșit soarele din nori.....	587
Anexo 12: Doxologia Ortodoxă Glasul 5.....	588
Anexo 13: Bordeiași, Bordei, Bordei	589
Anexo 14: Índice de imágenes.....	590
Anexo 15: Links de Youtube.....	601

Resumen

La música se analiza en esta tesis como un fenómeno socio-cultural. Esto comporta comprender que puede ser estudiada según diversos niveles de análisis, entre los que identificamos aquellos que se ocupan de 1) la organización y sistematización de los sonidos, 2) del comportamiento de los individuos y comunidades, 3) de las ideas y simbolismos asociados y 4) de las funciones que desempeña en la sociedad. La consideración de estos cuatro niveles de análisis implica un estudio de carácter holístico que pone en relación, de muy diversas formas, las estructuras musicales y las estructuras de pensamiento, siempre en coherencia respecto al contexto social de referencia. En esta tesis, se propone contribuir de forma significativa a esa perspectiva con el caso estudiado en la Moldavia rumana. Mediante el análisis multi-nivel de nueve géneros musicales, haciendo especial énfasis en cuatro de ellos (la *muzică populară*, el *manele*, el folk-metal y la *muzică bisericască*), vamos a presentar diversas formas de demarcar las identidades étnicas en este contexto. Mediante la confrontación de datos obtenidos a partir de la observación participante y de las entrevistas, se observan patrones discursivos recurrentes que remiten a imaginarios colectivos en torno a esas músicas y que, a su vez, desencadenan comportamientos y actitudes estereotipadas. En el primer capítulo se lleva a cabo una revisión de la literatura sobre identidad, comunidad, etnicidad y nacionalismo, y se habla de algunas premisas básicas en relación con el fenómeno musical como la de considerar la música como cultura (Merriam, 1964) y como sistema simbólico (Feld & Fox, 1994; Martí i Pérez, 2000; Merriam, 1964). Se piensa en el estudio del fenómeno musical desde una perspectiva multi-nivel (Cruces, 2002; Martí i Pérez, 2000; Merriam, 1964) y se propone un modelo epistemológico que consiste en cuatro niveles de análisis: el *estructural-formal*, el *actitudinal-comportamental*, el *simbólico-conceptual* y el *estructural-funcional*. En el segundo y tercer capítulo se dan algunas claves históricas, geográficas y socio-culturales que sirven de contextualización para el análisis cultural de la música. Se habla de las dimensiones importantes para la identidad en este contexto: el vínculo imaginario para con el territorio, la relevancia de la lengua y el papel de la religión, así como de la importancia de la cultura folklórica y de la multiethnicidad. En el cuarto capítulo se describen con detalle algunos aspectos clave del diseño de la investigación. Se habla de

cómo fue la entrada en el campo y de los motivos principales por los que se decidió que la región de Moldavia era la más adecuada para llevar a cabo el trabajo de campo. En el quinto capítulo se realiza un breve recorrido histórico para explicar los diversos ámbitos culturales musicales que han contribuido a la instauración de las corrientes estéticas predominantes en nuestro contexto de estudio. Hablaremos de la repercusión que el período socialista y post-socialista ha significado para la cultura musical contemporánea y se analizará la forma en que las etnicidades, tanto las minoritarias como las hegemónicas, aparecen representadas a través de las actividades propuestas desde las instituciones políticas y educativas. En el sexto capítulo se profundiza en la *muzică populară*, la *muzică bisericească* (música religiosa), el *manele* y el folk-metal. Se describirán los elementos formales y aquellos que apelan al nivel simbólico-conceptual. En el séptimo capítulo se aborda el análisis profundizando en las formas de sistematización y organización de los sonidos, en la polifonía y heterofonía, en la relación entre música y danza y, finalmente, en los instrumentos y en las formaciones más habituales. En el octavo capítulo se propone el análisis de los géneros musicales tratados desde los niveles comentados con anterioridad, deteniéndonos especialmente en la función que desempeñan como agentes de *rumaneidad*, es decir, como fenómenos musicales cuya representación simbólica remite al marco conceptual del etnonacionalismo rumano.

Summary

In this thesis, music is analysed as a socio-cultural phenomenon. This implies different levels of analysis focused on 1) the organization and systematization of sounds; 2) the behaviour of individuals and communities; 3) the ideas and symbolism associated; and 4) the functions of *musics* in society. To consider these four levels of analysis involves a holistic study that puts into relation, in a very diverse ways, the musical structures and the mental structures, always in coherence regarding the social context of reference. In this thesis, we want to contribute in a significant way to this approach posing the case of the Romanian Moldavia. Through the multi-level analysis of nine musical genres, making a special effort on four of them (*muzică populară*, *manele*, folk-metal and *muzică bisericească*), we are going to present different ways of demarcation of the ethnic identities in this context. By means of the confrontation of data obtained from participant observation and interviews, recursive discursive patterns are observed. These refer to collective imaginaries about those *musics* and, at the same time, trigger stereotyped behaviours and attitudes. In the first chapter a bibliographic review on identity, community, ethnicity and nationalism is carried out together with some fundamental methodological premises in relation to the musical phenomenon. These are the consideration of music as culture (Merriam, 1964) and as a symbolic system (Feld & Fox, 1994; Martí i Pérez, 2000; Merriam, 1964). A multi-level perspective for the study of the musical phenomenon is proposed (Cruces, 2002; Martí i Pérez, 2000; Merriam, 1964) as well as an epistemological model consisting of four levels of analysis: the structural-form, the attitudinal-behavioural, the symbolic-conceptual and the structural-functional. In the second and third chapters some historic, geographic and socio-cultural keys are given in order to contextualize the cultural analysis of music. The relevant dimensions of identity in this context are discussed: the imaginary link with territory, the relevance of language and the role of religion, as well as the importance of the folkloric culture and the multi-ethnicity. In the fourth chapter some key aspects of the design of the research are described such as the entry in the field and the main reasons why the Moldavia region was chosen to do this research are explained. In the fifth chapter a brief historical overview is presented in order to explain the cultural musical spheres which have contributed to the establishment of aesthetic predominant trends. We will discuss the repercussion of the socialist and post-socialist periods in

contemporary musical cultures and we will analyse the way in which ethnicities, both the minorities and hegemonies, are represented through the activities proposed from politic and educational institutions. In the sixth chapter we will deepen into the *muzică populară*, the *muzică bisericască* (religious music), the *manele* and the folk-metal. The structural elements as well as those which refer to the symbolic-conceptual level will be described. In the seventh chapter the analysis will be approached focused on the ways of systematization and organization, in the polyphonies and heterophonies, the relationship between music and dance and, finally, in the musical instruments and the common formations. In the eighth chapter the analysis of musical genre from the levels mentioned will be proposed, focused especially on their function as agents of *romanianness*, that is, as musical phenomena whose symbolic representation refer to the conceptual frame of the Romanian ethno-nationalism.

Introduction

Speaking about music as universal language is commonplace. That is not true. Just as there is a great diversity of languages, there is also a great diversity of musics. Listening to them is not enough to understand them. Each music has its particular code. Each music will have specific meanings and values, according to the social context it comes from (Martí, 2002: 255).

I began in the anthropological discipline, a few months after graduating in Ethnomusicology, with the hope that only good things could be expected from that combination of perspectives. It was 2009 when I began the *Master in Ethnographic Research* with no ambition of continuing with the Doctorate. A few weeks after the classes started, one of the professors (who later became my thesis director), told me about his field research in Romania and said to me: “I am not a musician but I can tell you that *something* is going on with music there. It is everywhere!”. He did not give me many details but asked if I would be willing to go there to find out. Eight years later, here is this thesis.

Throughout the present work, I have tried to express what exactly a *breakdown* was for me. My first trip to Romania, in an icy March, provided me with a brief, but interesting, experience in order to understand that there was *something* in what the professor has suggested to me. The *breakdown* in question had to do with the share, especially TV, dedicated to musical folklore in Romania: a substantial number of TV channels and radio stations, which broadcast traditional music video clips and programs 24 hours per day, with players and singers dressing in traditional clothes, reproducing rural everyday life situations while dancing and singing. This was not the only thing that astonished me, but also to confirm that those channels operate through the funds received from the audiences, obtained mainly by text messages that viewers sent through their mobile phones. Those messages comment positively or negatively to the artists and assert things like: “She would serve neither to sing at my cousin’s wedding!” or “I am going to save money right now. I want them at my wedding!”.

Days after, I was already aware that I was dealing with the tip of the iceberg. During the daily TV and radio schedule, there was always some entertainment programs in which folklore music played a significant role. Even when the program did not show any musical content, the presence of “folklore celebrities” in talks and debates was something usual. Both on such occasions as in any other media context, the icons of the folkloric star system dressed always with the traditional clothes from their original region in Romania. It seemed that the presence of those characters in the programs would have exceeded the limits of the spectacle to become a consequence of some *parity* policy, beyond the gender issue.

Leaving aside whether they were caricatured roles or idealizations of rural living, such a level of visibility must be a result of something. Each and every one of the questions resulting from that trip, appear in some way throughout the chapters of this thesis. The more basic interrogations, those of pure curiosity, arose in that trip as a result of the implicit comparison always behind “what surprises”, what Agar called “the *breakdown*” (Agar, 1982). Everything revolved around one main question: What are the circumstances that produce the *share* of musical folklore? Obviously, that musical genre should be important but for whom? For what? How?

Unravelling the thread, I began to form the research frame to understand the phenomenon. Analysing the music, the sounds, the rhythms, the gestures, the lyrics, was definitely not enough. I realized that the only way to find the answers was by asking about the symbolic level and, to get that level of understanding, I should know the cultural contexts of those musics.

The following two visits to the country, before finally choosing the place to delimitate the thesis, allowed me to understand better what was exactly the situation with music, in general, and the sounds I could listen to, particularly. First, the degree of “orientality” that I was able to perceive in musical folklore at that moment was, in my opinion, so evident. Leaving aside the music performed by gypsies, which represents to a great extent the stereotypes that we have from “outside” in relation to Romanian music; the musical folklore sounding all over the place seemed to present structures and sounds highly oriental. The case gained even more interest for me when I commented these impressions with local people. I could tell from their faces that they were dissatisfied

when they realized that I was insinuating that “*their music*” sounds me like “*oriental*”. I felt lost, after so many years learning to distinguish and to listen to the music of the supposedly “non-western” cultures, and at that moment I was not able to see that Romanian musical folklore *has nothing to do with oriental music at all*. There was no doubt that I touched a nerve.

The scope of the research expanded considerably when I started to notice certain degree of reiteration in the opinions in respect to other musical genres. These were not mere coincidences, but it seemed to be archetypical discourses repeated word for word, once and again. I began to ask myself what kind of relationship existed between these discourses and the symbolic load of each genre. Also, ultimately, if there was any kind of structural correspondence between musics (the way to compose them, their creative process) and the ways to consider them, that is, the mental or thought structures. I was sure that this relation was of a symbolic kind, so, non-representational or equivalent, but discovering of what was behind people’s opinions on that musics seemed, to me, extremely interesting. In the end, what people say about one musical genre or another entails its public acceptance or rejection.

The key question began to take shape. *What is the relationship between musical structures and cultural phenomenon?* In order to find possible answers it was necessary to set some premises which, as research starting points, allowed me to link to methodological frames already established. Some of those premises are: a) to understand that musical structure and the context are part of the same thing and they should be considered as a single object of study; and b) to consider the understanding of a musical culture not as an end in itself but as a means to understand the cultural context in general.

In relation to our particular case, we have to admit a transversal interest in the study of the musical genres chosen, that is: to understand, on the one hand, why some of them are still working today as a national referent and, on the other hand, what are the difficulties within those which are systematically rejected in the discourses. In other words, we seek to understand the logics of the patterns of prestige, commercial and rating success of some musical genres. We suggest that the reasons of that success, or failure, cannot be elucidated only through musical analysis but they are in the ideas

embedded in the musical product, in each of its components, in a symbolic way. Although many of the informal reasoning that we will hear in the discourses explain the success or failure of a musical genre based on its musical structures, it is the meaning conferred by society what influence the structures and not the other way round.

This thesis does not offer an exhaustive analysis of any kind of music that can be listened to in Romania, nor even of all the music that is produced in the country. What it expects is to stimulate theoretical discussion on the representativeness that some musical genres offer in the Romanian context. In other words, we want to understand how cultural products, music, in this case, are used and modelled to give answer to the identity demands of a country, a *collectivity*, a community or a person. It is not intended either to give a unique, monolithic or homogeneous vision of musical cultures in Romania (neither in Moldavia), nor of its audiences. A certain *agency* in the configuration of musical tastes and practices is not denied but, according to the perspective exposed by Simon Frith, Richard Middleton and many others, communities of musical taste are modelled precisely on *community* and, therefore, the patterns of musical affiliations are created by *relating*, that is “in society”, “by society” and “for the society” (Frith, 1990, 1993, 1996, 2001; Middleton, 1990).

Whilst on fieldwork, I had the opportunity to deepen my understanding of several musical genres, studying their audiences, their structures, their media representativeness and the discourses linked to them¹. Finally, after a selection process seeking for certain representativeness in relation to the subjects of interest, I decided to choose four musical genres: the *muzică populară* (musical folklore, in Romanian), the religious music (typical of the byzantine orthodox rite), the *manele* (urban techno-pop performed in a gypsy style) and folk-metal. These musical genres, as we will discuss, embody the condensation of what we could describe as the ethno-symbolic system of Romanian nationalism or *romanianess*.

This thesis began to develop in two parallel paths, through two long and meticulous processes: on the one hand, that of identifying, through musical analysis, the common features of each musical genre (that is, the way they have to sound for to be recognized

¹ We propose here the discourse analysis in terms of Teun A. van Dijk (van Dijk, 1993).

as such) and, on the other hand, that of understanding their symbolic dimension and, therefore, putting into relation with the “ways to see the world”, of “self-understanding” and “self-explaining” of the studied population. The revision of the literature was a *continuum* during the whole investigation, while the general main points were the interviews and conversations with the informants, where much of the mechanisms and patterns of identification materialized.

The result of that methodology and research techniques is this thesis, are a little long, which despite giving the feeling of wanting to be exhaustive, leaves many issues to be addressed (fortunately). The thesis is organized in 8 chapters, of which the first four describe the ethnographic context and the theoretical framework used. The following three chapters go in depth into the object of study, the musical culture in Romania and, more specifically, in the Moldavia region. The last chapter presents the conclusions and the proposals for future investigation. We will summarize the content of each of these chapters below.

In the first chapter, the *Theoretical framework*, a literature revision on identity, community, ethnicity and nationalism, widely discussed constructs in Social Sciences, is carried out. These have been considered as underlying in the processes described in the thesis, in relation to the music and the identity discourses. Following, a brief discussion on the concepts of authenticity and coherence has been considered, as they take part of the informal discourses posed to justify the affinities and/or rejections in music and, at the same time, they can be understood as analytical concepts whose sense varies according to the cultural attribution designated. Finally, we will present some of the basic premises, already proposed from the ethnomusicological field, the *Cultural Studies* and the *Popular Music Studies*. Among those propositions, there are the ones of considering music as culture (Merriam, 1964) and as a symbolic system (Feld & Fox, 1994; Martí i Pérez, 2000; Merriam, 1964). The study of the musical phenomenon has been thought from a multi-level perspective, as other authors previously exposed (Cruces, 2002; Martí i Pérez, 2000; Merriam, 1964), so an epistemological model, combining former models, is proposed. This model consists in four analytical levels: the *structural-form*, the *behavioural-attitudinal*, the *symbolic-conceptual* and the *structural-functional*. Other outstanding theoretical issues for our study are those of considering

orality as determinant agent of musical structures, and the need to think about the relationship established between music and religion, as cultural symbolic systems.

In the second and the third chapters, *Romania: historical and cultural context* and *The ethnographical context: Iași, Moldavia*, some historical, geographical and socio-cultural keys are given, for the contextualization and the cultural analysis of music. Then, a chronological synopsis of relevant events is carried out, connected with the understanding of the diverse ideologies and behaviours. Three sections have been dedicated to discuss important dimensions for identity in our context: the imaginary link with territory, the relevance of language and the role of religion. These three dimensions are explained in relation to the historical events mentioned before. Next, the relevance of folkloric culture and the multi-ethnicity are discussed. The first one is understood as representation of rurality, peasantry and nature, and the second one has to be understood in a context in which both “national minorities” and “Romanians” express with alleged freedom their ethnic particularities through, mainly, language and religious adscription.

In the fourth chapter, *Methodology*, some key aspects of the research design are exposed. The entry into the field is described and the main reasons why Moldavia region was chosen to carry out the fieldwork are explained. The data of the informants sample are detailed and the selection of cases, as well as its classification, is clarified. Finally, the research techniques are described, of which the in depth interview, the observation and the field notes are the core.

In the fifth chapter, *Music and ethnicity in Romania*, fundamental methodological issues are posed. First, it is said how the analysis of identity discourses will be carried out and how the ideas expressed will be put into relation with the musical components to which they refer. Next a brief historical summary will explain the role of the cultural spheres of musical practices (peasant, church, court) in establishing aesthetic trends that prevail in our context of study. We will talk about several repercussions both the socialist and post-socialist periods have meant to contemporary musical cultures in Romania, with events like the emblematic *Cîntarea României*. Plus we will highlight five of the cultural reference points that work nowadays in the collective musical consciousness. That is, the authors, musical genres, repertoires or socio-cultural phenomenon which, related in some way to the musical culture, have acquired a symbolic over-

dimensionality. These are, from the author's perspective, a) the collections of Dimitrie Cantemir and Anton Pann, b) the poems and narratives of the Romanian 19th century literature about the ethno-genesis of "Romanian people", c) the singer Maria Tănase, d) the cultural movement called *Cenaclul Flacăra* and e) the music festival *Cerbul de Aur*. Finally, the spaces dedicated to the trading and dissemination of music in some of the most relevant cultural cores of the region will be described; also, the way in which ethnicities, both the minorities and the majorities, are represented through the activities proposed from political and educational institutions will be analysed.

The sixth and seventh chapters go in depth into the *symbolic-conceptual* and *structural-form* levels, respectively. In the sixth chapter, *The musical genres in Romanian Moldavia and their ethnicity load*, we will delve into the musical genres that are going to be the main object of study in this work. The *muzică populară*, the religious music, the *manele* and the folk-metal, are the four genres chosen because of their representativeness in the interviews and field notes, in comparison with other genres observed in the field. In this chapter, the analysis will focus on in the ways of conceiving each musical genre, based on the mythologies and meanings to which are referred in order to give the maximum coherence to the genre in question, in relation to the socio-cultural context. These cognitive patterns also intervene in the ways of promotion, dissemination and commodification these musics which interpelate both to individuals and audiences. In this chapter we will also discuss the attitudinal-behavioural level, that is, the different reactions to the genres will be described and understood. Regarding each genre studied, we highlight some issues.

Muzică populară is addressed in this section because of its particular way of dissemination and its presence in the mass media. The mechanisms derived from its commodification, the models of success understood in relation to this specific genre and the imbrications that it have with institutional powers, the religious one and the political concretely, are studied. Regarding religious music or *muzică bisericască (liturghică)*, the commodification and mediatization are also studied, which lead us to consider it as a musical genre. The particularities of the byzantine musical system are explained and the comparison with the roman-catholic are carried out. The multiple connections between the traditional-folkloric and the liturgical repertoires are pointed out. *Manele* is a musical genre addressed, since the beginning, from the animosity it

triggered in the discourses, both the public and “official”, as well as the private and “informal”. However, the problematic posed by this genre is discussed, understanding it not only through the musical structures, usually pointed and recognized by the informants as the main responsables of this rejection, but through the symbolic universe it deals with and the identity limits this genre perverts. At last, the folk-metal is studied as a musical genre which incorporates in a very paradigmatic way the imaginary and the musical structures of local folklore, while at the same time calls to the more ancestral mythologies of the ethnogenesis of the “Romanian people”.

Finally, in this chapter, some clues to the evaluation of other genres are given, since they have also some representativeness in festivals and events of any kind. These are: the *latin* music, the *classical* music, the hip-hop and the *etno*. All of these genres use at the symbolic level the elements presented here as generators of Romanianness, this is, active agents maintaining Romanian ethno-national frontiers through, for instance, the use of Romanian language (*etno* and hip-hop), the incorporation of folklore musical elements (*etno* and *classical* music), and the underlying of some aspects of the ethnogenesis mythologies (*latin* music). All this is carried out adjusting and re-meaning the concept of “the authentic” around those genres, providing them of coherence towards the general cultural context.

The seventh chapter, *Musical structures: forms, influences and analytical categories*, addresses musical analysis from a wide perspective, focused mainly in the relationship between music and the aspects of language. In this structural-form level of analysis the ways of systematizing and organizing sounds will be explored, both in its polyphonic and heterophonic forms; the relation between music and dance; and the instruments and the most common formations. The structures from oral musics in this context (i.e. byzantine music and traditional music) have been identified, as permeating in the creations in other contemporary genres, especially those which use elements and techniques from musical folklore. Some of them are well-known structural systems in the ethnomusicological field as, for instance, the *giusto silabico* and the *aksak* patterns, which derive from the interconnection between text, melody and rhythm. The sounds and rhythms frequently described as “oriental” by the informants have been explored, relating them with the imaginary to which they refer. The data obtained through this musical analysis are understood as unavoidably conditioned by the author’s own

enculturation, despite the efforts to not refer to the analytical tools deduced from “external” systematizations. Finally, different kinds of traditional-folkloric songs are posed as, for instance, typical songs from wintertime (*colinde*) and the “standard traditional forms” of *doină*, *baladă* and *cântec “propriu-zis”*. All of them serve as inspiration for the composition of new and modern folklore in Romania, as well as for other genres like the ones mentioned before. To sum up, in this chapter we explain the predominant and underlying musical structures in large part of the creations of the genres studied, supposedly responsables of triggering discursive similar patterns in different profiles of informants.

In the eighth chapter, *Results: conclusions and future research*, the analysis of the musical genres addressed under the levels aforementioned (*structural-form*, *attitudinal-behavioural*, *symbolic-conceptual* and *structural-functional*) is proposed. We specially analyse the function that they perform as agents of *romanianness*, that is, as musical phenomenon whose symbolic representation refers to the conceptual frame of the Romanian ethno-nationalism. Through diverse contrastations among the data obtained, we explain the prestige and social success degree of each musical genre depending on the coherence and authenticity degree assigned to them in the discourses, following the *romanianness* imaginary. In this thesis we propose that the degree of *coherence* and *authenticity* can be explained depending on the concordance among the four levels of analysis of the ethno-national ideal. As it could be observed in the graphs and tables proposed in this chapter, always with reference to the sample of informants and regarding to the genres studied, we can suggest that the genres involving evaluations in positive terms and accepted as representative, beyond individual displaying of tastes, are those which alineate with the paradigm of *Romanianness*. These are: the use and preservation of Romanian language, the allusion to Christian-orthodox values and the emphasis of the attachment with the territory. Finally, in the same chapter, some research lines are posed to be developed in the near future.

Introducción

A menudo se habla de la música como de un lenguaje universal. Esto no es cierto. De igual manera que hay una gran diversidad de lenguas, también hay una gran diversidad de músicas. No basta con escucharlas para comprenderlas. Cada música tiene su código particular. Cada música tendrá unos significados concretos y unos valores específicos según el contexto social de donde proceda (Martí, 2002: 255).

Acababa de aterrizar en la disciplina antropológica, pocos meses después de graduarme en Etnomusicología, con la sensación de que de esa combinación de miradas sólo se podían esperar cosas provechosas. Era el año 2009 y empezaba el *Máster de Investigación Etnográfica* sin pretensión alguna de continuar con el doctorado. A pocas semanas de haber iniciado las clases, uno de los profesores (que luego sería mi tutor y director de esta tesis) me habló de su trabajo de campo en Rumanía y me comentó lo siguiente: “yo no soy músico, pero puedo asegurarte que *algo* pasa allí con la música. ¡Está por todas partes!”. No me dio muchos detalles, pero me preguntó si estaría dispuesta a ir para averiguarlo. Ocho años después, aquí está esta tesis.

A lo largo del presente trabajo, he intentado plasmar lo que para mí fue una *quiebra* en toda regla. Mi primer viaje a Rumanía, en un gélido mes de marzo, me proporcionó una breve experiencia pero suficientemente interesante como para entender qué era ese *algo* que aquel profesor me había insinuado. La *quiebra* en cuestión tuvo que ver con la cuota de medios, especialmente de pantalla, que se le dedica en Rumanía a la música folklórica: un considerable número de canales específicos que retransmiten videoclips de música tradicional las veinticuatro horas del día, con músicos y cantantes vestidos con los trajes regionales, recreando situaciones campestres a la vez que cantan y bailan. No sólo fue eso lo que me produjo un gran asombro, sino también el comprobar que estos mismos canales funcionaban a través de la financiación que obtenían principalmente mediante los mensajes de texto que los telespectadores enviaban desde sus teléfonos móviles. Los mensajes valoraban positiva o negativamente a los artistas que estaban sonando en cada momento y sentenciaban cosas como: “éste no serviría ni

para cantar en la boda de mí primo” o “me voy a poner a ahorrar ahora mismo. ¡A estos los quiero para mi boda!”.

Días después, ya me había dado cuenta de que eso no era más que la punta del iceberg. En el resto de canales, durante la programación diaria, siempre había algún programa de variedades o un *reality show* en el cual la música folklórica ocupaba un papel significativo. Incluso cuando el programa no mostraba ningún contenido musical, era frecuente ver que en las mesas de debate o en charlas de actualidad, se contaba con la presencia de alguna de las “personalidades del folklore” para que participara. Tanto en estas ocasiones, como en cualquier otro momento mediático, los iconos del *star system* folklórico vestían siempre con el traje tradicional de su región de procedencia. Parecía que la presencia del personaje en esos espacios hubiera excedido los límites del ámbito del espectáculo para responder a una especie de “política de paridad” más allá de la cuestión de género.

Dejando a un lado si se trataba de personajes caricaturizados o de idealizaciones del mundo campesino, tal nivel de visibilidad en los medios debía responder a algo. Todas y cada una de las preguntas que ese primer viaje me hizo plantear, aparecen de alguna manera a lo largo de los capítulos de esta tesis. En ese viaje se gestaron los interrogantes más básicos, de pura curiosidad, resultado de la comparación implícita con “lo conocido” que hay detrás de aquello que sorprende, de lo que Agar llamó “la quiebra” (Agar, 1982). Todo giraba en torno a una pregunta principal: *¿Qué circunstancias generan que se le dedique ese espacio mediático a la música folklórica?* Obviamente, ese género musical debía ser importante pero *¿para quién? ¿Para qué? ¿De qué manera?*

Estirando del hilo, empecé a construir el marco de la investigación para entender el fenómeno. No bastaba con analizar la música en sí, los sonidos, los ritmos, los gestos, las letras. Me di cuenta de que las respuestas sólo las encontraría preguntando de forma adecuada acerca del nivel simbólico y que, para llegar a ese nivel de entendimiento, debía conocer el contexto cultural de esas músicas.

Mis siguientes dos visitas al país, antes de escoger definitivamente un lugar al cual circunscribir la tesis, me permitieron construir algo mejor una opinión sobre qué era, realmente, lo que me llamaba la atención de la situación respecto a la música, en

general, y de las sonoridades, en particular. En primer lugar, el grado de “orientalidad” que yo era capaz de percibir en las músicas folklóricas que había escuchado hasta el momento en Rumanía era, a mi juicio, evidentísimo. Dejando a un lado la música interpretada por los “gitanos”, la cual representa en gran medida los estereotipos que desde fuera todos tenemos en referencia a la música rumana, el folklore que se oía por doquier presentaba, según mi parecer, estructuras y sonoridades tremendamente orientales. El caso me interesó todavía más cuando quise hablar de esta percepción con gente local y sus caras reflejaron el más profundo desagrado cuando percibieron que yo estaba insinuando que “*su música*” me sonaba “*oriental*”. Me sentí perdida, después de tantos años aprendiendo a escuchar y a distinguir músicas de las supuestas “culturas no occidentales”, y ahora no era capaz de ver que la música folklórica rumana *no tenía nada de oriental*. Estaba claro que había tocado, sin pretenderlo, una cuestión de fundamental importancia.

Las dimensiones de la investigación se ampliaron considerablemente cuando empecé a percibir una cierta reiteración de opiniones respecto a otros géneros musicales. No se trataba de meras coincidencias, sino que daba la sensación de que fueran discursos arquetipados que se repetían palabra por palabra, una y otra vez. Empecé a preguntarme cuál sería la relación entre esos discursos y la carga simbólica que acarrearba cada género en sí. También, en última estancia, si habría algún tipo de correspondencia estructural entre las músicas (la forma de componerlas, su proceso creativo) y las formas de considerarlas, es decir, las estructuras cognitivas. Estaba segura de que se trataba de una relación de correspondencia simbólica y, por tanto, no representacional o equivalente, pero a pesar de esta dificultad quería descubrir qué había detrás de lo que la gente opinaba de esas músicas.

La pregunta clave empezó a tomar forma: *¿Cuál es la relación entre las estructuras musicales y fenómenos culturales como la etnicidad?* Para encontrar posibles respuestas fue necesario sentar algunas bases o premisas que, en tanto a puntos de partida de la investigación, me permitieran vincular la misma a marcos de enfoque metodológico ya establecidos. Algunas de esas premisas son: a) entender que la estructura musical y el contexto forman parte de una misma cosa y que deben ser considerados como un único objeto de estudio; y b) considerar la comprensión de una cultura musical no como fin en sí mismo sino como medio para entender el contexto cultural en general.

En cuanto a nuestro caso particular, debemos admitir un interés transversal en el estudio de los géneros escogidos y ese es el de comprender, por una parte, por qué algunos de ellos siguen funcionando hoy en día como referente nacional y, por otra parte, qué problemáticas acarrearán aquéllos que son sistemáticamente valorados peyorativamente en los discursos. Dicho de otra manera, buscamos entender la relación entre el prestigio, el éxito comercial y la audiencia de algunos géneros musicales. Proponemos que las razones de ese éxito (o fracaso) no las dilucidaremos únicamente a partir de un análisis musical (a pesar de que muchas de las argumentaciones que oiremos en los discursos vehiculan el éxito o fracaso de un género musical en función de las estructuras musicales que lo caracterizan) sino que las hallaremos en las ideas que se imprimen en dicho producto musical, así como en cada uno de sus elementos integrantes, de una manera simbólica.

Esta tesis no ofrece un análisis exhaustivo de todo el tipo de música que se puede escuchar en Rumanía, ni siquiera de todo el tipo de música que se produce en el país. Lo que pretende es estimular la discusión teórica sobre cómo los productos culturales, en este caso la música, son utilizados y moldeados para dar respuesta a las demandas identitarias de un país, colectivo, comunidad o persona. Tampoco se pretende dar una visión única, monolítica u homogénea de las culturas musicales en Rumanía (ni en Moldavia), ni tampoco de sus audiencias. No se pretende negar cierta capacidad de *agencia* en la conformación del gusto y de la práctica musical, pero nos hacemos eco de la perspectiva planteada por Simon Frith, Richard Middleton, y muchos otros, según la cual las comunidades del gusto musical se modelan precisamente en *comunidad* y, por tanto, los patrones de filias musicales se crean al ponerse *en relación*, es decir, “en sociedad”, “por la sociedad” y “para la sociedad” (Frith, 1990, 1993, 1996, 2001; Middleton, 1990).

Durante el trabajo de campo, tuve la oportunidad de profundizar en el análisis de varios géneros musicales, estudiando sus audiencias, sus estructuras, su representatividad mediática y los discursos vinculados a ellas². Finalmente, tras un proceso de selección buscando una cierta representatividad respecto a los temas que me interesaba tratar, decidí escoger cuatro géneros: la *muzică populară* (música folklórica, en rumano), la

² Proponemos el análisis crítico del discurso en el sentido que planteó Teun A. van Dijk (van Dijk, 1993).

música litúrgica (propia del rito bizantino ortodoxo), el *manele* (techno-pop urbano interpretado a la manera gitana) y el folk-metal. Estos, como veremos, encarnan la condensación de lo que podríamos describir como el sistema etnosimbólico del nacionalismo rumano o *rumaneidad*.

Esta tesis se empezó a desarrollar, de forma paralela, mediante dos largos y detallados procesos: por un lado, el de identificar, a través del análisis musical, los rasgos característicos y estructurantes de cada uno de los géneros (i.e. la forma en que debían sonar para ser identificados como tal) y por otro, el de entender su dimensión simbólica y, por tanto, ponerlos en relación con las “formas ver el mundo”, de “entenderse” y de “explicarse” de la población estudiada. La revisión bibliográfica formó parte de un *continuum* durante toda la investigación mientras que el eje articulador general fueron las entrevistas y conversaciones con los informantes, en donde aparecieron materializados gran parte de los mecanismos de identificación.

El resultado de esa metodología y técnicas de investigación es esta tesis, algo larga, que pese a dar la sensación de querer ser exhaustiva, deja muchos temas por tratar y mucho camino por recorrer (afortunadamente). La tesis se estructura en 8 capítulos, de los cuales los cuatro primeros informan sobre el contexto etnográfico y el marco teórico y metodológico utilizados. Los tres capítulos siguientes, profundizan en el objeto de estudio, la cultura musical en Rumanía y, más concretamente, en la región de Moldavia. El último capítulo presenta las conclusiones y las propuestas de investigación futura. A continuación, vamos a resumir el contenido de cada uno de estos capítulos.

En el primer capítulo, el *Marco teórico*, se lleva a cabo una revisión de la literatura sobre identidad, comunidad, etnicidad y nacionalismo, conceptos ampliamente discutidos en el ámbito de las Ciencias Sociales y presentes en los procesos descritos en la tesis en torno a la música y a los discursos identitarios. A continuación, se ha considerado necesario comentar brevemente los conceptos de *autenticidad* y *coherencia*, dado que forman parte de los discursos *folk* que justifican las afinidades y/o rechazos en los gustos musicales y, al mismo tiempo, pueden ser entendidos como categorías analíticas cuyo sentido varía en función de la atribución cultural que se consensúe. Por último, se hablará de algunas de las premisas básicas en torno al fenómeno musical, propuestas ya desde el campo de la Etnomusicología, la

Antropología de la Música, los *Cultural Studies* y los *Popular Music Studies*. Entre esas proposiciones, están la de considerar la música como cultura (Merriam, 1964) y como sistema simbólico (Feld & Fox, 1994; Martí i Pérez, 2000; Merriam, 1964). Se piensa en el estudio del fenómeno musical desde una perspectiva multi-nivel, tal y como otros autores plantearon anteriormente (Cruces, 2002; Martí i Pérez, 2000; Merriam, 1964), y se propone un modelo epistemológico que aúne las anteriores propuestas, el cual consiste en cuatro niveles de análisis: el *estructural-formal*, el *actitudinal-comportamental*, el *simbólico-conceptual* y el *estructural-funcional*. Otras cuestiones teóricas de relevancia para nuestro estudio son la de considerar la *oralidad* como agente determinante de las estructuras musicales y la de reflexionar respecto a la relación que se establece entre la música y la religión como sistemas culturales simbólicos.

En el segundo y tercer capítulo, *Rumanía: contexto histórico y cultural* y *El contexto etnográfico: Iași, Moldavia*, se dan algunas claves históricas, geográficas y socio-culturales que sirvan de contextualización para el análisis cultural de la música. Se realiza un resumen cronológico de aquellos acontecimientos históricos que se han considerado relevantes para la comprensión de ideologías y comportamientos diversos. También se ha dedicado unos subapartados a hablar de aquellas dimensiones importantes para la identidad en nuestro contexto: el vínculo imaginario para con el territorio, la relevancia de la lengua y el papel de la religión. Se explican estas tres dimensiones en relación con los sucesos históricos antes mencionados. A continuación, se habla también de la importancia de la cultura folklórica, entendida como representación de ruralidad, campesinado y naturaleza, y de la gestión de la multietnicidad (minorías y nacionalidades) en un contexto en el que tanto “minorías nacionales” como los denominados “rumanos” expresan con aparente libertad su particularidad étnica a través, principalmente, de la lengua y de la adscripción religiosa.

En el cuarto capítulo, *Metodología*, se describen con detalle algunos aspectos clave del diseño de la investigación. Se habla de cómo fue la entrada en el campo y de los motivos principales por los que se decidió que la región de Moldavia era la más adecuada para llevar a cabo el trabajo de campo. Se detallan los pormenores de la muestra de informantes y se explica cómo se realizó la selección de casos, así como la clasificación de los informantes según sus perfiles y características. Por último, se

describen las técnicas de investigación, de las cuales la entrevista en profundidad, la observación participante y la elaboración del diario de campo son las principales.

En el quinto capítulo, *Música y etnicidad en Rumanía*, se plantean algunas de las cuestiones metodológicas centrales para la tesis. En primer lugar, se expone de qué manera se va a llevar a cabo el análisis de los discursos identitarios y cómo se van a poner en relación las ideas expresadas en ellos con los elementos estructurantes del material musical al que refieren. A continuación, se realizará un breve recorrido histórico para explicar el papel de los diversos ámbitos culturales de la práctica musical (campesino, religioso, cortesano) que han contribuido a la instauración de las corrientes estéticas predominantes en nuestro contexto de estudio. Hablaremos después de las varias repercusiones que tanto el período socialista como el post-socialista han significado para la cultura musical contemporánea en Rumanía, con eventos como el emblemático festival *Cîntarea României*, y destacaremos cinco de los que se han considerado como los referentes fundamentales de la conciencia musical colectiva, es decir, aquellos autores, géneros musicales, repertorios o fenómenos socio-culturales que, relacionados de alguna manera con la cultura musical, han adquirido una sobredimensionalidad simbólica. Estos son: a) las colecciones de Dimitrie Cantemir y Anton Pann, b) los poemas y narrativas de la literatura rumana del siglo XIX sobre la etnogénesis del “pueblo rumano”, c) la cantante Maria Tănase, d) el movimiento cultural llamado *Cenaclul Flacăra* y e) el festival *Cerbul de Aur*. Por último, se describirán los espacios de compra-venta y de difusión de la música en algunos de los centros culturales más relevantes de la región y se analizará la forma en que las etnicidades, tanto las minoritarias como las hegemónicas, aparecen representadas a través de las actividades propuestas desde las instituciones políticas y educativas.

El sexto y el séptimo capítulo ahondan en los niveles de análisis simbólico-conceptual y estructural-formal, respectivamente. En el sexto capítulo, *Los géneros musicales en la Moldavia rumana y su carga étnica*, se profundiza en los géneros musicales que van a ser el objeto de estudio principal de este trabajo. La *muzică populară*, la música religiosa, el *manele* y el folk-metal, son los cuatro géneros seleccionados por su representatividad en las entrevistas y en el diario de campo, en comparación con otros géneros observados sobre el terreno. En este capítulo, el análisis se centrará, como hemos dicho, en el nivel simbólico-conceptual, es decir, en las formas de pensar y de

concebir cada género, sustentadas en las mitologías y significados a los que se recurren para dotar al género en cuestión de la máxima coherencia posible para con el contexto socio-cultural. Estos patrones cognitivos intervienen a su vez en las maneras de promocionar, distribuir y comercializar esas músicas las cuales interpelan, por tanto, tanto a individuos como a audiencias. En este capítulo también se hablará del nivel actitudinal-comportamental, es decir, se describirán y analizarán las reacciones diversas en torno a estos géneros musicales. Respecto a lo estudiado en cada género, destacamos a continuación algunas cuestiones.

La *muzică populară* es tratada en esta sección por su particular forma de difusión y por su presencia en los medios de comunicación. Se estudian los mecanismos derivados de su comercialización, los modelos del éxito entendidos respecto a este género en concreto y las imbricaciones que éste presenta para con los poderes institucionales, especialmente el político y el religioso. Respecto a la música religiosa o *muzică bisericească (liturghică)*, se estudia también su mercantilización y su mediatización, lo cual nos ha llevado aquí a considerarla como género. Se explican las particularidades del sistema musical bizantino y su presencia en la liturgia (en comparación con la religión romano-católica) y se exponen los múltiples puntos de conexión entre el repertorio tradicional-folklórico y el litúrgico. El *maneie* es un género abordado, en un principio, a partir de la animosidad que desencadena en los discursos tanto públicos y “oficiales” como en los privados e informales. Sin embargo, se profundiza en la problemática que plantea, entendiéndola no en base a las propias estructuras compositivas, las cuales son constantemente reconocidas y señaladas por los informantes como las principales responsables del rechazo, sino en base al universo simbólico que maneja y a los límites identitarios que transgrede. Por último, el folk-metal se estudia como género que incorpora de forma paradigmática el imaginario y estructuras musicales del folklore local, al mismo tiempo que apela a las más ancestrales mitologías de la etnogénesis del “pueblo rumano”.

En último lugar, se dan también algunas consignas para la valoración de otros géneros que cuentan con cierta representatividad en festivales y eventos de todo tipo. Éstos son: la música *latina*, la música *clásica*, el hip-hop y el *etno*. Todos ellos, incorporan en su nivel simbólico elementos que se han presentado aquí como generadores de *rumaneidad*, esto es, agentes activos en el mantenimiento de las fronteras étno-

nacionales rumanas a través, por ejemplo, del uso de la lengua (*etno* y hip-hop), de la incorporación de elementos del ámbito de la música folklórica (*etno* y música *clásica*), y del realzamiento de aspectos de las mitologías de la etnogénesis (música *latina*). Todo esto, se lleva a cabo ajustando y resignificando el concepto de “lo auténtico” en torno a esos géneros, dotándolos al mismo tiempo de coherencia para con el contexto cultural general.

En el séptimo capítulo, *Las estructuras musicales: formas, influencias y categorías analíticas*, se aborda el análisis de las estructuras musicales desde una perspectiva amplia, centrado especialmente en la relación entre la música y los aspectos propios del lenguaje. En este nivel de análisis estructural-formal se profundiza en las formas de sistematización y organización de los sonidos, en las formas de polifonía y heterofonía, en la relación entre música y danza y, finalmente, en los instrumentos y en las formaciones más habituales. Se han identificado aquellos elementos de las estructuras propias de las músicas de tradición oral en este contexto (música bizantina y música tradicional), los cuales han permeado en las creaciones de otros géneros más contemporáneos, especialmente en aquellos que utilizan elementos y técnicas que remiten a los mismos. Algunos de éstos son sistemas estructurales bien conocidos en el ámbito de la etnomusicología como, por ejemplo, el *giusto silábico* y los patrones *aksak*, los cuales derivan de la estrecha correspondencia entre texto, melodía y ritmo. Se han identificado también aquellas sonoridades y ritmos frecuentemente descritos como “orientales” por los informantes y se han puesto en relación con el imaginario al que refieren. Los datos obtenidos a través de este análisis musical se entienden como inevitablemente condicionados por la propia enculturación de la autora, a pesar de los esfuerzos por no referir a herramientas analíticas deducidas de procesos de sistematización y creación musical ajenos. Por último, se habla de diversos tipos de canciones del folklore tradicional como, por ejemplo, las típicas del periodo invernal (*colinde*) y las tres “formas fijas” emblemáticas conocidas como *doină*, *baladă* y *cântec “propriu-zis”*, en cuya estructura se inspiran las composiciones del folklore moderno y a las cuales otros géneros también refieren a nivel tanto estructural como simbólico. En resumen, lo que se explica en este capítulo son las estructuras musicales predominantes y subyacentes en gran parte de las composiciones de los géneros estudiados, las cuales supuestamente son las responsables de desencadenar de forma más recurrente un hilo discursivo similar en diferentes perfiles de informantes.

En el octavo capítulo, *Resultados: conclusiones e investigación futura*, se propone el análisis de los géneros musicales tratados desde los niveles comentados con anterioridad (*estructural-formal, actitudinal-comportamental, simbólico-conceptual y estructural-funcional*) deteniéndonos especialmente en la función que desempeñan como agentes de *rumaneidad*, es decir, como fenómenos musicales cuya representación simbólica remite al marco conceptual del etnonacionalismo rumano. Mediante diversas confrontaciones entre los datos obtenidos, se propone explicar el grado de prestigio y éxito social de cada uno de estos géneros en función del grado de coherencia y de autenticidad que les son atribuidos, de acuerdo con el imaginario de la *rumaneidad*. Lo propuesto en esta tesis es que ese grado de *coherencia* y de *autenticidad* se explica en función de la concordancia entre los cuatro niveles de análisis respecto al ideal etnonacional. Según aparece en los diversos gráficos y tablas propuestos en este capítulo, siempre en referencia a la muestra de informantes tratada y respecto a los géneros estudiados, podemos plantear que aquellos géneros que acarrearán una valoración en términos positivos y que son consensuadamente aceptados como representativos y como propios, más allá del gusto personal e individual manifestado por los informantes, son aquéllos que se alinean de forma más clara con los paradigmas de *rumaneidad*. Éstos son: el uso y preservación del rumano, la alusión a valores cristiano-ortodoxos y la exaltación del vínculo con el territorio. Finalmente, en este mismo capítulo, se plantean algunas líneas de investigación para ser desarrolladas en un futuro próximo.

1. Marco teórico

Esta tesis se centra en el análisis del papel de la música en la identificación étnica, a partir del caso de estudio de la Moldavia rumana. Esta tarea exige la combinación de áreas de conocimiento tales como la Etnomusicología y la Antropología, entre otras. Así, en este primer capítulo, se van a presentar los referentes teóricos que han servido para poner en contexto la investigación y para definir un marco metodológico adecuado y adaptado a la realidad estudiada. Empezaremos haciendo una breve mención al marco teórico de la *identidad*, tratada desde las Ciencias Sociales, para centrarnos luego en los constructos de *etnicidad* y *nacionalismo*, entendidos como dimensiones imaginadas de la colectividad. Al mismo tiempo, discutiremos las teorías de *comunidad*, desarrolladas principalmente desde la Antropología y la Sociología, dado que vamos a considerar que tanto el nacionalismo como la etnicidad, como formas de colectividad, son también modelos imaginados que refieren a la idea de comunidad.

A continuación, hablaremos de cómo se ha abordado el estudio de la relación entre música y cultura y discutiremos las diversas teorías al respecto, para luego proponer tres perspectivas concretas que van a ser clave para comprender nuestro estudio de caso. La primera de ellas se trata de entender la música como *sistema cultural simbólico*; la segunda sería la de entender la oralidad como parte del proceso de la creación musical y, por último, la tercera que trataría la relación entre sistemas musicales y sistemas religiosos.

1.1. Identidad y Comunidad desde las Ciencias Sociales

La identidad se ha convertido en un concepto fundamental en la Antropología y en las Ciencias Sociales en general. Como todo concepto clave, con un largo *corpus* discursivo-teórico en la disciplina, el constructo de identidad ha ido desarrollando matices de enfoque y diferentes formas de observarlo. Empezó siendo un concepto adaptado desde el campo de la psicología³, el cual comportaba el estudio de la identidad

³ Uno de los autores que estudió la identidad en el campo de la psicología y la psiquiatría y motivó tanto a antropólogos como a sociólogos a pensar en la identidad como un constructo cultural fue el norteamericano Erving Goffman con trabajos como *The presentations of the self in everyday life* (Goffman, 1959).

como la auto-concepción abstracta, en términos de “fantasía, proyección e idealización” del *uno mismo* y, al mismo tiempo, “como rasgo básico de su personalidad” (Sokefeld, 1999: 417)⁴. Desde las Ciencias Sociales, el foco de estudio fue en seguida el análisis de las estructuras sociales como desencadenantes y a la vez reflejo de las propias estructuras mentales del individuo, siempre pensado como “ser social” y “ser en sociedad”. Era la época del despliegue de la perspectiva estructuralista, que tantas críticas ha comportado en las décadas posteriores⁵.

El giro post-moderno revolucionó, en cierta manera, el campo de los estudios sobre la identidad, haciéndolo más transdisciplinar y tomando de nuevo una perspectiva radicalmente subjetivista⁶. El sujeto, desde el enfoque post-moderno, se convierte en el único generador de las supuestas identidades múltiples y variables, tomando como proceso primordial el de la *différance*⁷. La producción antropológica produjo infinidad de estudios sobre las *individualidades* y sus correspondientes narrativas en cada caso etnográfico⁸. La búsqueda por crear un conocimiento contrastable quedó relegada ante la imposibilidad de construir un hilo conductor entre todo ese *corpus* de trabajos autolegitimados en su propio particularismo. Autores como Martin Sökefeld criticaron esta postura (Sokefeld, 1999: 418), así como Brubaker y Cooper refieren a ésta de la siguiente manera:

El esfuerzo por mantener una perspectiva constructivista en torno a la identidad – el intento de ‘suavizar’ el término y desproveerlo de la carga del esencialismo estipulando que las identidades son construidas, fluidas y múltiples – nos deja sin la razón fundamental para hablar de ‘identidades’ y, además, pésimamente equipados para

⁴ Otra de las inspiraciones de los primeros estudios sobre la identidad desde el campo antropológico son las teorías freudianas en ensayos como “Civilizations and its Discontents” (Freud, 1961[1930]).

⁵ Algunos ejemplos de esos estudios son: (Boon, 1981; Cohen, 1978; Dumont, 1965; Erikson, 1968; Schwartz, 1975).

⁶ Ver, a modo de ejemplo: (Arfuch, 2002) o (Hall, 1996).

⁷ Véase, a modo de ejemplo: (Hall, 1996: 17), (Butler, 1998) o (Bucholtz & Hall, 2003: 369).

⁸ Dando por sentado, por otra parte, que los conceptos de “persona” o de “individuo” (*the self*) a los que se alude de forma recurrente en las teorías post-modernistas, son universalmente compartidos. A esto se ha referido el antropólogo Martin Sökefeld como “la negación, desde la Antropología, del concepto que los otros pueden tener de ‘persona’ [self]” (Sokefeld, 1999: 418).

examinar las complicadas dinámicas y reclamos esencialistas de la política contemporánea de la identidad (Brubaker & Cooper, 2000: 1)⁹.

Desde los últimos quince años, se ha percibido un nuevo cambio de perspectiva en el campo de los estudios de la identidad. La dimensión individual, la supuesta “capacidad de agencia”, se mantiene como punto fuerte en los diversos estudios¹⁰ pero el análisis de las estructuras sociales como agentes generadores y determinantes de los discursos dominantes ha recuperado cierta importancia. La identidad, como constructo teórico, se empieza a entender como abstracción procesual de la *colectividad*, es decir, como resultado de la interacción social, de “identificarse con” y “diferenciarse de”, y de sentirse “perteneciente a” o “excluido de” (Grossberg, 1996: 151). La identidad es lo que “se hace”, no lo que “se tiene” (Jenkins, 2008: 5) por tanto, no puede haber identidad sin relación social.

Este cambio comporta una voluntad comparativa implícita y, por tanto, la producción de un conocimiento teórico que pueda servir para descifrar otros comportamientos, similares o no, en contextos que puedan ser radicalmente diferentes. Para el caso del estudio de la identidad, la comparación transcultural es especialmente clave para apoyar la hipótesis fundamental de que los seres humanos, en tanto a seres sociales, reproducimos pautas de comportamiento y de adaptabilidad que, de acuerdo con cada contexto y con nuestros intereses (Jenkins, 2008: 7), se desarrollan según sistemas simbólicos particulares.

La identidad, como representación imaginada, debe percibirse a través del análisis tanto de discursos y narrativas (Hall, 1996: 14), como de acciones y comportamientos; tanto a nivel de individuo como a nivel comunitario y tanto a nivel hegemónico-oficial como a nivel alternativo-informal. En términos más generales, partiremos de la premisa de considerar que cualquier identidad, así como los artefactos simbólicos que ésta pone en juego, debe cumplir dos requisitos básicos: 1) ser considerada como “auténtica” (o en los co-términos “real”, “buena”, “adecuada”, “pura”, “natural”, etc.) por sus usuarios/adscriptores y 2) mostrar una coherencia tanto en sus propios términos como

⁹ Todas las traducciones del inglés y del rumano son de la autora, a excepción de las que se encuentran en los anexos.

¹⁰ Con las consabidas discusiones que el tema de la subjetividad y la capacidad de agencia versus la determinación de las estructuras ha conllevado en las últimas décadas (Giddens, 1984, 1991).

respecto al marco cultural-social de referencia. Desarrollaremos esta idea en el apartado 1.4.

Respecto al constructo teórico de *comunidad*, vamos a entenderlo, para este trabajo, como una “identificación” (Barth, 1976) que se genera a través de la *experienciación* de un vínculo o denominador común, en un conjunto de individuos. En otras palabras, una *sensación* (o *sentido*) individual que se desarrolla a partir de la “distribución homogénea de significados” (Hannerz, 1992: 11) en un colectivo y que genera lo que Benedict Anderson llamó “comunidad imaginada” (Anderson, 2006). Para que un sentido de comunidad *exista* (se experiencie o se sienta), un determinado número de individuos debe compartir unas maneras de entender el mundo, unos códigos culturales y sus correspondientes significados, a la vez que debe expresar esas coincidencias para con los otros miembros a través de los mecanismos colectivos que la propia comunidad establece para ello. De acuerdo con esta definición, podemos afirmar que el “sentido de comunidad” o la “sensación de pertenencia a una comunidad” es aquello que genera *comunidad*, y no al revés.

Consideraremos que tanto la etnicidad como el nacionalismo, que trataremos en los apartados a continuación, son tipos de “experiencias comunitarias” o “comunidades de sentido” (*feeling communities*). Cada una de ellas cuenta con un repertorio de argumentarios, mitologías y símbolos determinados, los cuales se centran en explicar la etno-génesis de un conjunto de individuos, dotando a estos de un nutrido bagaje de similitudes (tanto ideológicas o mentales como físicas y estructurales). Todos estos constructos ideológicos, con el de comunidad como base, presentan una doble funcionalidad: 1) la de estructurar la cohesión de los vínculos constitutivos y 2) la de representar, a ojos de aquellos que no se sienten parte de esa trama de relaciones, el conjunto de individuos de una forma homogénea y, en ocasiones, hasta ciertamente monolítica.

La *comunidad*, como institución (en términos antropológicos), exige un cierto consenso y, por tanto, conlleva una normatividad (explícita o implícita), la cual puede verse modificada en función del grado de flexibilidad que la propias “reglas comunitarias” permitan. Podemos encontrar comunidades que “importan” formas estructurales de otras las cuales son incorporadas y adaptadas a unos significados “propios” que sirvan a sus

“propios propósitos simbólicos” (Cohen, 1985: 37)¹¹. Del mismo modo, Anthony P. Cohen señala que hay que distinguir muy bien entre la concepción de “homogeneidad” que pueden expresar los miembros de una comunidad o la que señalan los que la describen “desde fuera”. Según Cohen,

Existe una voluntad o intencionalidad de los propios miembros de una comunidad a presentarse como iguales y homogéneos a los de fuera (los otros). A menudo se tiende a exaltar las comunalidades y a minimizar las diferencias cuando una comunidad se presenta como representativa de una entidad étnica al resto de comunidades. Así se mantienen en vigencia los límites y fronteras de dicha comunidad étnica (Cohen, 1985: 34).

Tanto Cohen como Richard Jenkins insisten en otro aspecto que vamos a considerar clave en este trabajo. Éste es el de la dimensión simbólica de la idea de comunidad (Jenkins, 2008: 132-147). En tanto a constructo imaginado, todos los límites y mecanismos de demarcación de la comunidad están en la mente de los miembros y no son intrínsecos a los objetos o artefactos utilizados para instaurar dichas fronteras. Por este motivo, el “límite” puede ser percibido de diferentes maneras, no sólo por gente de “fuera”, sino también por individuos de una misma entidad (Cohen, 1985: 20). Al mismo tiempo, el sentimiento de comunidad es algo que se experimenta y a lo que se apela aun cuando no se esté físicamente rodeado de otros miembros o realizando una acción que reclame dicha comunidad. Dado que se trata de estructuras mentales, el simple hecho de pensar en ellas ya generan comunidad¹².

1.2. Etnicidad

La etnicidad se ha entendido, desde la Antropología, como un tipo de identidad colectiva la cual se constituye en base a los mitos, cosmovisiones y sistemas simbólicos que un cierto número de individuos comparten. Esto permite a dichos individuos desarrollar un sentido de *comunidad* (i.e. grupo, colectivo, sociedad) y permite también que otros individuos y comunidades les reconozcan como tal. Su constitución comporta

¹¹ Un claro ejemplo de estos procesos serían los sincretismos.

¹² Con esto nos referimos a que en situaciones de aislamiento o “deslocalización”, aún cuando un individuo no esté en los lugares o situaciones que habitualmente desencadenan sentimientos comunitarios, la imagen mental sigue ahí.

la necesidad de que exista una “interrelación social” (Tonkin, McDonald, & Chapman, 1989: 17).

Según ya hemos mencionado en el apartado anterior, el sentimiento de pertenencia étnica es, en cierto modo, un sentimiento de *comunidad*. Podemos considerar que la etnicidad, concretamente, es un proceso de identificación entre individuos cuyo vínculo se establece en términos de su *etnogénesis*. Según Fredrik Barth: “una adscripción categorial es una adscripción étnica cuando clasifica a una persona de acuerdo con su identidad básica y más general, supuestamente determinada por su origen y su formación” (Barth, 1976: 15). Esto implica que la retórica de significados que comparten los individuos de esa comunidad estará formada, en este aspecto, por el conjunto de históricas, símbolos y mitologías que expliquen su constitución como comunidad y los atributos que los caracterizan, los cuales, a su vez, los diferencian de ‘otros’. En ese conjunto de símbolos referentes al origen y a las “formas de ser”, atributos predominantemente de orden socio-cultural (Martí i Pérez, 2000: 118), se encuentra también la conciencia de compartir una cultura material y un lenguaje común (Sokefeld, 1999: 417).

Otra de las definiciones más conocidas es la que propuso Anthony D. Smith en su libro *El origen étnico de las naciones* (1986). Smith definía una comunidad étnica como: “una población humana determinada con una supuesta descendencia común, unas memorias compartidas y elementos de una cultura común, con un vínculo respecto a un territorio específico y conciencia de solidaridad” (Smith, 1996: 447). De forma muy similar, Danny Kaplan propone que “el modelo étnico-cultural se caracteriza por una conciencia de genealogía compartida y unos supuestos vínculos de descendencia”; y además por “el énfasis sobre una lengua vernácula, unas costumbres y unas tradiciones” (Kaplan, 2007: 228).

Debido a que la etnicidad tiene que ver con procesos de identificación en base al “cómo es” un individuo, “cuál es su origen” y “cómo ha evolucionado”, es muy habitual observar que su análisis puede llevar a *esencializaciones* ya que, al considerarse una serie de rasgos como “naturales” o “primordiales”, estos son en muchas ocasiones pensados como incuestionables y se dan por sentado. Esto comporta otros problemas metodológicos más profundos como el de tomarlos como dados. Así, existe el riesgo, al

analizar los discursos sobre etnicidad de una población determinada, de caer en esa tendencia esencialista ya que con mucha asiduidad es el propio informante el que menciona esos “rasgos característicos” de su “condición de ser” como algo “dado” y casi biológicamente heredado. Como modelo de pensamiento imaginado, la etnicidad se refleja tanto en actitudes como en formas de hablar. Se trata, como expone Richard Jenkins, de una “identificación institucionalizada” (Jenkins, 2008: 163), en el sentido de que es un “hábito colectivo” que “comporta membresía” y que está representada por “maneras de ser” y por “formas de hacer las cosas” (Ibídem).

Como hemos explicado en el anterior apartado, la etnicidad se percibe en las dinámicas de diferencia y similitud que demarcan unas fronteras imaginarias entre lo que es entendido como “propio” por los miembros de la comunidad étnica y, al mismo tiempo, respecto a aquello que no lo es. Este proceso dialéctico de identificación mediante contrastes o coincidencias, es reforzado a la vez por procesos homólogos llevados a cabo por los “otros” individuos, los cuales se experimentaban como miembros de “las otras” comunidades vecinas.

Existe, entonces, una doble interacción necesaria para que la identificación étnica se produzca: 1) una interacción entre los individuos que se sienten pertenecientes a una comunidad y 2) una interacción entre esos mismos individuos (o de la comunidad que los representa) y los otros individuos y comunidades “respecto a los cuales son, o les gustaría ser, distinguibles” (Barth, 1976).

Fredrik Barth, en su famosa introducción del libro *Los grupos étnicos y sus fronteras* (1969), señalaba ya dos premisas que debían considerarse al abordar el estudio de los grupos étnicos. Tras anunciar su interés central en los procesos por los cuales se construyen y se mantienen los “límites étnicos” entre las comunidades, expone también que “dichos límites persisten, a pesar del tránsito de personal a través de ellos” y que “algunas relaciones sociales estables [...] se mantienen por encima de tales límites y, con frecuencia, están basadas precisamente en los *status* étnicos en dicotomía” (Barth, 1976: 10). Barth creía necesario hacer esas aclaraciones para desbancar las teorías que explicaban la conservación de la diversidad cultural como resultado de cierto aislamiento geográfico y social (Barth, 1976: 9). Con esto, justificaba su tesis principal

que trataba de poner atención en las *relaciones* entre comunidades étnicas y en los *procesos* que éstas comportaban.

Thomas Hylland Eriksen, definió la etnicidad como “la reproducción social de diferencias básicas clasificatorias entre categorías de personas y aspectos de ganancia y pérdida en la interacción social” (Hylland Eriksen, 1991: 264). Algo más tarde, en su libro *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives* (1994), señalaba que la etnicidad es una forma de “identidad política” la cual, junto al nacionalismo, hace referencia “a aspectos de las relaciones entre los grupos que se consideran, y son considerados por otros, como culturalmente distintivos” (Hylland Eriksen, 2010: 5). Añade también que “la etnicidad presupone una relación institucionalizada entre categorías” constituyéndose, por tanto, “a través del contacto social” (Hylland Eriksen, 2010: 23).

Rogers Brubaker, por su parte, observó una tendencia en el ámbito de las Ciencias Sociales a tomar como unidades dadas y homogéneas los denominados “grupos étnicos” (Brubaker, 2002: 164; Brubaker, Loveman, & Stamatov, 2004: 31-32). Escribió *Ethnicity without groups* (2002) con el fin de proponer una des-esencialización del término dado que, según Brubaker, los “grupos” se entienden como unidades de estudio sin tener en cuenta que son producto de procesos clasificatorios y, como tales, “asientan sus criterios en mecanismos y lógicas culturales” (Brubaker, 2002: 10). Le preocupaba especialmente que en una investigación sobre etnicidad los “grupos étnicos” fueran utilizados como “herramienta analítica” cuando, en realidad, debían considerarse como parte de los “datos empíricos” (Brubaker, 2002: 165). Su artículo *Ethnicity, Race and Nationalism*, publicado en el año 2009, es la prueba de que el autor sigue identificando la misma problemática siete años después (Brubaker, 2009: 28). De sus textos, se deduce una propuesta que consiste, principalmente, en “conceptualizar las etnicidades según su relacionalidad, procesualidad, dinamismo e intensidad” y también en pensarlas en términos de “categorías prácticas, idiomas culturales, esquemas cognitivos, marcos discursivos, rutinas organizacionales, formas institucionales, proyectos políticos y eventos contingentes” (Brubaker, 2002: 167, 2009: 29-32).

Otros autores, como por ejemplo la socióloga Margaret Elaine Burgess, propusieron entender la resurgencia de la etnicidad como una consecuencia al decaimiento de la

clase social. En su libro *The resurgence of ethnicity: myth or reality?* (1978), Burgess hace referencia a minorías étnicas en situación de vulnerabilidad, las cuales experimentan una fuerte estratificación étnica tras la supuesta des-colonización (Burgess, 1978: 277). Por otro lado, el ya mencionado Anthony P. Cohen propuso analizar la etnicidad como un tipo de identidad colectiva que busca expresarse a través de la retórica del parentesco, generando así un grado de comunalidad suficientemente elevado como para invalidar intereses individuales (Cohen, 1985: 107). Esta idea fue retomada y actualizada también por Hylland Eriksen en el ya mencionado *Ethnicity and Nationalism* (Hylland Eriksen, 2010: 87-88), así como por autores como Ernest Gellner o Benedict Anderson (Anderson, 2006: 19; Gellner, 1994: 34-46), en relación con los nacionalismos. Ampliaremos esta perspectiva en el siguiente apartado.

Estas dos perspectivas, entendidas en los momentos en los que fueron formuladas, aportan visiones muy interesantes para considerar la etnicidad como recurso importante dentro de los procesos adaptativos de acuerdo con las exigencias del “medio social”. En función de las particularidades del contexto social, la manifestación de la etnicidad tomará formas que pueden variar en su contenido (su retórica y su simbolismo) pero que, en líneas generales, responderán a las necesidades de la comunidad por reforzar los vínculos internos de solidaridad y por dar respuesta a los reclamos de auto-legitimación.

A nivel de los discursos de los entrevistados, como ya hemos señalado, la etnicidad aparece como un recurso identitario que apela a cuestiones “profundas”, relacionadas éstas con el ámbito de lo emocional y de lo considerado como “innato”. Debido a esta concepción *folk* y biologicista, se tiende a pensar en ella como en algo que el individuo siente “de forma permanente” y al que “refiere constantemente” en sus relaciones. Se propone no desestimar el análisis de ese “sentido común primordialista” presente en los discursos (Brubaker, 2002: 166; Brubaker et al., 2004: 49-50), teniendo especial cuidado en no reproducirlo. La etnicidad, igual que otros tipos de sentimientos identitarios, no está representada de forma omnipresente, ni siquiera a través de los mismos símbolos, durante un tiempo indefinido en la vida de las personas. Convive con otros sentimientos de pertenencia los cuales pueden reforzarla o debilitarla según la necesidad del momento y será en función de las exigencias del contexto que el individuo verá necesario apelar con más o menos rotundidad al argumentario de su etnicidad. Lo que queremos señalar es que la etnicidad presenta un carácter

“situacional” (Hylland Eriksen, 2010: 37) y no por hacer referencia al origen del individuo, a su “ser más profundo”, pueda ser más inmutable, más incompatible o más importante que otras expresiones identitarias que un mismo individuo pueda profesar en contextos diversos.

En esta tesis, entenderemos las diversas prácticas y modelos musicales (Arom, 1991) como parte del conjunto de artefactos culturales que son utilizados para la construcción y el mantenimiento de los límites étnicos. Además, pensaremos ese proceso de demarcación como una “construcción interaccional de la diferencia (externa)” la cual genera “similitudes (internas)”, y no al revés (Jenkins, 2008: 121). Consideraremos que un argumento, comportamiento, imagen o símbolo (i.e. la música) es “potencialmente etnicitario” (Martí i Pérez, 2000: 125) cuando, mediante su manifestación, referencia o alusión, se aporte información que contribuya a legitimar y justificar las “formas de ser”, las “formas de pensar”, las “formas de vestir”, las “maneras de sentir”, las “maneras de crear”, etc. En definitiva, pensamos como etnicitario todo aquello que forme parte de los atributos que se entiendan como rasgos compartidos por un colectivo y que justifiquen de manera ontológica la “forma de ser” de sus individuos. No sólo aquello que esté relacionado, directa o indirectamente, con las “mitologías de la etnogénesis”, sino con todo aquello que refiera y pretenda dotar de sentido los patrones de pensamiento y conducta de cualquier individuo que sienta que, a través de ello, fortalece un vínculo de *comunidad*.

Por último, proponemos analizar cómo las etnicidades pueden ser, por un lado “propagadas, impuestas, propuestas, institucionalizadas y articuladas discursivamente” y, por otro, “internalizadas, apropiadas, subvertidas, evadidas o transformadas” (Brubaker, 2002: 170). Mediante el análisis de las diversas prácticas musicales de la cotidianeidad¹³ y de su potencial simbólico (Cohen, 1985), observaremos el tipo de relaciones y mecanismos que tienen lugar entre estos dos ámbitos: el de la identidad étnica y el de la cultura musical.

¹³ La categoría “prácticas musicales” comprende un gran número de actividades que tengan que ver, directa o indirectamente, con la ejecución o consumo de cualquier forma musical.

1.3. Nacionalismo

De forma habitual, se observa una tendencia a considerar que la etnicidad es algo propio de las estructuras sociales “simples”, “pequeñas”, en constante amenaza de extinción y con una necesidad acuciante de apelar a su particularidad y diferencia étnica. A pesar de las aportaciones de teóricos como Thomas Hylland Eriksen, Anthony D. Smith, Richard Jenkins, Roger Friedland, Eric Hobsbawm o Rogers Brubaker (Brubaker, 2009; Friedland, 2002; Hobsbawm, 1992; Hylland Eriksen, 1991, 2010; Jenkins, 2008; Smith, 1986), quienes proponen pensar el nacionalismo como una “ideología étnica” (Hylland Eriksen, 2010: 10), nacionalismo y etnicidad se acostumbran a abordar metodológicamente como manifestaciones de tipo diferente. En realidad, tal y como señaló Hylland Eriksen en su artículo *Ethnicity versus Nationalism* (1991), las diferencias entre etnicidad y nacionalismo no son una cuestión “de tipo”, sino “de grado” (Hylland Eriksen, 1991: 164).

El nacionalismo, entonces, debería ser entendido como *comunidad imaginada* (Anderson, 2006: 6) constituida mediante el refuerzo de las similitudes culturales las cuales, a su vez, se instauran en base a mitologías sobre una supuesta descendencia común y en relación a una homogeneidad esencialista (Friedland, 2002: 387). Se trata, por tanto, de una identidad étnica “institucionalizada y organizada” (Jenkins, 2008: 169) cuya marca distintiva es, por definición, su relación con el estado (Hylland Eriksen, 2010: 10).

El nacionalismo es un sentido de *comunidad* que expresa los intereses de un grupo étnico particular. Su retórica simbólica y cultural goza del apoyo legislativo de las estructuras del estado y, aunque no depende de éstas para existir, adquiere legitimidad política a través de ellas para “convencer a las masas populares de que las representa como unidad cultural” (Hylland Eriksen, 2010: 121). Dicha legitimidad emerge a partir de la “producción y reproducción de ‘universos simbólicos’: puntos de vista colectivos o un conocimiento común” (Jenkins, 2008: 160). Anthony D. Smith lo define como “un movimiento ideológico” que busca “conseguir y mantener la autonomía, la unidad y la identidad en representación de una población cuyos miembros se consideran como ‘nación’” (Smith, 1996: 447).

La nación, tal y como se puede deducir de las definiciones, es la entidad a la cual apelan frecuentemente las ideologías nacionalistas. Se trataría de un “marco de percepción, un dispositivo conceptual, una herramienta de clasificación” (Goina, 2005: 154) representada en “una población humana conocida que comparte un territorio histórico, unos mitos comunes, unas memorias históricas, una cultura pública y de masas, una economía común y unos deberes y derechos comunes” (Smith, 1996: 447). En base a esto, un estado-nación es el espacio simbólico e imaginado en el que se expresan las ideologías etno-nacionalistas y a través del cual se legitiman sus marcas de identidad (como la lengua y/o la religión), representadas en un simbolismo y legislación oficiales (Hylland Eriksen, 2010: 119).

Apelando de nuevo a un sentido procesual, Katherine Verdery define la nación como “la relación que vincula el estado con sus sujetos”, en base a dos formas históricas de establecer esa relación:

En primer lugar, una relación de ciudadanía, en la que la nación es el colectivo soberano que emana de la participación política común; en segundo lugar, una relación de etnicidad, mediante la cual la nación engloba un supuesto idioma común, una historia, o una amplia identidad cultural (Verdery, 1996: 102).

Esta definición refiere a una distinción que se ha discutido en el campo de la Antropología y de las Ciencias Sociales. Se trata de la diferenciación entre los tipos de “nacionalismo étnico” y “nacionalismo cívico”. Teóricos como Hobsbawm, Smith o Brubaker han establecido esa diferencia en base a los contenidos ideológicos de los diversos nacionalismos y en base también a los recursos y formas que se utilizan para expresarlos. Según Anthony D. Smith el “nacionalismo étnico” es aquél que sustenta la “formación étnica del estado” según los valores, los mitos, las memorias y los símbolos. Esta propuesta ha sido firmemente correspondida por Brubaker y Verdery, quienes desarrollan en contraposición el concepto de nacionalismo cívico; y también por Hobsbawm quien, por su parte, establece la dicotomía entre las categorías “nacionalismo étnico” y “nacionalismo lingüístico” (Hobsbawm, 1992: 171, 1996: 1068).

Verdery señala que el concepto de “nacionalismo cívico” proviene de la ideología nacionalista propia de los estados-nación regidos por una democracia liberal (menciona

el ejemplo de Francia). Joep Leerssen, en este sentido, apunta las ideologías fundacionales que supuestamente dan lógica a la distinción: “el concepto de nacionalismo cívico deriva de la herencia democrático-republicana de Rousseau, mientras que el nacionalismo étnico lo hace del pensamiento cultural herderiano” (Leerssen, 2006: 170).

Roger Friedland explica que el nacionalismo cívico, también llamado liberal, se basa en la concepción de la nación como “grupo de ciudadanos”, cada uno de los cuales “ostenta una trayectoria de ejercicio de derechos comunes, en el marco del estado”. Por el contrario, el nacionalismo étnico o “etnonacionalismo” (Verdery, 1996a) “concibe la nación como representación de un grupo que se piensa culturalmente homogéneo y con una relación de descendencia común entre sus miembros” (Friedland, 2002: 387).

Más allá de si existen diferentes formas de pensar y expresar las ideologías nacionalistas, que las hay, y de si unas conciben la nación en términos de ciudadanía mientras las otras lo hacen en términos étnicos, lo cierto es que, tal y como señala Leerssen, imaginar tal distinción a nivel analítico puede llevarnos a pasar por alto que algunas de las ideologías sobre las que cada una de ellas se sustenta parten de premisas comunes en incluso aparentemente contradictorias. En definitiva,

En la mayoría de los casos, los movimientos nacionales cuentan con ambos tipos de nacionalismo: acostumbran a existir vestigios de nacionalismo cívico en el nacionalismo de tipo étnico; mientras que en el núcleo del nacionalismo considerado como cívico acostumbran a haber supuestos étnicos no explicitados en referencia, por ejemplo, a quién pertenece al mismo y quien no (Leerssen, 2006: 170).

Además de las posibles combinaciones entre estos dos tipos de nacionalismos, identificados desde el campo de las Ciencias Sociales, la forma en la que se utilizan los conceptos étnico y cívico suscita algunas problemáticas. La etnicidad, tal y como hemos discutido, es un proceso de identificación que puede no estar centrado únicamente en cuestiones “dadas” o “innatas” del individuo; al mismo tiempo, el nacionalismo del tipo cívico puede requerir de la construcción de “mitologías”, “sistemas de creencias” y “cultura común” en unos términos que se presenten como coherentes respecto a sus objetivos. Es decir, que tanto lo etnicitario puede verse como cívico en algunos contextos, como lo cívico considerarse etnicitario en otros. Para superar esta coyuntura,

autores como Rogers Brubaker proponen combinar las dos categorías, la de “étnico” y la de “cívico”, para desbancar concepciones esencialistas (Brubaker, 1999).

Frecuentemente se ha referido a los nacionalismos de la Europa del Este como a nacionalismos del tipo étnico (Brubaker, 1999; Smith, 1986; Verdery, 1996b). Como veremos en los próximos capítulos, esta afirmación se sustenta en datos históricos y políticos de las regiones de esa área geográfica. Sin embargo, proponemos seguir la perspectiva de Leerssen y contemplar otras posibilidades en las que tal distinción, en referencia a esa zona, pueda no existir como tal. Mantener esa distinción en vigencia puede comportar, además de problemas metodológicos, la perpetuación de ciertos estereotipos que han llevado a considerar los nacionalismos de las regiones balcánicas y de la Europa del Sudeste como más retrógrados, más primitivos y más irracionales, no sólo por la violencia de la que, en ocasiones, se han servido los grupos implicados, sino también por la concepción implícita de que “su nacionalismo” era más atrasado por sustentarse principalmente en “las etnicidades” y no tanto en las “ciudadanías”.

Ernest Gellner, en su libro *Encounters with Nationalism* (1994), explica algunas características del nacionalismo de los países de Centroeuropa y de la Europa del Este, las cuales vamos a considerar como fundamentales para esta tesis. En primer lugar, menciona la importancia que tenía la cultura campesina durante el “despertar nacionalista”, en esas áreas geográficas (finales del siglo XVIII y principios del XX). Ésta era tal, que llegó hasta el punto de convertirse en un aspecto central en la construcción de la idea de nación, siguiendo la estela de la filosofía herderiana (Leerssen, 2006: 97)¹⁴. Gellner llama a este tipo de nacionalismo “nacionalismo etnográfico” dado que se fundamentaba en el estudio, codificación e idealización de la cultura campesina en aras de forjar una “cultura nacional” (Gellner, 1994: 29). En las ideologías que se forman según este modelo de nacionalismo, la importancia de la cultura campesina trasciende en todos los ámbitos en los que el pensamiento nacionalista debe actuar. Acabamos de mencionar que la cultura campesina es tomada

¹⁴ Tal y como ya hemos mencionado, el pensamiento romántico de Johan Gottfried Herder se caracteriza por considerar que la máxima expresión de verdad, pureza y autenticidad se encontraba en las culturas folklóricas, representadas por el campesinado como imagen paradigmática. Según afirma Joep Leerssen, “a día de hoy, cualquier artista con inspiraciones *folk* está influenciado, aunque no se dé cuenta, por el pensamiento de Herder” (Leerssen, 2006: 97).

como fuente de recursos para construir la retórica simbólica nacionalista pero, además, Gellner señala que influyó también en el desarrollo de la vinculación ideológica y física de las gentes para con “lo territorial” y de sus conceptos de “bienestar” y “posición social” relacionados con el control del territorio (Ibídem)¹⁵.

Otras teorías proponen explicar el surgimiento del nacionalismo como consecuencia de los cambios ideológicos e industriales que acontecieron a partir de la Revolución Francesa. Hylland Eriksen, por ejemplo, señala que la debilitación de la importancia social del parentesco, consecuencia de los procesos de industrialización e individualización, explica también el resurgimiento de movimientos nacionalistas, en los que la nación aparece como metáfora paternalista (Hylland Eriksen, 2010: 130). Gellner, por otra parte, afirma que el nacionalismo fue un sentimiento fundamentado en la idea de progreso y desbancó las creencias religiosas para sustituirlas por la fe en la nación (Gellner, 1994). En relación con esta idea, tanto Friedland como Brubaker señalan las similitudes entre nacionalismo y religión, las cuales hicieron posible que esa sustitución ocurriera en las sociedades europeas y que, en parte, también son la razón por la cual resurge la supremacía de los sistemas de creencias religiosos cuando las estructuras del estado no son capaces de dar respuesta a las necesidades espirituales de sus ciudadanos. Entre esas analogías, destacan las mencionadas por Friedland: “el estado, como otras formas de autoridad – e incluso de colectividad – depende de una fe en un “otro” irreproducible e innombrable, un testigo absoluto que está presente-ausente” (Friedland, 2002: 389). Brubaker, por su parte, afirma, siguiendo también a Anthony D. Smith, que “el nacionalismo comporta tener fe en un poder externo, sentimientos de devoción y reverencia, y ritos ceremoniales centrados en la bandera” (Brubaker, 2012b: 2).

A modo de resumen, cabe mencionar algunas ideas básicas que van a tomarse como premisas de trabajo para el análisis que llevaremos a cabo en esta tesis. En primer lugar, tener en cuenta que la idea de nación, así como el sentimiento e ideologías nacionalistas se reproducen a través de la “ingeniería y retórica del estado” pero también “mediante las prácticas cotidianas” (Hylland Eriksen, 2010: 123). En este sentido, artefactos culturales como la música, pueden contribuir a esa reafirmación periódica del

¹⁵ Detallaremos todos estos aspectos en el capítulo 2, en relación con el contexto particular de estudio.

nacionalismo siempre y cuando sus estructuras formales y las cosmovisiones de los individuos de esa nación aparezcan como un todo coherente dentro de un mismo sistema simbólico. En segundo y último lugar, mencionar una idea que puede parecer, a primera vista, evidente:

Es el nacionalismo lo que engendra naciones, y no al revés. El nacionalismo utiliza las culturas preexistentes, históricamente heredadas, de forma selectiva y en la mayoría de ocasiones las transforma radicalmente. Idiomas extinguidos pueden ser revividos, las tradiciones pueden ser inventadas y las más inmaculadas y ficticias purezas pueden verse restauradas (Gellner 2006:54).

1.4. Apuntes sobre los conceptos de *autenticidad* y *coherencia*

Existen dos constructos inherentes a cualquier concepción identitaria. Estos son: la *autenticidad* y la *coherencia*. Se trata de dos condiciones *sine qua non* cuya significación y dimensionalidad son definidas por cada comunidad en base a sus propias cosmovisiones y valores fundamentales. Tanto el concepto de autenticidad como el de coherencia, una vez delimitados y definidos comunitariamente, actúan como marco de referencia y sistema de coordenadas de acuerdo con los cuales se llevará a cabo la construcción de nuevos mitos y valores en la comunidad¹⁶. Podemos afirmar que todo argumento identitario será considerado como *auténtico* por sus adeptos, tácita o explícitamente, y deberá presentar una *coherencia* en todos sus términos, de acuerdo a los principios ontológicos de la propia comunidad. Por eso, la connotación de autenticidad que maneja una colectividad concreta debe estar configurada siguiendo el principio de coherencia. Así, los significados de autenticidad y coherencia se determinan y modelan mutuamente.

Los conceptos de autenticidad y coherencia son expresados de formas muy diversas en los discursos. Ambos son referidos con expresiones como “lo real”, “lo verdadero”, “lo adecuado”, “lo correcto”, etc. Descripciones como esas encarnan un conocimiento subyacente en base a un cierto “sentido común” (Hannerz, 1992: 127-129) tras el que se

¹⁶ Nos referimos aquí a los significados y valores simbólicos de dichos conceptos (Shuker, 2005: 17), ya que su significado literal es bien conocido. El término autenticidad, tal y como se explica en la *Enciclopedia de Folklore* (Ackerman et al., 1997: 72-75), deriva del término griego *authentes* que significa “hecho por mano de uno mismo, original o genuino” (Ackerman et al., 1997: 72).

encuentran las directrices básicas de las formas de “ser en la cultura” que cada comunidad contempla y, por tanto, puede ser considerado como sistema cultural en sí mismo (Geertz, 1975). La noción de coherencia ha sido muy estudiada desde la Antropología, hasta el punto de ser considerada un factor central sin el que no se podría entender el concepto de *cultura* (Cruces, 2002). Su conceptualización desde este campo remite a la noción de que las culturas no están compuestas por categorías estancas, sino que sus componentes se encuentran interrelacionados y solapados (Ibídem).

Otros autores refieren a las expresiones que aluden directa o indirectamente a nociones de autenticidad y coherencia en los relatos identitarios y en las ideologías etnonacionalistas. Richard Jenkins, por ejemplo, señala que cualquier identidad debe ser explicada en términos de “estándares de moralidad y excelencia, en base a los que las conductas son evaluadas” (Jenkins, 2008: 122). Anthony D. Smith habla de cómo las identidades llevan implícito el concepto de autenticidad: “encontramos algunos de los muchos significados vinculados al ideal de ‘genuinidad’: lo ‘genuino’ es ‘mío’ y también es ‘distintivo’, ‘original’ y ‘válido’” (Smith, 1996: 450). Regina Bendix, en la *Enciclopedia de Folklore* (1997), describe autenticidad también en términos de genuinidad. Según ella, la autenticidad es “la capacidad de los objetos culturales o *performances* de evocar un sentido de genuinidad entre aquellos que participan de ellos, como la fuerte respuesta emocional e incluso física de las audiencias que presencian un ritual” (Ackerman et al., 1997: 72).

De forma similar, vemos connotaciones de autenticidad expresadas en los mitos de las comunidades al ser considerados como “verdades esenciales” las cuales acarrear un profundo “significado simbólico” (Boia, 1999; Eliade, 1963). En los mitos se encuentran referencias a códigos éticos y modelos de conducta. El concepto de “verdad” utilizada no es, en absoluto, abstracto, sino que se entiende “como principio primordial en la vida de una comunidad particular, fuertemente vinculado con sus valores fundamentales y con su propósito de asegurar la cohesión” (Tanasoiu, 2005: 113-114).

Autenticidad y coherencia son constructos que conllevan *identificación*, mediante procesos de construcción y mantenimiento de similitudes, y *diferencia*, mediante la demarcación de fronteras respecto a lo que va a ser considerado como no-auténtico (o inauténtico) y no-coherente (o caótico y contradictorio) (Stokes, 1994: 6). Su definición

se rige, por tanto, en base a los procesos básicos de constitución de las identidades que ya señaló Barth (Barth, 1976) y deben ser considerados como “cualidades socialmente negociadas” (Ackerman et al., 1997: 73).

Tal y como señalan Mary Bucholtz y Kira Hall, la identidad es la “consecuencia de las relaciones socio-políticas en su contexto, como la similitud y la diferencia, la autenticidad y la inautenticidad, la legitimidad y la ilegitimidad” (Bucholtz & Hall, 2003: 382). La configuración de las identidades comporta, por tanto, la delimitación y definición de lo que es “auténtico” y de lo que no lo es.

Analizar los conceptos de autenticidad y coherencia, así como desgranar el conjunto de concepciones sobreentendidas que encarnan, es de vital importancia para el estudio de las identidades (Stokes, 1994: 6). Estas concepciones abstractas forman la base sobre la que se construyen los principios de reafirmación de cualquier identidad. Aquello considerado como *auténtico* encarna concepciones esencialistas y naturalizadas sobre el mundo. Éstas nos informan respecto a lo que se incluye como propio, al canon identitario, a lo consensuado de forma colectiva. Además, la identidad es definida por el individuo en términos de coherencia. Se “narrativiza” para presentarla como un “todo coherente” en respuesta a una concatenación de circunstancias “lógicas” y “justificadas”.

Si para la cuestión identitaria, los conceptos de autenticidad y coherencia son importantes, cuando se trata de descifrar los significados atribuidos a una cultura o género musical concreto, el tema se vuelve crucial. Con las expresiones artísticas en general, pero con la música muy especialmente, los discursos mitómanos que giran en torno a lo que se entiende por “auténtico” son constantes. Al hablar de música no hay matices ni escala de grises, todo son convicciones viscerales y aserciones firmemente ancladas en tópicos y estereotipos que encubren patrones que refieren al concepto de autenticidad que se maneja en cada caso (Stokes, 1994: 7). Tanto amar como odiar un tipo de música conlleva implícitas las normas de “lo que está bien” y “lo que está mal”, “lo que debe ser” y “lo que no debe ser”, en definitiva, “lo auténtico” y “lo artificial”.

Ana María Ochoa Gautier refiere a un “traslado del relato de la autenticidad” históricamente ligado “al folklore y a las músicas eruditas” (Ochoa Gautier, 1998: 242). La autora trata este cambio a partir de los estudios de caso del rock y de la denominada

world music. Kenneth Gloag y David Beard señalan que la autenticidad “indica nociones de verdad y sinceridad” que fueron desarrolladas desde los campos de la “interpretación musical histórica y la Teoría Crítica” (Beard & Gloag, 2005: 17-19). Si bien es cierto que hay géneros que por su estandarización y tradición cultural elitista, gozan de un amplio consenso y legitimación en la mayoría de países del mundo¹⁷, (atribuyéndoseles un carácter auténtico casi intrínseco y, por tanto, indiscutible), otros géneros de la cultura popular, mucho menos canonificada, desencadenan opiniones pasionales que pueden llegar a ser extremadamente controvertidas. Roy Shuker, en relación con las culturas musicales populares, propone la siguiente definición de autenticidad:

Con el concepto autenticidad, se asume que los productores de textos musicales se comprometen a realizar el trabajo creativo por sí mismos; que existe un elemento de originalidad o creatividad, junto a connotaciones de seriedad, sinceridad y singularidad; y que, aunque se reconoce el input de los otros, el rol del músico se considera esencial (Shuker, 2005: 17).

Los géneros no hegemónicos o aquéllos cuyas formas permiten adaptaciones sincréticas, generan discursos que pueden llegar a ser opuestos y excluyentes en la práctica. La razón de esto no hay que buscarla en las propias estructuras musicales, es decir, mediante el análisis musical, sino en los conceptos de autenticidad que manejan esos géneros, los cuales pueden reafirmar o pervertir los valores ideales de las identidades a las cuales representan. Esas “filias y fobias”, tal y como las refirió el neurocientífico Oliver Sacks en su libro *Musicofilia* (Sacks & Alou, 2009), lejos de sustentarse en razones biológicas, son la consecuencia directa del “encaje” mayor o menor entre los valores de la sociedad y los valores de la cultura musical en cuestión. Es decir, a mayor coherencia entre las estructuras simbólicas, mayor aceptación por parte de los miembros de esa cultura y, en consecuencia, mayor rechazo por parte de los que no lo son.

Allan Moore señaló, en su artículo *Authenticity as Authentication* (2002), una de las premisas que, según él, deben tenerse en cuenta para el estudio de las autenticidades:

¹⁷ Hablamos, por ejemplo, de la “música clásica” o “música académica occidental” cuyo canon ha sido exportado a casi la totalidad de culturas del planeta y es impartido de forma principalmente institucional.

La autenticidad no es inherente a cualquier combinación de sonidos musicales. La ‘autenticidad’ es una cuestión de interpretación la cual se construye y se defiende desde una posición cultural y, por tanto, historizada. Es adscriptiva, no inscriptora. [...] Se trata de una construcción hecha desde el acto de la escucha (Moore, 2002: 210).

Muchos autores han ahondado en los significados posibles del término *autenticidad*, vinculado a géneros musicales diversos, en culturas diferentes¹⁸. Autenticidad en el country, autenticidad en el rock, autenticidad en el jazz, autenticidad en la *world music*, etc. Tanto los Estudios Culturales como la Sociología de la Música empezaron a tratar esta cuestión relacionada con géneros musicales altamente *eticizados* y con subculturas musicales claramente delimitadas. Así, se llegó a hacer uso de las categorías nativas “música blanca”, para referir al rock o al country (Frith, 1993; Wicke & Fogg, 1990), y “música negra”, para referir al jazz o al funk (Floyd Jr, 1996; Henderson, 1973), especialmente durante las décadas de los setenta a los noventa, en Estados Unidos. Desde los *Cultural Studies* y la Sociología de la música el uso de estas categorías, a veces de forma poco crítica, se hizo a fin de mantener las que funcionan en la cotidianeidad, sin embargo, son muy habituales en los medios especializados, utilizándose tanto por los periodistas musicales, como por las gentes en su día a día¹⁹. En ambos casos, cuando se utilizan esas categorías, se está apelando implícitamente a unos significados de “autenticidad” muy concretos y ampliamente aceptados entre las audiencias. Esos serían los “códigos” de cada respectiva cultura musical y, por tanto, uno de nuestro principal objetivo como investigadores en este ámbito. Tal y como apunta Richard A. Peterson, el significado de la autenticidad puede cambiar mediante “constantes renegociaciones que buscan, en última instancia naturalizar la propia construcción particular de “lo auténtico” (Peterson, 1997: 220). Además, Peterson habla del caso de las culturas populares (de masa):

La autenticidad, en cualquier forma de arte, puede tener múltiples significados pero en la cultura popular, en donde los expertos y las autoridades no controlan los significados

¹⁸ A modo de ejemplo: (Díaz G. Viana, 2002; Frith, 1981; Grossberg, 1996; Haynes, 2005; Moore, 2002; Peterson, 1997; Shuker, 2005).

¹⁹ Muy frecuentemente, tal y como señala Roy Shuker, se continúan identificando discursos románticos que vinculan la música pop como la idea de ser “menos auténtica” en comparación con la música rock. Estos se fundamentan en entender que la música pop es más comercial y pierde su valor de originalidad y creatividad al estar sujeta a las lógicas de la industria musical (Shuker, 2005: 17).

particulares del término, la definición se centra en ser más o menos “creíble” en relación con un modelo explícito y, al mismo tiempo, en ser “original”, lo cual comporta no ser una mera imitación del modelo (Peterson, 1997: 220).

Moore insiste en que “la apropiación de las experiencias sonoras, por parte de los oyentes, es un aspecto clave en los procesos de autenticación” (Moore, 2002: 210). Con esta afirmación Allan Moore apunta que la autenticidad es una cualidad atribuida y construida mediante el proceso de autenticación (también en Bucholtz & Hall, 2003: 385), es decir, de convertir en auténtico algo (en este caso, un fenómeno sonoro) dotándolo de coherencia respecto a los valores fundamentales del contexto social.

En música, las connotaciones de *autenticidad* suelen construirse en relación con los modos de producción, los modos de distribución, las actitudes de los músicos y de las audiencias, las sonoridades utilizadas, los recursos compositivos, etc. (Shuker, 2005: 17). En el conjunto de aspectos susceptibles de ser clasificados como auténticos o no auténticos encontramos tanto elementos musicales como para-musicales, tanto intra-musicales como extra-musicales. Todos ellos pueden tomar parte en la definición de “lo auténtico”; por tanto hablamos de un análisis a diferentes niveles del “fenómeno sonoro”.

El sociólogo Simon Frith apuntaba ya en la década de los ochenta que la autenticidad de la música es un concepto *folk* que acostumbra a estudiarse en relación a “los efectos” que tiene y no a “los recursos” que utiliza (Frith, 1981: 162). Es un concepto que en infinidad de casos se ha tomado como “elemento de medición” cuando debería ser parte del “objeto de estudio”. Richard Middleton (1990) expone que

Cualquier estudio sobre música que busque contextualizarla como expresión cultural, debe poner en un primer plano la discusión de la ‘autenticidad’, dado que tanto la ‘honestidad’ como la ‘verdad’ funcionan como criterios de validación del valor musical (citado en Moore, 2002: 212).

Es necesario tener presente que cada género musical será descrito en términos de autenticidad y coherencia por sus incondicionales e, incluso, puede darse el caso de que el grado de autenticidad de un género sea expresado mediante la denostación de otro, es decir, de la denuncia de aquellas “in-autenticidades” que éste ostenta. Lo que debemos examinar no es cuán verdadera [auténtica] es una pieza musical para alguien, sino cómo

se establece *a priori* esa idea de “verdad” (Frith, 2001: 419). Por tanto, son las lógicas que hay detrás de esos discursos lo que queremos dilucidar, y no reproducirlas sistemáticamente al no desentrañar sus significados.

En nuestro caso, Rumanía, se dan una serie de particularidades que informan el concepto de autenticidad vinculándolo a lo campesino y a lo folklórico, siendo ésta la connotación adoptada por los discursos hegemónicos nacionalistas, reproducida mediante instituciones creadas específicamente para ello, como es el caso de los *Folklore Studies* (Ackerman et al., 1997). En relación a esta perspectiva, muy común en los países de Centroeuropa y de la Europa del Este (Bendix, 1997; Bohlman, 2004; Díaz G. Viana, 2002), proponemos analizar las posibles significaciones que encarnan tanto la autenticidad como la coherencia, referidas a varios géneros musicales en el contexto de estudio. Buscaremos también posibles denominadores comunes, es decir, si la reproducción de los discursos de autenticidad para música de estilos diferentes comparte marcos conceptuales similares o coincidentes. Nuestra hipótesis es que, en efecto, lo hacen.

1.5. Música y cultura. Desde la Etnomusicología, los Estudios Culturales y las Ciencias Sociales

La relación entre música y cultura ha sido tradicionalmente abordada desde perspectivas diversas y en relación a algunos géneros musicales concretos, no a todos por un igual. La forma de concebir esta relación ha ido experimentando cambios según el propio concepto de “cultura” ha ido modificándose de acuerdo con los paradigmas ideológicos y filosóficos de cada época. Es decir, el binomio música-cultura ha sido considerado hasta muy recientemente sólo en relación con aquellas músicas que, en concordancia, fueran consideradas como parte representativa de “La Cultura” (con mayúsculas) (Tagg, 1987: 4).

Una de las principales herencias del pensamiento romántico fue la “subjetividad burguesa” en relación con el mundo de las artes, la cual trajo consigo la concepción de la música “como algo alejado del mundo” que pasó a ocuparse de la “expresión personal” (Cook, 1998: 34) y a concebirse únicamente en base a su “disfrute estético” (Dahlhaus, 1991). Esta ideología consolidó la distinción entre “alta” y “baja” cultura

que ya se había materializado con el pensamiento ilustrado y contribuyó a la cristalización de un canon histórico musical (Tarasti, 1994). Todavía hoy encontramos estas formas de pensar a pesar de que se evite la utilización de las mismas categorías. Unas clasificaciones que están tremendamente operativas, la mayoría de ellas no verbalizadas, respecto a los cachés y estatus de las diversas músicas en sociedad y de cómo éstas son utilizadas como “signo distintivo” por sus consumidores²⁰.

Esta conceptualización seccionada de la *cultura* en relación con la *música*, más allá de las complicaciones que la definición del propio término pueda suponer, comportó unas formas de pensar y de entender su significación social, fundamentadas en un fuerte esencialismo estético. Esto derivó en la reproducción de estructuras canónicas y de esquemas de pensamiento, los cuales se institucionalizaron a través de las escuelas y academias. Las consecuencias más claras de esta forma de considerar la música son, a un nivel conceptual, la descontextualización y objetivación de la misma y, a un nivel práctico, la estilización y la extirpación de su carácter funcional, tanto de contextos religiosos como de contextos políticos²¹. Por otra parte, tal y como señala Steven Feld, esta perspectiva ha comportado un sesgo importante en el estudio de la música en la sociedad:

El axioma de muchas investigaciones ha sido que cuando el sonido no es complejo, en los aspectos materiales de su organización acústica, puede asumirse que su significado social será esencialmente superficial. Desde este punto de vista, el significado musical se coloca esencialmente “en las notas”, y no “en el mundo”. La organización melódica, métrica y tímbrica de los sonidos es tomada como indicador de la significación social del acto musical (Feld, 1991, en Cruces et al., 2001: 333).

La música denominada comúnmente como “clásica”²² es la que más conexiones para con el estudio de la cultura ha suscitado en las diversas disciplinas académicas, dado que ha sido considerada (y todavía lo es por algunos sectores) como máximo emblema de prestigio y de sofisticación cultural. Ésta era la música merecedora de todo interés, la

²⁰ Pierre Bourdieu realiza una excelente antología de las retóricas y usos de las músicas en este sentido (Bourdieu, 2006: 257-477).

²¹ La mayoría de las obras que se componían desde las capillas o cortes tenían un marcado carácter funcional, dado que se trataban de encargos para celebraciones y conmemoraciones.

²² A lo largo de la tesis, nos referiremos a este tipo de música como “música académica occidental”.

que comprendía la tradición de música producida según las reglas y teorías de los maestros compositores de las anteriores cortes reales y capillas, principalmente de la Europa Central.

Este paradigma experimenta un fuerte cuestionamiento durante lo que se llamó el “giro culturalista”, que entró en la Etnomusicología de la mano de antropólogos como Alan P. Merriam (1964) y John Blacking (1973) (Middleton et al., 2003: 2). Merriam, con su libro *The Anthropology of Music* (1964), fue el representante de un cambio de paradigma que ya venía gestándose en el ámbito de las Ciencias Sociales norteamericano. Su concepción de la “música como cultura” supuso un cambio radical respecto al pensamiento canónico promovido por el ámbito de las artes y de las humanidades e influyó en los trabajos de antropólogos y etnomusicólogos como Steven Feld (Feld, 1974a, 1984), Ramón Pelinski (Pelinski, 2000), Martin Stokes (Stokes, 1994), Josep Martí (Martí i Pérez, 1991, 2000), Carlos Reynoso (Reynoso, 2006) y muchísimos otros.

Merriam hacía referencia en su libro a la conjunción de los campos de la Antropología de la Música y la Etnomusicología y proponía que, tanto una como la otra, debían incluir en sus perspectivas el estudio de los “usos y funciones de la música”. Merriam definía “uso” como “la situación en la cual la música es utilizada en la acción humana” y “función” como “las razones por las que esa música se usa y el propósito amplio para el que sirve” (Merriam, 1964: 210).

John Blacking, en su libro *How Musical is Man?* (1973), manifestaba su acuerdo con Merriam pero aportó lo que consideraba que Merriam descuidaba: una atención más significativa a la “dimensión musical, a la música en tanto que sistema simbólico” (Blacking, 1973), afirmando que “la primera tarea del análisis musical es explicar patrones del sonido organizado” (Blacking, 2001: 194). Blacking, por tanto, extraía del análisis musical la información que, según él, le llevaba a establecer relaciones entre música, estructura lingüística y estructura social de manera fundamentada. Éste fue un aspecto criticado de su obra pero no cabe duda de que su forma de pensar sobre la música y sobre la importancia de entenderla como indisociable de su contexto (Blacking, 1973: 63-102) continúan en plena vigencia.

Desde campos como la Sociología y los Estudios Culturales, con autores como Richard Hoggart (1957), Stuart Hall (1964), Richard Middleton (1980), Simon Frith (1987), Pierre Bourdieu (1987), Antoine Hennion (1993) o Tia DeNora (2000, 2003), la crítica a los discursos hegemónicos y eurocéntricos y a los relatos patriarcales, positivistas y esencialistas es intensa (Middleton et al., 2003: 2-3, 46-47; Stefanescu, 2010: 235). En la Etnomusicología, este cuestionamiento surge, en primer término, a partir de la comparación inherente de la propia disciplina (Clayton, 2003: 57), la cual se constituyó desde principios del siglo XX como una “musicología comparada” que se dedicaba a estudiar la música de las “otras culturas”, en contraste con la Musicología Histórica (Cámara de Landa, 2003: 53-70)²³.

Desde los *Popular Music Studies*, subdisciplina que surgió en la década de los 80 del siglo XX a partir de la disyuntiva que se observaba entre las “músicas académicas” y las que formaban parte del “día a día” (Shepherd, 2003: 70), se criticó fervientemente la manera como se consideraba a la “música clásica”, concibiéndola como “superior e inmune a las fuerzas y tensiones políticas”, como algo “autónomo y esencial en sí mismo” (Ibídem: 71). El sociólogo Simon Frith afirmaba en su artículo *Hacia una estética de la música popular* (1987) lo siguiente, comparando los campos de estudio de uno y otro género: “La ‘música seria’ es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es “útil” o “utilitaria”)” (Frith, 2001: 413).

En contraposición a la aparente “desconexión” de la música respecto a las dinámicas sociales que las concepciones tradicionalistas mantenían, los *Estudios Culturales* y los *Popular Music Studies* apelaban al sentido colectivo de las músicas populares y a la estrecha relación entre estructuras, clases y grupos sociales y las músicas que los representaban. El estudio de las músicas populares desde ambos campos supuso una transdisciplinariedad necesaria, ya que se volvió indispensable estudiar su dimensión mediática, dado el papel fundamental que los medios de comunicación jugaron en el desarrollo y constitución de estos géneros como tales (Frith, 2000, 2002).

²³ El uso de la palabra “etnomusicología” no se empezó a popularizar hasta 1950, cuando el investigador Jaap Kunst publicó un estudio que utilizaba ese término (Pelinski, 2000: 13). En Centroeuropa y en la Europa del Este ya se utilizaba desde inicios del siglo XX con fuertes connotaciones folklorísticas (Marian-Balasa, 2007).

Los músicos escriben melodías; los productores escogen entre diferentes mezclas de sonido; las discográficas y los programadores de radio deciden qué debe tocarse y qué debe emitirse; los consumidores compran un disco y no otro, y concentran su atención en determinados géneros. Como resultado de todas estas decisiones, aparentemente individuales, aparece un determinado patrón de éxito, gusto y estilo que puede ser explicado sociológicamente (Frith, 2001: 415).

Pese a este proceso progresivo de problematización del término “cultura” y la aparente democratización de su uso para referir no sólo a la “alta cultura” sino a cualquier ámbito de actividad humana que tenga que ver con la música, la dimensión del análisis de las estructuras musicales y el material sonoro continúa descuidándose significativamente en el estudio de las músicas populares. En la medida en la que ese tipo de análisis, informado por las lógicas y clasificaciones de los sonidos que cada cultura musical maneje, pueda aportar información valiosa para la comprensión holística del fenómeno musical (en el sentido de *performance*²⁴), consideramos importante en el presente trabajo el estudio también a ese nivel.

Los cambios de paradigma metodológico que han ido aconteciendo tanto en las Ciencias Sociales, como en la Etnomusicología y en los Estudios Culturales, han significado una plurificación de perspectivas y una considerable transdisciplinariedad en lo que al estudio del fenómeno musical se refiere. En la actualidad, conviven las diversas significaciones de cultura y, por tanto, diversas maneras de concebir la relación entre ésta y la música. Si partimos de la premisa de entender que la relación entre música y cultura se asienta en la concepción de la música “como un tipo de cultura”, en la línea que propuso Merriam, entonces valdrá la pena contemplar algunas cuestiones metodológicas en relación a esa concepción.

En tanto a cultura con cierto grado de complejidad, una manera de acercarse al estudio de “la música como cultura” sería aplicando la perspectiva que propuso Ulf Hannerz (1992) en la que aparecían reflejadas tres dimensiones conceptuales de cultura,

²⁴ Con el término *performance* entenderemos cualquier actividad musical como “fenómeno social irreducible, aún cuando sólo haya un individuo implicado, [...] a través del cual *performamos* el significado social” (Cook, 2003: 206). Para una definición más detallada del concepto de *performance* aplicado al estudio de la música como cultura, véase el artículo *Music as Performance* de Nicholas Cook (Cook, 2003).

interrelacionadas entre sí: 1) Ideas y modos de pensamiento (entidades y procesos de la mente); 2) formas de externalización y 3) distribución social de esas ideas y de su forma de ser externalizadas (Hannerz, 1992: 7). Este modelo, pensado desde la Antropología en general, inspiró algunos modelos posteriores para el estudio del fenómeno musical de los que hablaremos en el siguiente subapartado.

En la línea de concebir la música como un sistema de relaciones e interrelaciones, Josep Martí (2002) propone el concepto de “entramado cultural”, muy próximo al de sistema simbólico, para abordar el estudio de las “culturas musicales”:

Un entramado cultural está constituido por diferentes hechos y elementos culturales articulados entre sí, y presupone asimismo la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan en este entramado. Toda la cultura - en el sentido singular y antropológico del término- está organizada mediante un conjunto innumerable de entramados. [...] En definitiva, todo lo que pueda ser considerado como sistema y que incluya la presencia activa de agentes sociales puede entenderse como un entramado cultural. Desde el punto de vista musical, el mundo de la sardana, del jazz, de la New Age, de la ópera, del flamenco, de la World Music, etc., forman claramente entramados culturales (Martí, 2002: 258).

En base a lo expuesto hasta el momento, consideraremos el fenómeno musical como un *sistema cultural simbólico*, cuyos elementos presentan una interrelación entre ellos y cuyos códigos y significados son compartidos por los miembros de un grupo/comunidad/sociedad. Tal y como explicaremos, esa consideración implica asumir una serie de características las cuales creemos que van a contribuir a la comprensión de las prácticas musicales descritas en este estudio y del contexto socio-cultural que les confiere sentido.

Además, dedicaremos dos respectivos subapartados a hablar, por una parte, del factor de la transmisión oral, el cual consideramos como clave para entender ciertos sistemas musicales en las culturas musicales de Rumanía y, por otra, de la relación intrínseca que existe en general entre los sistemas musicales y los principios estético-normativos que cada tradición religiosa establece respecto a la música. Consideramos que estos dos temas forman parte de lo que van a ser las particularidades del contexto de estudio.

1.5.1. La música como sistema cultural simbólico

Considerar la música como un *sistema cultural simbólico* es una perspectiva que comporta considerar el concepto de música en un sentido amplio y holístico, propuesto desde las teorías culturalistas y desde la etnomusicología moderna. Comporta analizar el fenómeno musical en varios niveles, los cuales contemplan tanto las formas de organizar los sonidos (las estructuras musicales), como las significaciones atribuidas a las mismas, pasando por los valores fundamentales y códigos simbólicos del contexto de estudio y los mecanismos de difusión que éste contempla, tanto del objeto musical como de las ideologías asociadas al mismo.

A diferencia de la perspectiva “clásica” del análisis de un material sonoro, concebir la música como un “sistema cultural” (Geertz, 1976) dota de contexto y coherencia a todo análisis formal y nos permite poder proponer enunciados teóricos con perspectiva comparativista sin caer en los esencialismos tan habituales durante décadas en estudios de esta índole. John Blacking expresaba en 1973 su descontento respecto a la tranquilidad con la que se comparaban sistemas musicales de culturas significativamente contrastantes utilizando, además, metodologías de corte claramente etnocentrista:

Dentro de la etnomusicología se ha dado la práctica habitual de analizar y comparar estilos musicales a través de la “ponderación” de escalas, el cálculo de intervalos y otras técnicas que asumen que, por ejemplo, los tipos de escalas pentatónicas, cuartas ascendentes y sextas descendentes tienen la misma significación dondequiera que se usen (Blacking, 1973 en Cruces et al., 2001: 197).

La idea de sistema simbólico aplicada al estudio de la música no es nueva. Alan P. Merriam se refirió a la música como a un “comportamiento simbólico” (Merriam, 1964: 229) y definió el símbolo como “algo cuyo valor o significado es otorgado por aquellos que lo usan” (Merriam, 1964: 231). Steven Feld propuso en 1991 entender el sonido como un sistema simbólico, en aras de dilucidar “la relación entre forma simbólica y significado social; la ejecución de los sonidos (*performance*) en tanto que acción comunicativa” (Feld en Cruces et al., 2001: 331). También Josep Martí estableció esa relación, considerando que “la producción simbólica estaba implícita en el fenómeno musical” (Martí i Pérez, 2000: 11).

En este apartado se proponen algunas claves teóricas que, bajo el prisma de las perspectivas metodológicas de la Antropología y Sociología Simbólicas (Elias, 1994; Geertz, 1973; Sperber, 1975; Turner, 1975; Vallverdú, 2008) aplicadas al estudio de la música, creemos que van a aportar datos de gran valor para entender mejor las dinámicas culturales observables en la sociedad rumana.

Partiremos, entonces, de entender que un sistema cultural, en tanto a sistema ideacional o conceptual, se trata de un patrón de significados históricamente transmitido expresado mediante símbolos o formas simbólicas (Geertz, 1973, 1993). En un sistema cultural, los actos, lo visible, lo audible y, en definitiva, lo perceptible, se impregnan de dimensiones complejas de significación (Hannerz, 1992), las cuales son en general conocidas y compartidas por los miembros de un grupo cultural. Al mismo tiempo, entenderemos la cualidad simbólica de este sistema cultural en particular como la característica por la cual los elementos-símbolos que forman parte del mismo presentan una gran multivocalidad, ambigüedad y una amplia multireferencialidad (Turner, 1975: 146; Vallverdú, 2008: 20-25). El grado de arbitrariedad y consenso no pueden ser entendidos fuera del contexto del “conocimiento tácito subyacente” de la sociedad en donde operan (Sperber, 1975: xi). También proponemos pensar en la música como sistema cultural de gran “eficacia simbólica” (Lévi-strauss, 1949) en la medida en que su uso y función en los contextos y situaciones analizados en esta investigación, contribuye al éxito de la “finalidad comunicativa” intrínseca en la *performance*.

Una de las características fundamentales de la cualidad simbólica es la de ofrecer multitud de posibles juegos de representación. El símbolo es algo diferente respecto a aquello que se le supone representar (Vallverdú, 2008). Tal y como explica Anthony P. Cohen, los símbolos no representan “cosas” de forma inequívoca ya que, si fuera así, serían redundantes y superfluos (Cohen, 1985: 18). Su carácter es metafórico (Lévi-strauss, 1949: 21) y situacional. Si tenemos en cuenta la particularidad de la música, en tanto expresión artístico-creativa que, a diferencia de la pintura o la escultura, no establece relaciones de referencia representacional, las posibilidades simbólicas se multiplican.

En cierto sentido, concebir la música como sistema cultural simbólico es dar por sentado que la música comunica, actuando como un lenguaje con un sistema particular de códigos. Tal y como Martí señala:

Cuando hablamos de la producción simbólica, implícita en el fenómeno musical, estamos hablando de comunicación, y ya sabemos que la comunicación, sea a través del lenguaje u otros sistemas simbólicos, es epistémica, es decir, es un medio por el cual conocemos cosas; es fuente de conocimiento (Martí i Pérez, 2000: 11).

Existe un debate consolidado en relación con la consideración de la música como lenguaje (Bright, 1963; Feld, 1974b; Feld & Fox, 1994; Tagg, 1987; Tarasti, 2002) el cual no vamos a abordar con profundidad en esta tesis. Sin embargo, sí que tomaremos como premisa el considerar que la música participa y desencadena procesos comunicativos y que, en tanto a sistema simbólico, posee unos códigos y signos cuya interpretación puede ser, a su vez, multidimensional y variable. Estos códigos pueden ser tanto formas verbales como no verbales, tanto escritas como orales y, por supuesto, no pueden entenderse al margen de la dimensión sonora. Nuestro objetivo es, por tanto, el estudio de la relación entre el sonido musical como signo (Tarasti, 2002: 40) y sus posibilidades simbólicas dentro de una comunidad de sentido concreta.

Existen pocas propuestas teóricas que propongan una metodología para el análisis de la música desde esa perspectiva y que tenga en cuenta su multidimensionalidad. Aquí vamos a comentar tres de las propuestas más conocidas, tanto en el ámbito de la Etnomusicología como en el de la Antropología de la música, las cuales han comportado cambios significativos en la mirada metodológica de nuestro campo de estudio. Éstos son los propuestos por Alan P. Merriam (1964), Josep Martí (2000) y Francisco Cruces (2002).

Alan P. Merriam, en su paradigmático trabajo *The Anthropology of Music* (1964), propuso un modelo de estudio que influenció en mayor o menor medida todas las propuestas de interpretación posteriores. El modelo en cuestión consistía en tres niveles de análisis: “el de la *conceptualización* de la música, el del *comportamiento* en relación con la música y el del *sonido musical* en sí mismo” (Merriam, 1964: 32). Al mismo tiempo, proponía una interrelación entre esos niveles, la cual dotaba de coherencia al modelo (Rice, 2001: 157). Merriam, cuando diseñó su modelo, pensaba en el análisis de

un sistema musical en un contexto de *performance* y por eso todos los niveles que describe refieren al acto de producir sonido, desde la perspectiva del que lo produce. El nivel de *conceptualización* de la música “refiere a lo que se entiende que la música debe y no debe ser” es decir, “el conjunto de los conceptos sobre música” que circulan en esa cultura musical y sin los cuales “la música no se produciría” (Merriam, 1964: 33). En este nivel se formarían, según Merriam, los valores en torno a una música determinada. El nivel de *comportamiento* en relación con la música contemplaría tres tipos de comportamiento observable: el comportamiento físico (al ejecutar y producir el sonido) el comportamiento social (entre músicos y no-músicos) y el comportamiento verbal (sobre el propio sistema musical). Por último, el nivel del *sonido musical*, se referiría a las estructuras organizacionales del sonido y a los sistemas generados por las mismas. Merriam entiende que esos tres niveles están relacionados de forma que “el sonido musical es el producto del comportamiento; y éste, a su vez, está determinado por la conceptualización de la música” (Merriam, 1964: 33).

Josep Martí propuso en *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales* (2000) un modelo epistemológico para el estudio de la música “como cultura” y “en la cultura”, de manera que su visión de conjunto de lo que supone el fenómeno musical es más amplia en comparación con la que fue la de Merriam. Éste definía tres niveles analíticos los cuales, en conjunto, proporcionaban herramientas para pensar el fenómeno musical como “la interrelación de pautas morfológicas, pautas ideacionales, pautas estructurales, pautas funcionales y toda serie de pautas dinámicas (procesos) que caracterizan a un sistema *vivo*” (Martí i Pérez, 2000: 66).

Los tres niveles analíticos que se definían en el modelo de Martí son: el nivel *fenomenal*, el nivel *ideacional* y el nivel *estructural*. Aparecían expuestos en este orden según su observabilidad. Es decir, en el nivel *fenomenal* encontramos aquello observable y audible, “claramente perceptible por el investigador” y en el nivel *estructural* (el menos observable) encontraríamos aquellos “elementos sistémicos de los cuales los actores pueden ser o no conscientes” y aquellos “fenómenos relativos a la enculturación” (Martí i Pérez, 2000: 64). En la explicación del modelo, Martí refiere también a la dimensión temporal (al eje diacrónico) que debe complementar la visión de conjunto al aportar “información sobre el cambio y la historia” (Martí i Pérez, 2000: 65).

El modelo propuesto por Josep Martí puede ser útil para estructurar las dimensiones de estudio de cualquier sistema musical, al mismo tiempo que propone una manera de ordenar metodológicamente la investigación. Cada nivel de análisis se ocuparía de los datos y fenómenos que el investigador puede obtener en el transcurso de su trabajo de campo, en función de los procedimientos metodológicos que éste deba poner en práctica. Clasificados para analizarse en el nivel *fenomenal*, encontraríamos los “eventos musicales” (*performances* o interpretaciones de todo tipo), las creaciones, los instrumentos, las técnicas de ejecución, los usos de la materia musical, etc. (Martí i Pérez, 2000: 57). En el nivel *ideacional* situaríamos todo aquello que, para comprenderlo, “necesita de la indagación por parte del investigador” (Martí i Pérez, 2000: 62) y sería el conjunto de ideas que desde la perspectiva de los actores sociales justifican la existencia de cada uno de los fenómenos observables en el anterior nivel. Es decir, “la significación, el simbolismo, el conjunto de normas y valores que configuran el mundo musical” (Ibídem). En este nivel, Martí contempla también las narrativas y discursos, tanto los oficiales como los privados. Por último, en el nivel *estructural*, se englobaría todo aquello que el investigador debe deducir a partir de la confrontación y análisis de lo obtenido mediante la observación y la investigación (Martí i Pérez, 2000: 64). Éste debería poner en relación toda esta información con el contexto sociocultural general para dilucidar funciones, patrones, pautas o esquemas de comportamiento.

Francisco Cruces, en su artículo *Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos* (2002), proponía un esquema metodológico basado de nuevo en la identificación de varios niveles de análisis, cuatro esta vez. Concebía el fenómeno musical no como algo que “opera con sonidos” sino “con la escucha, es decir, con la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye” (Cruces, 2002). Por tanto, el foco de análisis que contempla es el de “quien escucha” y “cómo escucha” y “por qué hace lo que hace en referencia a lo que escucha/ha escuchado”. En consecuencia con esta perspectiva, Cruces propone cuatro niveles de análisis en base a los que el etnomusicólogo pueda “descubrir la coherencia de cualquier sistema musical” y “reconstruir esa forma peculiar de integridad simbólica” (Cruces, 2002). Esos niveles de “coherencia en la música” son: el de la coherencia *gramatical*, el de la coherencia *textual*, el de la coherencia *contextual* y el de la coherencia *sociocultural*. Esta división de los campos de análisis presenta cierta relación con la analogía lingüística, tal como el

mismo Cruces reconoce, la cual equipara la música a un lenguaje y nos lleva a considerarla como un “sistema musical”.

El nivel de *coherencia gramatical* se referiría a la determinación de la coherencia interna de ese “lenguaje”, “sistema” o “estilo”, es decir, al análisis de las diferentes formas de clasificación y jerarquización de los sonidos que se establecen en cada posible sistema musical. Cruces, en relación con este nivel, apunta los serios problemas metodológicos que ha comportado la utilización de las técnicas “clásicas” de la etnomusicología tradicional: la transcripción, la clasificación y el análisis (de lo previamente transcrito y clasificado)²⁵. Al llevar a cabo esa secuencia, se impone inevitablemente un sentido de coherencia establecido por el investigador. “Se traslada subrepticamente parte de ese ‘deber ser’ a la comprensión de cómo es, efectivamente, lo descrito” (Cruces, 2002).

El nivel de *coherencia textual*, mantendría el foco del análisis en la “pieza musical” para entenderla como “unidad de sentido” en relación con la “corriente estilística” y con la finalidad de entender los “efectos estéticos y las intenciones comunicativas” (Cruces, 2002). En definitiva, de analizar “la consideración de los recursos puestos en juego en función de una particular economía expresiva y de una orientación estilística” (Ibídem). La clave de este nivel propuesto por Cruces estaría en no entender un texto musical como la simple suma de sus partes, sino en comprender los efectos e intencionalidad de la percepción sonora del todo resultante.

El nivel de *coherencia contextual* referiría a la capacidad simbólica de la música para “construir mundos”. Se centraría en el estudio de las “formas de interacción y situaciones creadas [generadas] por la propia música” (Cruces, 2002). Se buscaría, mediante el análisis de este nivel, el “orden que gobierna la producción sonora” pero no en el material musical, sino en “un universo musical compartido y continuamente recreado por ejecutantes y oyentes” que se expresa a través de “patrones de evaluación local que permiten organizar, en torno a la música como hecho social, una actividad colectiva” (Ibídem). Cruces pone como contexto emblemático para observar esas manifestaciones de coherencia el concierto pop-rock, dado que es ahí donde los

²⁵ Para mayor detalle en esta discusión, ver (Cruces, 2002).

participantes “tratan de comunicar, describir y dar comprensibilidad a lo que acontece” utilizando categorías verbales²⁶ que remiten a esos universos de significación compartidos. En este nivel, Cruces también situaría la intertextualidad de la ejecución musical, descrita como

La capacidad del intérprete para ligar entre sí, a través de la ejecución, diversas tradiciones sonoras, frases musicales y evocaciones sociales. Ya mediante el manejo de “citas”, ya mediante un manejo hábil del sentido de expectativa por parte de la audiencia, el cual es creado por el discurrir de la propia música (Cruces, 2002).

Por último, el nivel de *coherencia sociocultural*, contemplaría el análisis de la relación de la música con el “mundo social” con un “universo más amplio de valores y experiencias” (Cruces, 2002). En este nivel, Cruces diferencia tres “fuentes de coherencia sociocultural”: a) las formas de hacer de los actores b) la detección de homologías, isomorfismos y esquemas prácticos de acción y apreciación y c) las formas de vinculación sinestésica del canal auditivo con otros elementos del entorno.

Si comparamos los tres modelos, el de Merriam, el de Martí y el de Cruces, veremos un principal y básico denominador común que es el de la conceptualización de la música como fenómeno multidimensional, cuyas cualidades sonoras deben ser entendidas dentro del marco conceptual amplio de la cultura en cuestión. Aparte de esta perspectiva fundamental, las tres propuestas presentan diferencias interesantes respecto a la definición de los niveles de análisis, así como respecto a lo que se considera como correspondiente/pertinente a cada uno de ellos. Cada uno de los modelos ofrece una posible identificación de las dimensiones que merecen ser estudiadas para comprender el fenómeno musical de forma holística. La diferencia principal entre ellos es que se dan reparticiones distintas y solapamientos entre los diferentes niveles propuestos. Por ejemplo, lo que Merriam engloba en el nivel de la “*conceptualización* de la música”, es diferenciado por Martí según dos niveles de análisis, el *ideacional* y el *estructural* y por (casi) tres en Cruces: parte del *textual*, el *contextual* y el *sociocultural*; a su vez, lo que Martí concibe como nivel *fenomenal*, en Cruces lo vemos desgranado en tres niveles: el *gramatical*, el *textual* y parte del *contextual* y en Merriam en dos, el del “sonido

²⁶ Descritas también en el sentido de “comunicación crítica” de Adrienne Lehrer (Lehrer, 1982).

musical” y el de “comportamiento”. Es evidente, además, que las equivalencias entre la conceptualización de los niveles de análisis en los tres autores no es tampoco la misma, por tanto, no en todos los casos se puede establecer una correspondencia clara.

En este trabajo proponemos aprovechar estos tres modelos de forma complementaria para ajustarlos a la complejidad del fenómeno musical. Vamos a proponer cuatro niveles de análisis, en la misma línea que Cruces, distinguiendo como Martí hizo entre lo que sería el nivel simbólico y el nivel funcional (*ideacional* y *estructural*). De igual modo, vamos a tomar la división de los campos de análisis realizada por Merriam en relación a la organización del sistema musical y a un primer nivel de interpretación de los actores el cual condiciona sus comportamientos y formas de pensar en la música. Los niveles o áreas de análisis propuestos para esta tesis se identificarían como: 1) *estructural-formal*, 2) *actitudinal-comportamental*, 3) *simbólico-conceptual* y 4) *estructural-funcional*.

Ordenados según los diferentes niveles posibles de abstracción en relación con el fenómeno musical, el nivel *estructural-formal* haría referencia a lo que llamaremos a lo largo del trabajo las “estructuras musicales”, es decir, a lo referente a la organización y jerarquización de sonidos, a las técnicas y lógicas de creación, a los modelos instaurados, a los timbres y texturas utilizados, etc. Pero también incluiremos en este nivel, aparte de lo perceptible mediante la audición, lo observable de la “puesta en escena”: las gestualidades y coreografías, el vestuario, el lenguaje estético y no-verbal, etc. En segundo lugar, el nivel *actitudinal-comportamental* referiría a las actitudes y formas de pensar en relación con el “objeto musical”. También a las manifestaciones comunitarias del fenómeno musical como, por ejemplo, los conciertos y otros tipos de performances en los que exista interacción colectiva. Se observarían también aquí los usos que los actores (individuos e instituciones) hacen de la música, tanto a nivel privado como público y, por supuesto, los discursos, relatos y narrativas que estos construyen (reproducen) en torno a la música. En el tercer nivel, el *simbólico-conceptual* se haría referencia a sistemas de creencias y valores fundamentales que apoyan y dotan de coherencia los discursos y comportamientos del anterior nivel. Serían las relaciones de ideas que los individuos de una sociedad y/o comunidad comparten y que justifican que la dimensión visible y fenomenológica de la música sea como es en una determinada cultura. Por último, el nivel *estructural-funcional*, sería, tal y como

apuntaba Martí, en donde se abordaría un análisis más profundo, relacionado con las estructuras y patrones de la sociedad los cuales permiten que el sistema u organización social “funcione” (Martí i Pérez, 2000: 64). Aquellos mecanismos de (re)producción cultural que hacen que un individuo o institución sean como son en un determinado marco contextual.

Para definir este modelo, en relación tal y como hemos dicho con los tres anteriormente expuestos, se ha preferido dedicar un ámbito de análisis particular a las “estructuras musicales”. Éste comporta la aplicación de una metodología particular más ajustada a la problemática que supone el extraer información no sólo a partir del evento musical observable sino de los códigos y estructuras del lenguaje musical audible. Desentrañar las lógicas que hay “detrás” de una determinada organización y jerarquización de los sonidos requiere ser considerado como nivel de análisis separado, en la medida en la que puede aportar información valiosa respecto a los esquemas mentales en torno a esa música y a la cultura musical del contexto de estudio, en general. No estamos hablando, por tanto, de algo que el investigador puede simplemente “observar” sino que es algo que recibe a través de la audición (una escucha informada, por supuesto, por el conjunto del contexto) y que, en función de la familiarización de éste para con el lenguaje musical particular, puede requerir un entrenamiento específico hasta lograr la total comprensión de la organización del sistema.

En la imagen a continuación, aparece un gráfico que resume estos cuatro ámbitos analíticos. Las flechas en el centro del gráfico significarían la interconexión que existe entre los mencionados niveles y el sentido creciente de abstracción (según se va en la dirección de la flecha, éste aumenta) y de observabilidad (siguiendo la dirección de la flecha, éste disminuye).

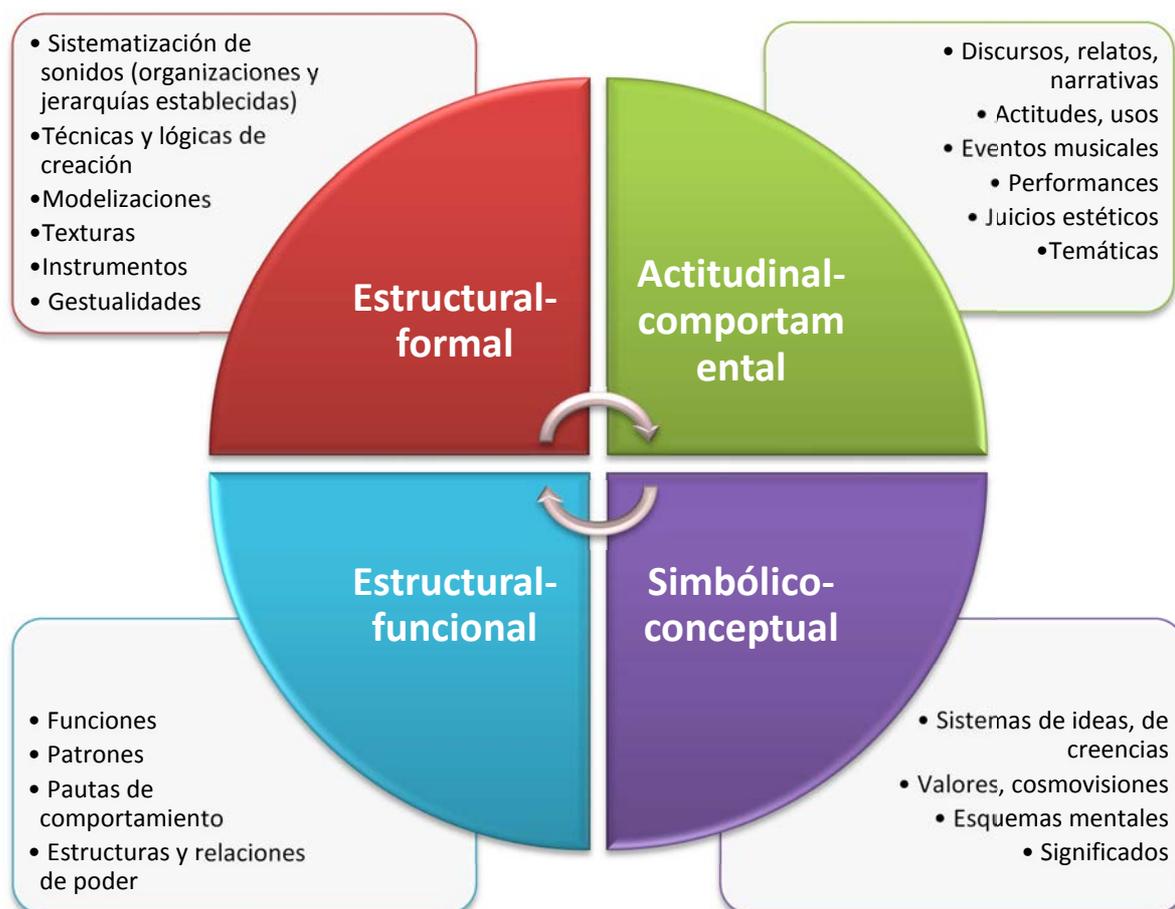


Imagen 1: modelo teórico propuesto por la autora

Una vez presentada nuestra conceptualización del fenómeno musical de forma general, nos ocuparemos a continuación de analizar la oralidad como proceso de creación musical por su relevancia para nuestro caso de estudio.

1.5.2. La oralidad como proceso de creación musical

La transmisión oral de determinados saberes y repertorios implica poner en juego mecanismos que sin duda influyen en la forma y desarrollo de las creaciones musicales. La oralidad no sólo interviene en la manera en la que se transmiten y preservan los repertorios sino que supone también la existencia de una serie de esquemas y patrones mentales según los que organizar y estructurar el contenido, los cuales, además, se transmiten de forma casi siempre implícita. En algunos casos, se combina con la metodología convencional de notación y teorización del sistema académico, dando

como resultado un interesante solapamiento de recursos y técnicas de ejecución y aprendizaje²⁷.

En este apartado vamos a señalar algunas de las características metodológicas específicas a tener en cuenta cuando se trata del análisis de repertorios musicales cuyas lógicas de creación y transmisión se mantienen como predominantemente orales. Empezaremos, en esta línea, por explicar cuáles son las implicaciones del fenómeno de la transmisión y que particularidades analíticas comporta.

Para empezar, uno de los aspectos metodológicos básicos que merece ser tenido en cuenta al estudiar una cultura musical de tradición oral es el hecho de que cada generación debe “cantar, recordar y transmitir a la generación siguiente los repertorios” (Nettl, 1985: 13), siendo ésta la única garantía de que el proceso de transmisión se lleve a cabo con éxito, es decir, que el corpus de canciones, danzas, poemas, etc. sea capaz de ser recordado y reproducido, conservando más o menos unas estructuras y significaciones reconocibles.

Esto que parece tan obvio, señala y delimita un objeto de estudio que, en ocasiones, se supedita al de la prueba transcrita, y es: el contexto de ejecución. Es decir, nuestro objeto de estudio debe abarcar todas y cada una de las acciones que tengan que ver con el cantar, el escuchar, el aprender, el memorizar, el reproducir, etc. ya que en cada una de ellas se puede tomar consciencia de las diversas formas particulares de reproducir dicho artefacto sonoro.

Además, es importante señalar que

Cuando un texto se canta ocurren una serie de fenómenos que no tienen sentido en el lenguaje hablado o escrito: la repetición, variación semántica, juegos de palabras al

²⁷ Sería el caso, por ejemplo, de la convivencia del método boca-oreja para el aprendizaje o de la conceptualización de elementos sonoros según variables diseñadas por la teoría de la música académica. A modo de ejemplo, puede consultarse el experimento relatado por Alexandru Tiberiu (Tiberiu, 1971), en la década de los setenta y, más recientemente, el testimonio de una informante especializada en canto tradicional (entrevista CH-2014-I).

margen del sentido gramatical, jitanjáforas²⁸, divisiones de palabras y frases, estribillos imbricados, etc. (Manzano Alonso, 2002: 6)

Cuando se trata del análisis de alguno de los repertorios musicales (aunque se trate de una sola canción) transmitidos mediante la oralidad, se hace necesario conocer los “procesos de modelización” (Arom, 1991):

En muchas culturas de tradición oral donde la teoría es, en lo esencial, implícita, su existencia queda no obstante verificada por el hecho que, en el uso de un elemento perteneciente al sistema, ningún error pasa desapercibido a los usuarios: cualquier falta que cometa uno de ellos enseguida es percibida y corregida. Si hay error será, pues, en relación con un esquema teórico de organización que, en todo caso, constituye un modelo (Arom, 1991: 205)

La idea de “modelo”, en una tradición oral, debe entenderse aquí tal y como de nuevo Simha Arom lo describe:

El modelo en etnomusicología es el enunciado mínimo, la referencia última de cada entidad musical – sea ésta estrictamente rítmica, melódico-rítmica o polifónica – y está en el origen de todas las realizaciones culturalmente aceptadas. Es la representación sonora, a la vez global y simplificada, de una entidad musical; el modelo remarca su singularidad por el hecho de que condensa el conjunto de sus rasgos pertinentes y solamente estos (Arom, 1991: 211).

Dicho modelo o arquetipo, es decir, la estructura que se encuentra en la mente tanto de ejecutantes como de oyentes, y que hace inmediatamente reconocible el canto, poema o narración en cuestión, suele subyacer a la gran cantidad de variaciones que implica el proceso de transmisión oral. Tal y como señala Manzano:

La libertad de crear una nueva melodía (crear una totalmente nueva o introducir algún cambio en una que el cantor ya conoce) siempre ha estado a la orden del día, por así decirlo. Examinando comparativamente las canciones de cualquier repertorio tradicional se percibe esta continua transformación que las melodías han ido experimentando de un

²⁸ Término acuñado por Alfonso Reyes: “pedacerías de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema” (Celaya, 1975).

tiempo a otro y de un lugar a otro. Ésta es, sin duda, una de las grandes diferencias entre la música de autor y la música popular tradicional (Manzano Alonso, 2002).

Encontrar las “propiedades esenciales” (Arom, 1991: 207) de ese arquetipo es algo a lo que puede llegarse mediante la comparación de dos o más interpretaciones de un mismo canto. Al comparar, pueden identificarse algunos procedimientos interpretativos “de estilo” que pretenden embellecer, personalizar o, simplemente, facilitar la comprensión del texto, como por ejemplo las improvisaciones melismáticas, las cuales se procurará que no afecten a aquellas características que hacen reconocible el modelo (Brailoiu, 1949: 319-320; en Arom, 1991: 207). Las variaciones, influencias e incorporaciones de elementos textuales y rítmico-melódicos que la relación con otras culturas musicales pueda haber comportado, no deben modificar demasiado esa estructura básica ya que, de ser así, la performance perdería su efectividad dentro del proceso comunicativo.

El “acceso” a estas estructuras básicas, las cuales no están explicitadas y, a menudo, ni los propios intérpretes verbalizan, puede darse mediante a) una emergencia del modelo, explicitado de diversas maneras por los propios usuarios, o b) a través de su deducción. El primer método da como resultado lo que Arom denomina como “modelos inmanentes” y el segundo origina modelos teóricos, a partir de una serie de deducciones formales (Arom, 1991: 211-212). Sea uno u otro método (o la combinación de ambos) lo que se utilice, se hace necesaria la puesta en correlación de ciertas características de las diversas performances recogidas, con el fin de poder hipotetizar sobre la mencionada modelización y proponer cuál es ese “esqueleto” mínimo reconocible para que una determinada canción pueda ser reconocida como tal.

La finalidad última de todo este transcurso metodológico debe ser, en definitiva, comprender el proceso de transmisión oral en una cultura musical concreta y cómo éste puede influir en la forma y resultado sonoro de lo que se percibe en cada *performance*. Al mismo tiempo, mediante una identificación de las técnicas y herramientas que se utilizan para llevar a cabo dicho proceso de transmisión, se espera conseguir un conocimiento más rico de las características de esa cultura en general, relacionadas con la literatura, las particularidades lingüísticas, la mitología y sus sistemas simbólicos, etc.

El hecho de no existir (originariamente) representación escrita de ninguna de las canciones y melodías de nuestro interés, la cual pudiera haber representado una pauta

interpretativa y haber podido derivar con el tiempo en un “modelo escrito”, conlleva una estrecha relación, casi metonímica, entre el sonido propio de las palabras (Ong, 1982: 31) y el de la música que lo acompaña. La efimeridad del lenguaje hablado comporta, en una cultura oral, que se le otorgue una gran importancia a las palabras y uno de los métodos más comunes para apoyar esa relevancia es la musicalización.

También el ritmo ayuda a recordar, incluso a nivel fisiológico, ya que “el vínculo entre los patrones rítmicos de la enunciación oral, el proceso de respiración, la gestualidad, y la simetría bilateral del cuerpo humano es muy estrecho” (Jousse, 1978 en Ong, 1982: 34).

La transmisión oral, por otra parte, contribuye a una perdurabilidad considerable de determinados cantos y melodías, sobre todo en aquellos casos en los que estos se mantienen en vigencia y funcionalidad, en el transcurso cotidiano de una sociedad²⁹. El conocimiento de los mismos está extendido entre todos los integrantes de una comunidad y, aunque pueda haber modificaciones de partes del texto, de líneas melódicas y de patrones rítmicos, las estructuras identificables y características, así como su simbolismo, se mantienen reconocibles³⁰.

En su libro *Literacy and orality in our times* (Ong, 1982), Walter Ong explica cómo el estudio del lenguaje oral se empezó a llevar a cabo a través del análisis de las transcripciones de discursos y oratorias, ya en la Antigua Grecia (Ong, 1982: 9). A falta de otros métodos con los que poder representar lo efímero del discurso, se tomó lo escrito como representación fidedigna del lenguaje hablado. Esto ha comportado consecuencias ideológicas como, por ejemplo, el dar por sentado que la verbalización oral es lo mismo que la verbalización escrita y que las formas orales artísticas son, a todos los efectos, simples textos a pesar de no estar escritos (Ong, 1982: 10). En el caso de la música y, más concretamente, de la canción folklórica, las estructuras orales han sido abordadas en numerosas ocasiones como si se tratara de composiciones creadas

²⁹ Existen numerosos ejemplos en la Rumanía contemporánea, como es el caso del *colinde* o la *capră*, de los que hablaremos en próximos apartados.

³⁰ Existen trabajos emblemáticos que sirven de ejemplo y de comparativa. Es el caso del libro *The Singer of Tales* (1960) de Albert Lord, quien trata el fenómeno de la poesía épica de los cantos bardos yugoslavos (citado en Pelinski, 2000: 73).

según las reglas de la teoría “clásica” o, cuando menos, como si el proceso de creación debiera seguir la forma habitual, es decir, único, exclusivo e intransferible.

Ong propone la comparativa entre los modos de pensar y de producir de las “culturas quirográficas” y las “culturas orales” (Ong, 1982: 1-3) con el fin de revelar las diferencias metodológicas existentes. Aunque Ong considera que la “oralidad primaria”, es decir, la de culturas que no han tenido contacto alguno con ningún tipo de escritura, está casi extinguida, reconoce que muchas culturas y subculturas pueden preservar aún la “mentalidad de la oralidad” (Ong, 1982: 11), incluso cuando las nuevas tecnologías de la comunicación y las implicaciones ideológicas que éstas comportan impregnan la vida cotidiana.

Nosotros vamos a entender una “cultura oral” como el conjunto de repertorios y de las prácticas que se generan en torno a los mismos, es decir, como un fenómeno que puede existir y convivir con el de otras culturas quirográficas “tecnologizadas”, dentro de una misma organización social o colectivo. Tomaremos la idea que expone Rosenberg, según la cual “las sociedades orales y las quirográficas existen en un continuo y no en una dicotomía, de la misma manera que lo hacen sus líricas y narrativas” (Rosenberg, 1987: 74).

A pesar del predominio y de la hegemonía de la escritura en casi todas las culturas y saberes, las características y estructuras propias de la transmisión oral se pueden apreciar adaptadas y/o combinadas con las del lenguaje escrito. Aunque es difícil, hoy en día, identificar estructuras exclusivamente pensadas desde la oralidad³¹, se hace posible llegar a ciertas conclusiones en torno a este fenómeno (Rosenberg, 1987: 74). Muchas de estas manifestaciones fruto de la creación y transmisión oral conservan sus formas particulares gracias, en parte, a mantener en vigencia una cierta funcionalidad. Poemas, canciones, refranes, etc...conservan estructuras propias del lenguaje oral que nos informan de las especificidades de la transmisión oral, a pesar de haber sido transcritas, recopiladas, e incluso estilizadas con la finalidad de que no se pierdan en la

³¹ No solamente por la combinación de procesos de creación y reproducción sino también por lo señalado por Ramón Pelinski: “las culturas orales suelen ser suficientemente diferentes para frustrar la ambición de fundar universales y suficientemente semejantes para relativizar la utilidad heurística de la dicotomía de oralidad y escritura” (Pelinski, 2000: 80).

memoria. Aun cuando existan una o varias representaciones escritas de una canción o poema folklórico transmitido y pensado de forma oral, las modificaciones que pueden identificarse en la práctica, según la persona y el lugar en el que se ejecutan, son incontables.

Resulta en extremo interesante pensar que los elementos sonoros y literarios que conforman el global de un poema, canción o balada, pueden ser fruto de los recursos mnemotécnicos y de las expectativas que la audiencia comparte en torno a las estructuras rítmico-melódicas. El análisis de repertorios cuya lógica está fundamentada en la de la oralidad debería tener en cuenta, en primer lugar, que las estructuras musicales se ven firmemente influenciadas y determinadas por las estructuras del lenguaje oral y que, en consecuencia, muchos de los recursos retóricos y mnemotécnicos de éste trascienden a ambos niveles, tanto el poético como el musical.

Bruno Nettl, en relación a la estética de la canción folklórica de transmisión oral, asegura que “debe ser, de algún modo, representativa del gusto musical y del juicio estético de todos los que la conocen y utilizan” (Nettl, 1985: 13). Afirma que, ante todo, prima el acto comunicativo entre las personas que interpretan y las que escuchan habiendo momentos en los que puede haber cierta interacción o incluso un cambio evidente de roles. Señala, en relación con esta participación, la importancia de la “reelaboración comunal” en lo que a repertorios orales se refiere. Es decir, la contribución a lo largo del tiempo y de diversas formas “de un número indeterminado de personas en la composición de una canción” (Nettl, 1985: 15).

En resumen, y a modo de recapitulación, cabe remarcar la necesidad de tener en cuenta las peculiaridades y especificidades que hemos señalado a lo largo de este apartado para poder relacionar más acertadamente las estructuras poético-musicales y sus respectivas lógicas subyacentes. El conjunto de limitaciones analíticas que puedan parecer insalvables, desde una perspectiva tradicionalista del análisis de fuentes escritas (musicales o no), pueden ser abordadas desde enfoques diferentes, tomando como sistemas analíticos de referencia aquellos sustentados en los procesos propios de la oralidad.

Sin duda, abordar el análisis de una creación oral conlleva moverse en un marco metodológico que ponga en relación las lógicas musicales de referencia, tanto de

creadores como de audiencias, las características del repertorio poético-narrativo de la cultura en cuestión (y de los textos en particular que pretendemos analizar), y los recursos rítmico-melódicos utilizados. Ofreceremos diversos ejemplos en el apartado 7.3.

1.5.3. La relación entre sistemas musicales y sistemas religiosos

La relación entre música y religión es, sin duda, compleja y ha sido estudiada desde diversas perspectivas y disciplinas, aunque de forma muy superficial especialmente por lo que respecta a las culturas y religiones occidentales (Cihodariu, 2011: 188). El papel que desempeña la música como agente estructurador y performativo³² dentro de un sistema de creencias religioso es esencial, tanto para entender la significación del ritual como para que éste se lleve a cabo como tal. A parte del rol estructurante, la música juega un claro papel simbólico que debe presentar cierta coherencia respecto a los principios ontológicos y estéticos de cada tradición religiosa. Esta necesidad de coherencia entre el pensamiento religioso y el sistema musical trasciende todos los niveles de análisis que antes hemos mencionado, incluyendo el nivel estructural-formal.

Existen infinidad de ejemplos de ello en la tradición cristiana, por mencionar una que nos resulte próxima. En la tradición romano-católica, es bien conocido el caso del llamado tritono o *diabolus in música* (el intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida) el cual, según la teoría de la música occidental, desde la Edad Media hasta nuestros días, ha sido clasificado como “disonante” y “siniestro”, evitándose en el canto eclesiástico (Asensio, 2003; Fellerer, 1953). Otro ejemplo lo tenemos en la doctrina de la Iglesia Ortodoxa, la cual no concibe otro sonido acompañando la liturgia que no sea única y exclusivamente el de la voz humana. Esta concepción ha comportado el desarrollo y vigencia del canto bizantino en la tradición ortodoxa (la llamada “iglesia oriental”), en contraposición con las formas de polifonía y armonía tonal que se han desarrollado en el ámbito de las tradiciones protestantes y romano-católicas.

³² Entendemos la *performatividad* relacionada con la música según la explica Rubén López Cano, basándose en la teoría de los actos de J. L. Austin (Austin, 1962): “La performatividad se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo de la *performance*. [...] A las expresiones que crean aquello que nombran en el momento que lo nombran” (López Cano, 2008: 3).

Estas directrices, consensuadas en los sínodos de cada comunidad religiosa, trasladan las formas de pensar la religión a las estructuras musicales, dotando de una capacidad de representación simbólica a cada uno de los parámetros compositivos como son, por ejemplo, la melodía, el ritmo, la tímbrica y la textura. Así, nos encontramos con que, mientras que la tradición de la música religiosa del rito católico-romano y protestante ha apostado por el desarrollo de las estructuras armónicas, los sistemas tonales, la regularización de los patrones rítmicos y temporales, y la supeditación de las estructuras del texto a las estructuras musicales, la tradición musical del rito ortodoxo pone su énfasis en el desarrollo de las estructuras melódicas, ya sea en forma monódica y/o heterofónica, los sistemas modales (*octoechos*), la consideración de la voz como único instrumento, y la estructuración rítmica en patrones que derivan directamente de la silabación del texto³³.

Estos dos ejemplos son sólo una pequeña muestra de la influencia que el pensamiento religioso puede tener sobre las estructuras y las formas musicales. Lejos de entenderse como “dadas” o “adecuadas” para las doctrinas respectivas, las formas musicales de las diferentes tradiciones religiosas del mundo son uno de los objetos de estudio más interesantes, por su profunda dimensión simbólica. A través del análisis de las formas de organización de los sonidos, de las restricciones y normatividades impuestas en torno a las mismas, y de las lógicas y creencias que las respaldan, podemos obtener un conocimiento que nos va a resultar clave para entender también otras tradiciones musicales de la misma cultura, desarrolladas aparentemente al margen del rito religioso.

Sistemas culturales musicales y sistemas culturales religiosos presentan interrelaciones muy estrechas, tanto al nivel estructural-formal, como en los niveles funcional y simbólico-conceptual. En tanto a sistemas con una gran codificación simbólica, el trasvase de significaciones entre religión y música es constante. Habitualmente, las formas musicales del rito religioso acostumbran a representar los principios fundamentales y cosmológicos de cada culto, codificados según los respectivos tratados teóricos y las normas de composición. La iglesia, en nuestro caso, como agente institucionalizador y controlador de la difusión y reproducción de esas normas, ha contado tradicionalmente con instituciones educativas encargadas de la formación de

³³ Desarrollaremos estos temas con algo más de detalle en el apartado 6.2.

creadores profesionales. Prueba de ello son las numerosas escuelas de monasterios, abadías y capillas³⁴ que abundaban por toda Europa durante la Edad Media y la Edad Moderna. A través, también, de los concilios y tratados³⁵, se han regulado los usos y prácticas de la música en la liturgia, prescribiendo así su estética y estructura.

La religión, a su vez, actúa como marco referencial que confiere a la música una trascendencia la cual condiciona las formas de escucharla y de entenderla. La música se convierte en un “signo sagrado” (Geertz, 1993: 89) o, más concretamente, en “una forma de mostrar lo sagrado” (Eliade, 1999: 9). Esto es así en el contexto ortodoxo, hasta el punto que la música deja de ser considerada música en el sentido estético para pasar a ser considerada “oración” o “palabra de Dios”. En no pocas ocasiones, durante el trabajo de campo, mis apreciaciones respecto a la música bizantina (la propia del rito ortodoxo) fueron inmediatamente corregidas arguyendo que “eso no es música” o que no debía ser considerado como “música” en el mismo sentido que otras “músicas” fuera de la liturgia. Tal y como explicaba Annemarie de Waal en su *Introducción a la Antropología Religiosa* (1975):

La música, el baile y el canto se convierten en sagrados cuando se realizan para comunicar con los dioses o para agradecer a éstos. Algunas culturas tienen estilos característicos de música para funciones religiosas, pero no hay nada en estos modos musicales que les haga intrínsecamente sagrados (De Waal, 1975: 22).

Tal y como comentaremos en los capítulos 5 y 6, la creencia religiosa marca profundamente la cultura musical en Rumanía y en la Europa del Este, tanto a nivel estético como a nivel conceptual, dado que actúa como “factor importante en la identificación religiosa de esas regiones” y goza de mayor prominencia debido en parte al “carácter contemplativo y místico” que la ortodoxia le atribuye (C. M. Hann, 2003: 224-225). No obstante, el mundo ortodoxo ha sido mucho menos estudiado en comparación con las iglesias del cristianismo occidental (C. M. Hann, 2003: 225).

³⁴ Las capillas musicales eran grupos encargados de la música que se interpretaba en los palacios, las catedrales y los monasterios. Formadas por cantantes e instrumentistas, dirigidos por el maestro de capilla.

³⁵ Diferentes concilios en la tradición cristiana han tratado el tema de la música y han establecido numerosas normativas y restricciones para mantener de forma clara la frontera entre música sacra y profana. Algunos de ellos son: los Concilios de Nicea, de Trento, de Vaticano II y San Pio X.

En los casos en los que se ha dado, entre la corriente religiosa y la laica o popular, un trasvase de estructuras melódicas, rítmicas o modelos musicales en general (hecho que sucede con frecuencia), las sonoridades resultantes son consideradas como “más auténticas”, “más bellas”, “de más calidad”, hecho que denota que ese trasvase no sólo se produce a un nivel formal sino también a un nivel simbólico.

Nuestro contexto de investigación, tal y como explicaremos en el siguiente capítulo, aparece impregnado por el pensamiento religioso, a diferentes niveles y no siempre explícitos. La religiosidad y, muy especialmente, la religiosidad ortodoxa es un valor cuyas cosmovisiones y credos particulares han determinado y continúan determinando el concepto de autenticidad en lo musical, vinculado a unas determinadas nociones estéticas.

2. Rumanía: contexto histórico y cultural

Rumanía está dividida en cuatro provincias que se corresponden de manera aproximada con las cuatro regiones históricas principales: Transilvania, Valaquia, Moldavia y Dobrogea. Además de esta división histórico-política, encontramos de forma habitual la identificación de las regiones culturales más características, las cuales corresponden con las influencias socio-culturales que el territorio recibió de las principales potencias políticas que durante la Edad Media, la Edad Moderna y la Edad Contemporánea, pugnar por el control del mismo. Las regiones culturales que se identifican actualmente en Rumanía, representan de diversas maneras la huella que tanto los Reinos de Polonia (s. XI-XIV) y Hungría (s. XI-XVI), como los Imperios Romano-Germánico (s. X-XIX), Otomano (s. XIII-XX), Austrohúngaro (s. XIX-XX) y Ruso (s. XVIII-XX), imprimieron durante siglos sobre la vida de los pobladores de esa área geográfica.



Imagen 2: mapa administrativo de Rumanía³⁶

Las regiones culturales más representativas son: Crișana, Maramureș, Banat, Ardeal (o Transilvania), Muntenia (o Valaquia), Oltenia, Dobrogea, Moldova y Bucovina. Existen divergencias entre la delimitación de algunas de estas regiones, especialmente en lo que se refiere a Bucovina. Tal y como se aprecia en los siguientes mapas, todos ellos en vigencia, el condado de Botoșani es a veces incluido en la delimitación de Bucovina, de

³⁶ Fuente: <https://hartaromania.wordpress.com/>

la misma forma que parte del condado de Hunedoara aparece en algunos como Banat y el condado Satu Mare, al noroeste, se incluye a menudo en Maramureş.



Imagen 3: mapa de las regiones culturales, con el condado de Botoşani como parte de Moldavia y Satu Mare como parte de Crişana³⁷



Imagen 4: mapa de las regiones culturales, con Botoşani incluido en Bucovina y Satu Mare en Maramureş³⁸

La primera *România*, llamada así en referencia a las supuestas raíces Romanas de los habitantes de la zona³⁹, se formó en 1859 con la unión de los Principados de Moldavia y Valaquia bajo el liderazgo del voivoda Anton Ion Cuză (Djuvara, 2014: 259). Fue desde ese momento cuando el estado inició un importante proceso: “el de la creación de rumanos, ciudadanos leales al nuevo estado y a la nueva nación” (Goina, 2005: 161).

³⁷ Fuente: <http://www.rumania-viajes.es/guia-de-viaje-rumania-bucarest>

³⁸ Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Romania_Regions.png

³⁹ El Principado medieval de Valaquia recibía también el nombre de *Țara Românească* en rumano.

Hasta 1866, año en que Cuză fue forzado a abdicar por unanimidad de terratenientes y boyardos (Crampton, 2002: 23), se llevó a cabo un frenético proceso de génesis de nuevos marcos legislativos y de reforma de los pre-existentes. Se creó la primera legislación sobre la educación pública, incluyendo los contenidos esenciales para la estimulación de la conciencia nacional en los más jóvenes (Goina, 2005: 162), y se realizó una reorganización del sistema judicial y de las políticas agrarias (Georgescu, 1991: 150).



Imagen 5: mapa de România Veche⁴⁰

El germánico Carol I, príncipe (1866-1881) y después rey (1881-1914) de Rumanía, fue quien substituyó a Cuză, tras la abdicación forzada de éste, y fue también el responsable de otro trepidante proceso de cambios en la organización socio-política del país. Desde 1878, año en que se reconoce la independencia del nuevo estado rumano (a cambio de que Rumanía ceda el sur de Bessarabia al Imperio Ruso⁴¹), se produce la culminación de varios procesos como, por ejemplo, el de la creación de una nueva constitución, el de la consolidación del bipartidismo (liberales y conservadores⁴²) y la instauración de un

⁴⁰ Fuente: <http://www.harta-veche.ro/arhiva>

⁴¹ Hecho que sucede durante el Congreso de Berlín, tras la Guerra de la Independencia Rumana, en el contexto de la Guerra Ruso-Turca (Djuvara, 2014: 272-273).

⁴² En un inicio, los liberales eran supuestamente pro-franceses y los conservadores mostraban una fuerte tendencia pro-germánica. Los conservadores apoyaban en general los intereses de los agricultores y

sistema parlamentario (*curiae*) con elecciones periódicas (Crampton, 2002: 23; Georgescu, 1991: 152-153).

El momento de mayor expansión territorial de Rumanía tiene lugar al finalizar la Primera Guerra Mundial (1918), cuando a la conocida como *România Veche* se le suma el principado de Transilvania y la región de Bessarabia. Estas anexiones se producen como resultado de las respectivas votaciones que tienen lugar en la Asamblea de Chişinău y en la Gran Asamblea Nacional de Rumanos de Transilvania. En el caso de Dobrogea, ésta ya había sido anexionada a Rumanía en el Congreso de Berlín (Djuvara, 2014: 307).



Imagen 6: mapa de *România Mare*⁴³

El actual Estado Rumano fue constituido en 1944, tras la finalización de la segunda Guerra Mundial, y su delimitación territorial fue el resultado de varios tratados que acordaron la distribución de ciertas áreas geográficas tradicionalmente disputadas entre las respectivas fuerzas políticas. Ya en 1940, con el acuerdo del Reich, el nuevo estado perdía Bessarabia (la actual República de Moldavia), el norte de Transilvania y el norte de Bucovina (actualmente, Ucrania). Ese mismo año, parte de Dobrogea fue devuelta a

terratenientes, mientras que los liberales se mostraban a favor de la industrialización que, por razones históricas, no había tenido lugar en Rumanía (Crampton, 2002: 23-24).

⁴³ Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greater_Romania.svg

Bulgaria en el Tratado de Craiova. Finalmente, en 1944, una vez acabada la guerra, Rumanía recuperó la parte norte de Transilvania que había sido otorgada a Hungría en el Segundo Arbitraje de Viena (Georgescu, 1991: 210).

En esta pequeña contextualización histórica, no podemos olvidar mencionar la breve unificación de los tres principados, Transilvania, Valaquia y Moldavia, que tuvo lugar en el año 1600 y que fue liderada por el voivoda de Valaquia, Mihai Viteazul (Georgescu, 1991: 55). A pesar de que esta unión se mantuvo sólo durante un año y que tuvo pocas (o casi ninguna) implicación real sobre la organización política y económica, veremos en los próximos apartados que la influencia que este acontecimiento tiene sobre la mitología nacional rumana es innegable (Boia, 1999: 35).

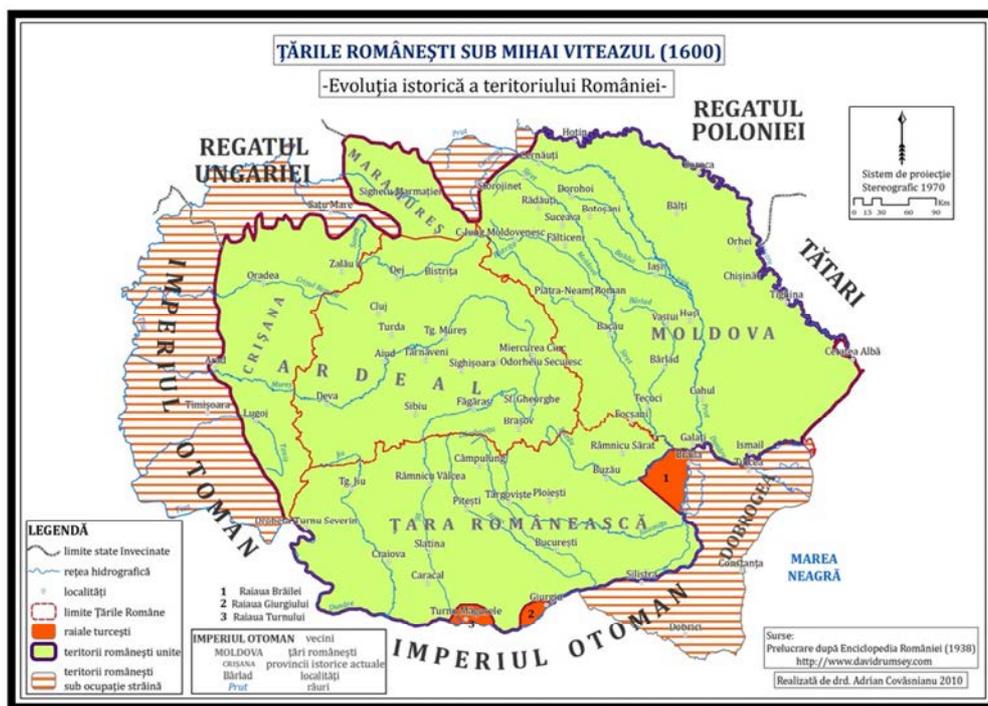


Imagen 7: mapa de la unificación de los principados bajo el mandato de Mihai Viteazul⁴⁴

Por lo que respecta a los principados antes de los primeros atisbos de unificación, se conoce que Transilvania estuvo bajo el dominio austro-húngaro desde el siglo XII, mientras Moldavia y Valaquia cayeron bajo la dominación otomana en el siglo XIV. El tipo de dominación, según el modelo del vasallaje al que cada principado estaba sometido, dependió en gran medida de las directrices políticas que los respectivos

⁴⁴ Fuente: <http://www.harta-veche.ro/arhiva>

imperios imponían. Por ejemplo, el sistema de vasallaje del Imperio Otomano, a diferencia de otros como el del Imperio Austrohúngaro, no implicaba la adhesión total a la lengua ni a la doctrina religiosa de éste. Eso comportó, entre otras muchas cosas, la posibilidad real de rendir tributo manteniendo una identidad religiosa y lingüística propia. No en vano, se sabe que a los principados de Valaquia y Moldavia, los cuales fueron tributarios del Imperio Otomano por más tiempo que el de Transilvania, se les atribuye un arraigo a la religión ortodoxa significativamente más fuerte.

Antes de los periodos de vasallaje mencionados, la información sobre la creación de los principados e incluso la ocupación de esas tierras es ambigua. Los datos son difíciles de evaluar porque la bibliografía es ciertamente confusa debido a las fuertes implicaciones políticas que existen todavía hoy, y a su perseverancia por reivindicar la potestad sobre algunos de los territorios que han estado en conflicto durante siglos en esa área geográfica⁴⁵. De este modo, algunas fuentes omiten o presentan de una forma insustancial los datos históricos sobre la creación de los principados (vinculándolos de forma cuasi onírica con los dacios), mientras que otras atribuyen inequívocamente su formación al Reino medieval de Hungría⁴⁶.

El historiador Vlad Georgescu, autor de *The Romanians. A History* (Georgescu, 1991), reconoce la dificultad planteada por este conflicto de intereses:

La formación del pueblo rumano es un tema que ha suscitado una acalorada controversia, principalmente por razones políticas, ya desde el siglo XVIII. Los académicos sajones y húngaros rechazaron rotundamente la persistencia de los dacios en la dacia romana y de los daco-romanos después de la retirada de los romanos; al mismo tiempo, situaban su propio origen al sur del Danubio. Los historiadores búlgaros, no dispuestos a admitir que los rumanos se hubieran originado en un territorio de su propiedad, aposentaron sus raíces al norte del Danubio, negando así su presencia [la de los rumanos] en toda la península balcánica. Los historiadores rusos tomaron parte

⁴⁵ Una de las principales fuentes históricas utilizadas por la autora para introducir este capítulo, *A brief Illustrated History of Romanians* (Djuvara, 2014), considerada como una obra de referencia, relata la evolución de los habitantes del área geográfica (que después sería Rumanía) como si estuvieran ciertamente predestinados a ser rumanos. Al mismo tiempo, ensalza el vínculo con los pueblos preromanos (Dacios, Getas y Tracios) mientras presenta las relaciones con las comunidades vecinas siempre en términos de invasión y usurpación.

⁴⁶ Así lo explica también Lucian Rosca en su tesis *The Remaking of the Dacian Identity in Romania and the Romanian Diaspora* (Rosca, 2015: 10-11).

también en la controversia. Ellos aceptaban el trasfondo cultural romano de los rumanos y su continuidad, pero sólo en Transilvania y en el Banato, negando cualquier elemento latino en la población de Moldavia, una provincia sobre la que los rusos tenían planes, arreglándoselas para anexionar en parte (Georgescu, 1991: 12).

A pesar de la interesantísima reflexión de Georgescu, la fiabilidad de su relato histórico suscita cierto recelo. En esta tesis no se pretende esclarecer estos temas y tampoco entrar en más detalle, ya que comportaría llevar a cabo una investigación profunda de índole histórica que no sería pertinente aquí. Si bien, parece interesante al menos mencionar y tener en cuenta esta problemática, ya que forma parte de lo que llamaríamos “las particularidades del contexto etnográfico” y demuestra que las tensiones y pugnas territoriales están vigentes aún hoy en día.

Algo que sí podemos asegurar es que las numerosas influencias y relaciones socio-políticas que han ido aconteciendo en esta zona geográfica han determinado los marcos culturales de referencia en cada una de las que fueron las regiones históricas independientes que hoy en día forman parte de Rumanía; de la misma manera, que también han contribuido a la diversidad étnica y religiosa de cada una de estas áreas (Boia, 2001: 14–15). Esa consabida multi-etnicidad que a menudo se utiliza para describir las sociedades rumanas (Ram, 2001; Verdery, 1996a, 1996c), ha contribuido sin duda a la demarcación de las identidades culturales que frecuentemente se expresan a través de artefactos culturales distintivos como lo puede ser, por ejemplo, la música.

Como elementos clave para la contextualización de lo que es nuestro objeto de estudio, proponemos poner atención en algunos fenómenos y dinámicas socio-culturales que son, en parte, consecuencia de las diferentes etapas históricas por las que el territorio ha pasado.

Como aspecto general, es necesario no perder de vista que estamos ante un país que se ha constituido como tal en tan sólo 85 años, pasando por diversos y numerosos procesos de delimitación territorial y siempre situado en el límite de grandes potencias políticas cuyos valores y dogmas fueron altamente contrastantes. Para establecer una idea de nación sólida y suficientemente autónoma como para no sucumbir a las presiones colindantes, los líderes e ideólogos que llevaron a cabo la progresiva formación e independización de Rumanía pusieron en marcha todo un relato de la que debía ser la

mitología de etnogénesis del “pueblo rumano” y para ello se buscó ensalzar aquellas ideas y paradigmas que dotaran a la gente rumana de particularidades intrínsecas, diferentes de las de sus vecinos, ya fuera en lo religioso, en la lengua o en los modelos estéticos y culturales en general.

Bajo este prisma básico de constitución de la identidad étnica y de todo su universo simbólico de coherencia, es como debemos valorar, analizar y entender las diversas expresiones culturales que, como la música, son llamadas a representar en momentos trascendentales, el *ethos* del “rumano”.

Como aspectos más concretos, también es importante contemplar la gran influencia que supusieron los siglos de dominación otomana, principalmente sobre la clase burguesa e intelectual de los principados. Si bien se sabe que no había imposición religiosa ni lingüística, sí hubo una fuerte transmisión en el ámbito de la comida, la vestimenta, la arquitectura y la música. Esta corriente de influencias y modelos vino dada por el hecho de que la clase de los gobernantes, voivodas y fanariotas⁴⁷, eran designados y provenían (en su mayoría) de las cortes del Imperio Otomano. Durante siglos, el modelo cultural y artístico que se promulgaba en los círculos principescos y boyardos fue el turco-otomano sin suponer esto una transferencia asidua a los ambientes campesinos, los cuales se mantuvieron como entornos culturales bastante autónomos hasta bien entrado el siglo XVIII.

A mediados del s. XVIII, con la ocupación rusa de los principados, se dieron cambios a nivel legislativo (el llamado Estatuto Orgánico) que comportaron también cambios económicos y culturales muy significativos en el entorno agrícola. Algunos ideólogos socialistas definen este período como un tipo de feudalismo tardío o neo-feudalismo, ya que los nobles estuvieron obligados por la ley de este estatuto a arrendar la tierra a los campesinos para poder cultivar de forma extensiva. A un mismo tiempo, esta ley permitía el comercio con otras potencias como Inglaterra y Francia (Djuvara, 2014: 242-243). El paradigma cultural turco empezó a perder su hegemonía, fruto de la

⁴⁷ Los fanariotas fue una clase de dirigentes griegos que en el siglo XVIII fueron nombrados Voivodas de los principados de Moldavia y Valaquia. Provenían de Constantinopla (la actual Estambul) y tenían un gran poder sobre las cuestiones del Patriarcado (Djuvara, 2014: 211-217), (Georgescu, 1991: 73-90; Popa & Popa, 2015).

presencia rusa y de las otras influencias que empezaron a llegar aprovechando los canales que se habían creado con fines comerciales. Así lo describe Djuvara:

Cuando los nobles, curas y la clase educada y bien estante empezaron a leer traducciones de las novelas francesas y alemanas, o periódicos enviados desde Viena y París, y cuando los turcos no pudieron ya oponerse a la imitación de la moda occidental por parte de las mujeres y hombres de la nobleza, una verdadera revolución tuvo lugar, la cual implicó incalculables consecuencias para todos los tipos de vida (Djuvara, 2014: 238).

El apogeo cultural rumano, descrito así por historiadores y literatos, se ubica durante el siglo XIX y se describe como “los primeros brotes de la influencia de la cultura occidental sobre Rumanía” (Djuvara, 2014: 281-282). Fue un apogeo con énfasis principalmente literario y coincide en tiempo con la unificación de los principados de Moldavia y Valaquia. Se justifica también como un cambio de modelo, buscando distanciarse de la cultura otomana y de la influencia rusa. Así, a este periodo remiten la inmensa mayoría de referentes culturales del nacionalismo que hoy en día inundan la arquitectura y nomenclátor de las ciudades más importantes del país. Hablaremos más tarde con más detalle de este período, tan significativo para la construcción nacional.

En este capítulo vamos a abordar también algunas de las dimensiones etnosimbólicas (Hutchinson, Samson, Grosby, & Leoussi, 2007) que la autora considera como relevantes y cruciales en este contexto. Estas son: la religión, el territorio y la lengua. Por último, se tratarán en profundidad las implicaciones del período socialista y de la consecuente transición hacia lo que ahora se ha definido como una sociedad neo-capitalista.

2.1.Territorio

El valor simbólico que el territorio ocupa en la mitología nacional de Rumanía es algo a tener en cuenta en esta investigación. Tal y como lo describe Katherine Verdery, se trata de “una obsesión que Rumanía comparte con otros etno-nacionalismos de la Europa del Este” (Verdery, 1996a: 95). Como hemos mencionado, la formación de la Rumanía contemporánea es el resultado de numerosos enfrentamientos por el control y la dominación territorial, la mayoría de los cuales han ocurrido en los últimos 70 años. No es un contexto aislado en esta área geográfica y ni mucho menos ajeno a la mayoría de

los procesos de conformación de cualquier Estado-Nación⁴⁸. Hablamos, en un primer nivel, de una importancia simbólica del territorio a nivel político, la cual forma parte de las mitologías nacionales de la etnogénesis, en este caso, de la nación rumana⁴⁹.

No obstante, el aspecto territorial aparece vinculado en este caso a otro nivel de significación más trascendental y arraigado que respondería a cuestiones funcionales y materiales, y no tanto a las simbologías de lo etno-nacional. Se trata del poder del territorio como estructurador de sociedades y de comunidades en las que se percibe una lógica cultural ligada a una actividad fundamentalmente agrícola. De hecho, el concepto de territorio que la ideología del Estado-Nación ha proferido desde sus inicios radica enteramente en la conceptualización de éste como ente paternal simbólico, con el que se profesa un vínculo de “parentesco metafórico” (Eriksen, 2004: 52). Un “hogar”, un “espacio físico” y delimitado que, junto al tiempo, “se estructura de forma funcional, económica, estética y moral” (Rapport & Overing, 2000: 157).

Para entender la importancia que el territorio parece tener en la conformación de las ideologías etno-nacionales en el contexto rumano, partiremos de la premisa de considerar que la vinculación de esas identidades para con el territorio en el que desarrollan y manifiestan su etnicidad es estructurante. El territorio, según propuso Roger Friedland, “es el cuerpo reflejado del sujeto colectivo” (Friedland, 2002: 386).

Existen en Rumanía comunidades como los *Székely*, los *Csángó* o, mismamente, los que se definen como *rumanos* (la mayoría étnica), que expresan su etnicidad mediante una fuerte vinculación al territorio. Lo hacen a través de sus discursos y comportamientos, estableciendo constantes demarcaciones simbólicas al reconocer, ya sea un paisaje, un árbol o una montaña, como propias. Al mismo tiempo, con una fundamentación de índole mucho más política, existen movimientos activistas que reivindican el retorno de algunas de las áreas perdidas durante la Primera y Segunda Guerra Mundial⁵⁰.

⁴⁸ Para más detalle, ver (Crampton, 2002: 31-33).

⁴⁹ Habitualmente, el nacionalismo es definido como una forma bajo la que se unen el estado, el territorio y la cultura (Friedland, 2002: 387).

⁵⁰ Sería el caso, por ejemplo, de la plataforma *Basarabia e România* (<https://www.facebook.com/basarabiapamantromanesc/>), cuyos carteles y eslóganes inundan los muros de todas las ciudades en Rumanía

Esta importancia, la de lo territorial, la vemos también representada a través del recelo que suscitan aquellas comunidades que no dependen del factor territorial para expresar su etnicidad, como es el caso de los *Rroma*⁵¹, llegando incluso a ser considerados apátridas (aun cuando Rumanía es uno de los países con un porcentaje más alto de habitantes de la etnia *Rroma* que practican el sedentarismo)⁵².

En sociedades cuyo modo de vida está ligado a la agricultura de subsistencia y al pastoreo, como es el caso de las que han habitado en esta área geográfica, existen sistemas de creencias, mitologías y comportamientos sociales que representan la influencia del orden natural en todos los estamentos sociales. La simbología ritual de lo sobrenatural, el vínculo para con lo natural y el sentimiento de pertenencia que éste genera son puntos clave para comprender que el territorio se entiende como origen y parte de la identidad étnica. El rol que aquí desarrolla el territorio en los relatos de etnicidad estaría relacionado con la idea de “etnicidad pre-nacional”, en el sentido en el que apunta Anthony D. Smith (1996: 447).

Más allá de una distinción física entre lo urbano y lo rural, partimos de una distinción cultural (Heintz, 2004: 2), la cual es relevante en el contexto rumano para entender la importancia y prevalencia de la vinculación a la tierra y para contextualizar también otros procesos que trataremos en los apartados a continuación. Como consecuencia de la política socialista, en Rumanía veremos que las culturas de lo urbano y de lo rural se solapan y coexisten más allá de las fronteras geográficas de lo que estrictamente se reconocería como urbano o rural.

Muchos habitantes que vivían en los pueblos que emigraron a las ciudades muestran rasgos de cultura ‘rural’ y muchas élites locales muestran rasgos de cultura ‘urbana’, independientemente de si provienen de la ciudad o no (Heintz, 2004: 2).

Los procesos de colectivización y des-colectivización durante el socialismo y post-socialismo, causaron cambios significativos en el *modus vivendi* de la gente y, entre otras consecuencias que trataremos en el apartado dedicado a ello, comportó un retorno

⁵¹ En este trabajo, se utilizará indistintamente y como conceptos sinónimos los términos *rrom-rroma* y gitano.

⁵² Trataremos este tema en los próximos apartados.

claro a la actividad agrícola de subsistencia y, por tanto, a la revitalización de la vinculación con el territorio que comporta cualquier cultura rural. Esto se aprecia tanto en ciudades como en pueblos; hablamos por tanto de un fenómeno transversal.

Durante el trabajo de campo, esta vinculación identitaria con el territorio, tanto al nivel político como al folklórico, se observaba de diversas formas, en función del área geográfica. Estas formas muestran particularidades de demarcación territorial a través elementos tan cotidianos como, por ejemplo, del modo de establecer las viviendas o de utilizar la distribución de las mismas y los elementos ornamentales como signos distintivos. También se percibe en los discursos y en el imaginario de los límites fronterizos del país. Al traspasar la frontera entre los condados de Neamț (Moldavia) y Harghita (Transilvania), era imposible no percibir el cambio en la estética arquitectónica de las casas de los pueblos, especialmente en todas aquellas en las que ondeaba la bandera *székely*⁵³. La distribución de las casas era diferente, así como también su estética. En contraste con la ornamentación de molduras y canalones de las casas de los pueblos de la región de Moldavia, con los colores rosa, verde y azul pastel de sus paredes, destacaban la sobriedad y formas rectas de las casas de la Transilvania católica, en tonos ocre, gris i beige. Todo en su conjunto resultaba diferente, a la vez que difícil de explicar por la infinidad de matices. Lo cierto es que se podía deducir que uno y otro tipo de edificación respondían a sendos modelos, habituales en las respectivas estéticas campesinas. En apartados posteriores veremos que esto responde también a la confluencia del aspecto territorial con la dimensión religiosa.

Uno de los informantes clave, procedente del *județ* de Iași, explicó una experiencia reciente que me sirvió para corroborar la importancia que, como símbolo político, demuestra tener la dimensión territorial. En su relato, explicó que en uno de sus viajes habituales como profesor invitado de una universidad en Chicago, asistió a una conferencia académica sobre las culturas de la Europa Central y del Este. En el vestíbulo del lugar, al lado del punto de recepción, había un cartel de grandes proporciones en el que se veía el mapa europeo actual. En él, Transilvania aparecía como parte de Hungría. Mi informante se quedó pasmado y, después de indagar un poco

⁵³ Tal y como explicaremos más adelante, los condados de Harghita, Covasna y Mureș cuentan con una población *székely* (ascendencia húngara) mayoritaria.

en el asunto, supo que el comité organizador estaba formado por colaboradores de universidades húngaras. Entendió, entonces, de qué se trataba el asunto. Más adelante, en la misma entrevista, me confirmó que en ciudades como Cluj-Napoca o Miercurea Ciuc, importantes centros universitarios transilvanos, era posible encontrar material académico que defendía la tesis de que Transilvania era húngara y que volvería a formar parte de Hungría como región en pleno derecho⁵⁴.

El territorio es un elemento imprescindible para que a una nación se la defina como tal. Así lo hemos visto en las propuestas de algunos de los teóricos más reconocidos en este ámbito como, por ejemplo, Ernest Gellner, Anthony D. Smith o Eric Hobsbawm. El propio Smith es quien establece la diferenciación entre la definición de etnia y nación en función de la vinculación territorial. Mientras una “nación” parece que deba definirse, entre otras cosas, como la “población humana que comparte un territorio histórico”, la definición de “etnia” no parece implicar la cohabitabilidad de un territorio, aunque sí pueda existir el vínculo (real o imaginario) con uno (Smith, 1996: 447). También Hobsbawm expresa lo siguiente al respecto:

Lo que constituye a un estado como tal es el territorio, preferiblemente coherente y demarcado por líneas fronterizas que lo separan de sus vecinos, en el cual todos los ciudadanos sin excepción sean regulados por el gobierno territorial y las normas con las que éste opera (Hobsbawm, 1996: 1065).

Todas estas definiciones, que coinciden en la relevancia territorial, están centradas en la dimensión política del Estado-nación y refieren poco (o casi nada) a otras identificaciones territoriales que no respondan a un “nacionalismo oficial”. En nuestro caso, como hemos dicho, la importancia del territorio es vital tanto para lo que se considera nacional como para lo étnico. Teniendo en cuenta, además, que una de las premisas de este trabajo, ya discutida en el apartado 1.2., es entender el análisis de los nacionalismos en los mismos términos que el de las etnicidades. En Rumanía la expresión de las etnicidades, sean minoritarias o mayoritarias, pasa por el reclamo territorial y por el apego al lugar. Ni aun cuando la etnicidad que se reivindica conlleva la pertenencia a una comunidad cuyo origen no es el del área geográfica de residencia

⁵⁴ Información obtenida de la entrevista AP-2014-I.

(i.e. *székely*, armenios, italianos, sajones, etc.), dicha reivindicación exige el reconocimiento de sentir esa etnicidad vinculada a este “otro lugar” (es decir, las diferentes regiones y lugares de Rumanía, para cada caso particular)⁵⁵. El territorio aquí funcionaría como “etno paisaje” (Smith, 1996: 454) a través del que se lleva a cabo esa demarcación étnica.

2.2. Lengua

La importancia que la lengua tiene para la adscripción identitaria ha sido tratada por numerosos teóricos, como por ejemplo Rogers Brubaker o Eric Hobsbawm. Es sabido que entre los siglos XIX y XX, tuvo lugar la emergencia de nuevos estados-nación en Europa, la mayoría de los cuales se definieron a sí mismos en términos de una única lengua (Altermatt, 2002: 325), reflejando enfáticamente el principio de nacionalidad etno-lingüística en sus estructuras políticas y simbolismo (Leerssen, 2006: 223). La tradición académica del Romanticismo, motivada por la emergencia del nacionalismo, vinculó el lenguaje a la etnicidad de una manera casi biológica. Esa comprensión romántica del lenguaje lo vinculó a la esencia espiritual de sus hablantes: “los idiomas, como las identidades culturales que dieron lugar a ellos, se pensaron para ser diferentes y no sobreponerse. La similitud cultural produce la expectativa de similitud lingüística (y viceversa)” (Bucholtz & Hall, 2003: 374).

Brubaker señala que el lenguaje es un elemento cuyo valor identitario a menudo se da por sentado y se esencializa (Brubaker, 2012: 3-4) y, en el caso de Rumanía, juega un papel importante en los mitos del origen y de la autodefinición nacional. En primer lugar, la lengua es utilizada en la mitología nacional como representación de “occidentalización”, mediante la exaltación del vínculo latino y romano; y, en segundo lugar, la lengua se utiliza para remarcar la particularidad étnica (dacia) respecto al entorno. Presenta, entonces, una doble función “generalizadora” y “particularizante” a un mismo tiempo (Brubaker & Feischmidt, 2002: 739).

Eric Hobsbawm, por su parte, propone desnaturalizar el vínculo lenguaje-etnicidad remarcando que

⁵⁵ En una conversación con un informante de adscripción étnica *csángó*, éste afirmó que ellos se identifican como descendientes de húngaros de la región de Moldavia. Concretamente, especificó que su lugar eran las estribaciones de los Cárpatos Orientales, en el *județ* de Bacău (A-2013-C1).

Contar con un único idioma nacional se convirtió en algo importante sólo cuando los ciudadanos comunes pasaron a ser un componente importante para el Estado; y el lenguaje escrito tuvo que corresponderse con el lenguaje hablado sólo cuando se suponía que esos ciudadanos debían leerlo y escribirlo. Pero también hay que recordar que la educación primaria universal, dejando a un lado algunas excepciones, no tiene mucho más que un siglo de existencia (Hobsbawm, 1996: 1068-1069).

Con esta reflexión, Hobsbawm insiste en problematizar la relación entre las ideas de nación, lenguaje y etnia, poniendo de manifiesto que ésta forma parte de procesos de construcción de las identidades nacionales y, por tanto, merece ser analizada en profundidad. Esta relativización del valor mítico que se le confiere a la lengua en contextos étnico-nacionales ya la propuso Ernest Gellner cuando afirmó en 1991 que

Dado que la división del trabajo en las sociedades modernas requiere un lenguaje uniforme, los estados homogeneizaron la cultura. Si los ciudadanos querían sacar provecho de las ventajas económicas y de los derechos políticos del nuevo estado-nación, todos aquellos que residieran en el territorio debían dominar el único idioma oficial (Gellner, 1991; en Altermatt, 2002: 325)

Estos procesos, que buscaban establecer la oficialidad de una única lengua para así proceder a la mimetización de ésta con el concepto de nación y de sus gentes, pasan por la selección y reelaboración (e incluso invención) de los saberes orales presentes en cuentos populares, historia, mitos, leyendas, proverbios, mitologías, relatos, etc. Esta recontextualización e instrumentalización era llevada a cabo, habitualmente, por una “*intelligentsia* filológica profesional” (Leerssen, 2006: 568) que, en el caso de Rumanía, debatió intensamente sobre la “latinización” y “purificación” de la lengua rumana⁵⁶.

Todas estas transformaciones, fundamentadas en la corriente ideológica del romanticismo germánico, conceptualizaron el lenguaje como algo ligado a la esencia espiritual de sus hablantes. De ahí que las lenguas, “de la misma forma que lo están las identidades culturales que las originaron, debían considerarse necesariamente como separadas y no superpuestas” (Bucholtz & Hall, 2003: 374).

⁵⁶ Para un análisis en detalle del proceso de uniformización y estandarización del rumano durante la segunda mitad del siglo XIX, véase (Kurkina, 2015).

En el contexto rumano, la lengua adquiere una categoría cuasi mítica al ser considerada signo diferencial y exclusivo de la identidad rumana, en contraste con las lenguas de los países vecinos. Neagu Djuvara lo expresa de la siguiente manera en su *Breve historia ilustrada de los rumanos* (2014): “Rumanía es el único país de Europa cuya unidad está exclusivamente basada en el idioma” (Djuvara, 2014: 192). Lo que se describe a menudo como el “legado dacio” es un recurso al que se acude frecuentemente como prueba de exclusividad lingüística y, por extensión, cultural. Tal y como expresa Cosmina Tanasoiu: “aparte de representar el nacimiento de la nación rumana, el gen daco-romano aporta uno de los rasgos más importantes de la identidad nacional rumana: su latinidad” (Tanasoiu, 2005: 119). Tanasoiu continúa argumentando que “existen dos poderosos mitos vinculados al aspecto lingüístico en Rumanía: la unidad y el ‘retorno a Europa’” (Tanasoiu, 2005: 119). Tanto para uno como para otro, la herencia idiomática es un aspecto crucial.

El “buen uso” del rumano, como lengua, funciona como símbolo de categoría social y de “buen patriota”. Tal y como revelan las afirmaciones del historiador Andrei Pleșu, citadas a continuación, la identificación del uso de la lengua con aspectos de clase y de categoría social se manifiestan sin problema en la Rumanía actual:

Desde mi punto de vista, la forma más importante y legítima de patriotismo es tener un buen conocimiento de la lengua y utilizarla como instrumento óptimo de expresión de uno mismo. Un lenguaje que se conoce bien y se usa bien es, en mi opinión, signo de un compromiso íntimo, profundo y verdadero con el país en el que uno vive. Esta es la razón por la cual los discursos patrióticos emitidos en televisión o en el Parlamento por gente que habla mal el rumano me irritan de forma extrema. [...] Yo sugeriría, como criterio de identificación de sentimientos genuinamente patrióticos, que se exigiera la habilidad de utilizar el rumano de forma correcta. Desconfío de todos aquellos que no son capaces de hacerlo, sea lo que sea lo que digan (Plesu, 2002: 12-14)

Esta visceralidad y vehemencia con la que se establecen los límites de lo que debe o no debe hacerse es algo que se detecta frecuentemente en los discursos de las entrevistas y en los círculos académicos, especialmente los literarios⁵⁷.

⁵⁷ Durante el trabajo de campo, fueron numerosas las demostraciones de esta índole de pensamiento.

La manera de entender la lengua como extensión de la espiritualidad sienta sus bases en los debates sobre la lingüística rumana que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XIX, y en la influencia que estos ejercieron sobre los procesos de construcción del estado-nación rumano⁵⁸. Tal y como explica Ana-Teodora Kurkina, la mayoría de los filósofos, lingüistas, historiadores y políticos rumanos estaban profundamente influenciados por las mismas ideas que se difundían por toda Europa en esa época. Sin embargo, el caso de Rumanía presenta unas particularidades respecto al idioma que distinguen a este proceso de otros discursos similares sobre el valor de la lengua (Kurkina, 2015: 128). Los debates de lingüística rumana de la segunda mitad del siglo XIX,

Representan los diversos intentos por usar los vínculos con el lenguaje como elemento defensivo que no sólo marca las estrategias locales de construcción del estado, sino que se opone a esquemas similares de los competidores extranjeros. [...] El lenguaje se exploró como elemento de unidad nacional, y su conexión con el pasado de la nación se contempló y se consideró, finalmente, como manifestación del espíritu nacional (Kurkina, 2015: 128-129).

Ya con el cambio de alfabeto (1860-1863), del cirílico al latino, se llevó a cabo lo que se consideró como una estandarización, modernización y occidentalización del rumano (Djuvara, 2014: 264). Este cambio suscitó posiciones encontradas entre los que se consideraban como “autoctonistas” y los “latinistas”. Por otra parte, en paralelo a esta “modernización” del lenguaje, se inició una fuerte campaña de estimulación de su uso. El escritor Ion Heliade-Rădulescu (1802-1872) escribió en la revista *Dacia Liberă* la llamada propagandística “¡Escribid, chicos, escribid lo que queráis, pero escribir en rumano!”. Una década más tarde, la cuestión que empezó a suscitar más preocupación fue la calidad del rumano en la que muchos escribían ya (Kurkina, 2015: 133-134).

En general, se llevó a cabo un proceso firme de latinización del idioma, desechando aquellas palabras e influencias gramaticales que indicaran un origen distinto al de los

⁵⁸ No obstante, ésta no fue la primera reforma lingüística que se llevó a cabo. Ya en el siglo XVI, ocurrió, tanto en Moldavia como en Valaquia, un concienzudo proceso de sustitución de la lengua eslava de la liturgia ortodoxa por la lengua vernácula. Este movimiento fue incitado por intelectuales de la época que redescubrieron sus orígenes romanos. El proceso culminó en el siglo XVII con la total transliteración de los textos litúrgicos al rumano de entonces (Georgescu, 1991: 67).

dacios, supuestos ancestros de los habitantes del nuevo estado rumano⁵⁹. El escritor Mihai Eminescu, uno de los más nacionalistas de la época en el sentido lingüístico, era descrito por sus opiniones radicales al respecto. Se dice que odiaba los elementos externos, sin distinguir entre las influencias turcas, francesas, italianas o eslavas, y que era escéptico en relación con las influencias romanas. Su obsesión se centraba en una idealización de las leyendas dacias, al mismo tiempo que creía que el lenguaje rumano “verdadero e incorrupto” estaba estrechamente conectado con la tradición popular (Kurkina, 2015: 138-141). Tal y como explica Lucian Rosca en su tesis *The Remaking of the Dacian Identity in Romania and the Romanian Diaspora* (2015), lejos de ser un asunto del pasado, el vínculo respecto a la cultura dacia es un tema más que actual en lo que se refiere a los ámbitos de debate académico (Rosca, 2015: 9-11).

Eminescu es, justamente, uno de los emblemas más frecuentemente mencionados en las entrevistas cuando el tema refiere a la cuestión idiomática. Las estatuas y emblemas que hacen referencia a su figura son incontables en casi todas las localidades de media o gran proporción. En general, destaca la enorme cantidad de monumentos y de espacios dedicados a los escritores y literatos de la época dorada de la literatura rumana. Otros escritores que, como Mihai Eminescu, conforman el marco referencial del ideal nacionalista son Ion Creangă o Ion Luca Caragiale. No hay ciudad o localidad, grande o pequeña, que no dedique una calle, plaza, parque o monumento a alguno de estos tres escritores. A parte de ellos, otros tantos son homenajeados de manera similar y exaltados periódicamente por los medios de comunicación. Muchos periódicos y revistas entregan por fascículos las obras de los considerados “grandes” escritores de la literatura rumana. Son parte indispensable de la cultura general básica compartida por cualquier rumano instruido y sus obras son fuente de inspiración para escritores y artistas de otros ámbitos. Son icono y referencia de alta cultura, de calidad, de arte literario y, por supuesto, de exaltación de la identidad cultural rumana. Estandartes y salvaguardas de la cultura, elevados casi a la categoría de héroes nacionales.

⁵⁹ Ya desde el siglo XII, el conocimiento “culto” de la lengua y de la escritura habían estado tradicionalmente reservado a los ámbitos de poder, frecuentemente gestionados por el Imperio Otomano. Los hijos de las familias de la nobleza (Voivodas y Boyardos), designada por el Imperio Otomano, recibían la educación según los cánones turcos y eran frecuentemente enviados a las ciudades más importantes a recibir dicha educación (Djuvara, 2014). A partir del siglo XVI, los nobles y príncipes de Moldavia y Valaquia enviaban a sus hijos a ciudades como Cracovia o Viena para que realizaran los estudios superiores (Georgescu, 1991: 61-64).

Tal y como ya hemos avanzado, el uso de la lengua rumana es una marca de estatus social muy clara en el contexto rumano actual. En base al cómo se habla, con qué acentos o influencias y el uso en los diferentes contextos, se establecen las diferenciaciones de clase, de procedencia y de etnia. Esto se hace mucho más evidente en regiones del país en las que la distinción y separación entre ámbitos rurales y urbanos está más presente, como en el caso de Moldavia. El lenguaje es, en definitiva, un elemento con un alto “valor étnico” (Martí i Pérez, 2000: 122). Ocupa un lugar icónico en la representación simbólica del país como “enclave de latinidad” (Boia, 2001: 28), y funciona como elemento diferenciador propio y exclusivo del espacio identitario rumano.

Durante el trabajo de campo, se dieron numerosas situaciones en las que se manifestó esta forma de entender el uso y conocimiento del lenguaje como una expresión etnicitaria. No solamente en lo que refiere a las numerosas correspondencias que se establecían entre la lengua rumana y el imaginario nacionalista, que también, sino a la función del idioma como emblema de la particularidad étnica. Dos casos durante los viajes exploratorios pusieron de manifiesto este asunto.

El primero trata de cómo un matrimonio joven, de origen *székely*, ponía canciones tradicionales en húngaro para que su recién nacida se familiarizara con algunas palabras que en la actualidad ya no se utilizaban⁶⁰. El segundo, durante el mismo viaje, se refiere al afán de un miembro de la comunidad *csángó* por defender la educación primaria del pueblo en ese idioma (un antiguo dialecto húngaro) y por mantener “vivo” su uso cotidiano, escribiendo poemas y relatos cortos⁶¹.

A parte de estos dos ejemplos, infinidad de detalles contribuían a demostrar la relevancia de la lengua como elemento identitario. Por ejemplo, cuando en la residencia universitaria de la *Universitatea Sapienția*, en Miercurea Ciuc, los recepcionistas sólo querían hablar húngaro o inglés, a pesar de conocer perfectamente el rumano. O cuando en la televisión pública del país existen programas de televisión como *Vorbește Corect!*

⁶⁰ Información extraída de la entrevista (O-2013-MC).

⁶¹ Información extraída de la entrevista (A-2013-CI). El entrevistado, de forma espontánea, nos obsequió con un poema hecho al momento que hablaba de nuestra visita y nos deseaba un buen viaje.

[“¡Habla correctamente!”]⁶², y campañas publicitarias con el lema *Citește românește!* [“¡Lee en rumano!”]⁶³.

Lo cierto es que, a pesar del claro pensamiento hegemónico hacia la lengua rumana, el sistema permite la co-existencia de programas educativos íntegramente en las lenguas de las comunidades étnicas con más peso demográfico del país. De este modo, existen instituciones académicas que imparten su currículum en húngaro o en alemán, dependiendo de la región. En los condados de Harghita, Mureș y Covasna, conviven los sistemas educativos húngaro y rumano; mientras que en localidades como Brașov o Sibiu, conviven hasta tres sistemas educativos en lenguas diferentes: el alemán, el húngaro y el rumano. Todas estas instituciones imparten las clases íntegramente en su idioma “oficial” y no existe ninguna interrelación curricular entre ellas, recibiendo, cada una de ellas, financiación de los gobiernos húngaro y alemán, respectivamente.

La religión, por su parte, a través de la liturgia, es un vehículo de transmisión de la lengua muy efectivo. Así lo ha sido durante siglos tanto con el latín, para el caso de la iglesia romano-católica, como con el eslavo eclesiástico para el de la ortodoxa. Tras la *rumanización* (latinización) de la liturgia (s. XVII), la religión se ha convertido también en herramienta de demarcación lingüística. Trataremos este asunto en el siguiente apartado pero, a modo de ejemplo, mostramos las siguientes imágenes en las que se puede leer el estrecho vínculo que existe entre la religión y la transmisión de la lengua rumana.

La primera de ellas es un cartel en el que se avisa del próximo servicio religioso en una iglesia evangélica-luterana de la localidad de Sibiu. El cartel está parcialmente escrito en alemán, con la correspondiente traducción al rumano. Se señala, en rumano, que la misa será en alemán:

⁶² Fuente: <http://www.tvrplus.ro/emisiune-vorbeste-corect-9024>

⁶³ Datos extraídos del diario de campo de 2014.



Imagen 8: cartel de la Iglesia Evangélica-Luterana en Sibiu (Transilvania)

La segunda muestra una placa que conmemora la construcción de una iglesia ortodoxa en Braşov, pleno centro de Transilvania, dedicada específicamente al rito ortodoxo en rumano (según puede leerse textualmente). La necesidad de señalar el aspecto lingüístico en esa placa sólo puede entenderse en un contexto como el de Braşov que, como hemos dicho, presenta un mapa étnico-religioso plural⁶⁴.



Imagen 9: iglesia ortodoxa Sfîntei Adormiri, Braşov (Transilvania)⁶⁵

⁶⁴ En Braşov abundan las iglesias evangélicas, en representación de la comunidad sajona, las iglesias romano-católicas, principalmente para la comunidad húngara y las ortodoxas para los rumanos. También hay iglesias para el rito greco-católico y para otros ritos denominacionales (datos extraídos del diario de campo de 2014).

⁶⁵ En la placa se lee: "Esta santa Iglesia Ortodoxa en honor a *Sfîntei Adormiri*, construida por los ciudadanos rumanos de Braşov y dedicada para siempre al servicio religioso en lengua rumana, fue

2.3. Religión

A pesar de ser un estado aconfesional, en Rumanía, sea en la región que sea, se percibe la omnipresencia del pensamiento religioso. Tanto a través de la simbología y estructuración de los espacios culturales (urbanos o rurales, públicos o privados), como mediante la observación de las actitudes y comportamientos de las gentes, el vínculo con la dimensión religiosa aparece por doquier.

En Rumanía existe libertad de culto, entendida como libertad de expresión etno-nacional. Lo existe por ley⁶⁶, siendo además uno de los países del bloque comunista en los que la religión gozó de una relativa libertad y autonomía, desempeñando un rol nacional a pesar de la dureza del régimen. La participación de la iglesia en asuntos públicos no estaba permitida (Heintz, 2004: 3) pero la práctica individual del culto, en entornos fundamentalmente privados siguió su transcurso casi sin interrupción (especialmente en entornos rurales), en comparación con otros países de la Europa del Este.

En Rumanía, actualmente, existe una poderosa presencia de lo religioso en casi todos los ámbitos cotidianos de la sociedad y su importancia social es mucho mayor de la que era en tiempos del comunismo (Kiss, 2015: 29-30). La relación iglesia-estado está restablecida de acuerdo con la tradición cesaro-papista⁶⁷ que se adoptó, como explicaremos, desde la formación del primer estado-nación rumano. Esta relación del poder eclesiástico con el político está considerada en términos positivos ya que se entiende que “mientras el estado trabaja para asegurar el bienestar de los ciudadanos en el ámbito material, la iglesia trabaja por su bienestar espiritual” (Heintz, 2004: 5).

Según expone Liviu Vanau, la Iglesia Ortodoxa Rumana estipula cuáles son los deberes de los ciudadanos cristianos para con el estado y los resume en cinco puntos fundamentales (Vanau, 1996: 6):

edificada en 1896 bajo el mandato de su Majestad el Emperador y Regente Francisc Josif I, siendo Metropolitano de los rumanos de Hungría y Transilvania el J. P. S. Arzobispo Miron Românu! [La traducción es mía].

⁶⁶ Concretamente, es la *Ley de los Cultos*, de 1948, la que lo estipula (Heintz, 2004: 3)

⁶⁷ Esto es, la unión de los poderes espiritual y temporal, establecida desde Constantin el Grande en el Imperio Bizantino del siglo IV (Heintz, 2004: 5).

- 1) Patriotismo – amor y devoción por la patria y su gente.
- 2) Obediencia a los líderes y a las leyes del estado, siguiendo las líneas de las Sagradas Escrituras: “permitir a cada individuo ser sujeto de las autoridades gobernantes, ya que no hay ninguna otra autoridad excepto Dios, y todas las que existen han sido instituidas por Dios. Así, aquél que se resista a las autoridades, se resiste a lo que Dios ha designado, y a aquellos que resistan se les juzgarán” (Rom. 13, 7).
- 3) Trabajar consciente por la mejora de los bienes comunes, mediante el seguimiento de los deberes del ciudadano para con el estado (participación en eventos públicos, pago de tasas, etc.); el santo Apóstol Pablo dice: “paga a todos tus deudas: tasas a quien se le debe las tasas; ingresos a quien se le debe ingresos; respeto a quien se le debe respeto; honor a quien se le debe honor” (Rom. 13, 7).
- 4) Rezar por la salud de las autoridades (I Tim. 2, 1-2), por el florecimiento del país y por la protección contra sus enemigos;
- 5) Defender el país, con la vida si fuera necesario, en tiempos de guerra.

La religión, además, actúa como marca de identidad étnica (Kiss, 2015: 31), cuyo rol “contribuye a la vitalización del sentimiento y fervor religiosos” (Murvai, 2008). Aunque hay 14 religiones legalmente reconocidas, la Ortodoxa es, sin duda, la más predominante (Vanau, 1996: 2), siendo el culto oficial del país⁶⁸, y está relacionada con la mayoría étnica rumana; sin embargo, existen iglesias en representación de las diferentes denominaciones, tantas como comunidades étnico-religiosas hay en cada territorio. Es muy común encontrar una alta densidad de iglesias en poblaciones relativamente pequeñas, cuyo mantenimiento viene en su mayoría financiado por las donaciones de los feligreses.

Este aspecto, conlleva una delimitación simbólica del territorio (de nuevo, lo territorial) en base a la pertenencia étnica. En la siguiente imagen, vemos la compartición del espacio entre la Iglesia Ortodoxa Rumana y la Iglesia Ortodoxa Armenia, cuyas instituciones dependen de patriarcados independientes.

⁶⁸ Como país que se declara “aconfesional”, puede parecer contradictorio que a la Religión Ortodoxa se la denomine “culto oficial”. Entendemos que la aconfesionalidad, entonces, se refiere a la supuesta separación de los poderes religioso y político y a la libertad de culto que existe por ley en el país.



Imagen 10: iglesia ortodoxa rumana (al frente) e iglesia ortodoxa armenia (al fondo), Iași (Moldavia)

De forma habitual, en casi todas las localidades, sin importar el tamaño, se procura que haya una mínima representación étnico-religiosa de las respectivas comunidades locales. El lugar de oración comunitaria, la iglesia, está considerado como un derecho fundamental y una muestra pública de la comunidad a la que representa. De este modo, en pueblos significativamente pequeños⁶⁹ podemos encontrar hasta tres iglesias de confesiones diferentes (ortodoxa, romano-católica, pentecostal o evangélica, etc.). En las ciudades de un tamaño medio, como pueden ser Suceava (Bucovina), Făgăraș (Transilvania) o Iași (Moldavia), la cosa crece exponencialmente (imagen 10) y en ciudades grandes como Bucarest el asunto se eleva a la enésima potencia. Cualquier particularidad étnica religiosa tiene representación territorial a través de su iglesia, hecho que ha llevado a Rumanía a ser considerada como el país con más iglesias de toda Europa y, por tanto, también uno de los más religiosos (Stuppert, 2010: 112)⁷⁰.

⁶⁹ Hablamos de localidades de entre 1000 y 2000 habitantes como, por ejemplo, Cotnari o Ripiceni, ambos en la región de Moldavia.

⁷⁰ A modo de ejemplo: <https://www.biserici.org/index.php?menu=BI>



Imagen 11: indicaciones de monasterios e iglesias en Făgăraș⁷¹ (Transilvania)

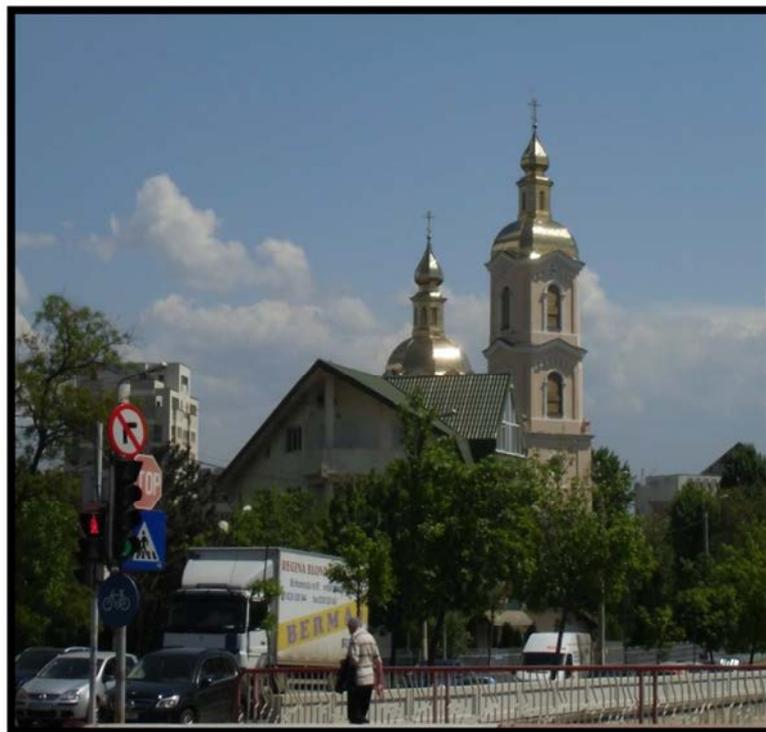


Imagen 12: Biserică Lipovenească, en Podu Roș, Iași (Moldavia)

⁷¹ Făgăraș es un municipio de la región de Transilvania que cuenta con unos 31.000 habitantes aproximadamente. En la imagen vemos las indicaciones de ocho iglesias y monasterios, concretamente los que se encontraban en esa dirección después de pasar un cruce. La localidad cuenta con cuatro iglesias más.

De un modo particular, en las regiones de Moldavia y Bucovina se construyeron numerosos monasterios fortificados, especialmente entre los siglos XV y XVI, que servían a un mismo tiempo como atalayas de delimitación territorial respecto a los turcos y como bastiones de etnicidad y de cristianización. Son muy conocidos los monasterios pintados de Bucovina, construidos por Ștefan cel Mare, cuyos murales externos mostraban pasajes bíblicos y relatos de la etno-historia del lugar para que las gentes que no entendían el eslavo eclesiástico conocieran la mitología ortodoxa.



Imagen 13: monasterio pintado de Voroneț, Bucovina (Moldavia)

De igual forma, pero con diferente trasfondo étnico-religioso⁷², encontramos *cetate* y abadías (iglesias fortificadas) en la zona sur de Transilvania, especialmente en el triángulo entre las localidades de Sibiu, Brașov y Sighișoara, construidas por sajones y

⁷² En este caso, se trata de iglesias de confesión romano-católica y evangélica.

húngaros durante los siglos XIV, XV y XVI con igual función estratégica contra el Imperio Turco-Otomano.



Imagen 14: iglesia fortificada de Prejmer (Braşov). Interior del recinto amurallado.

A pequeña escala y de forma mucho más cotidiana, sorprende encontrar diferentes tipos de imaginería religiosa en casi cada cruce de carretera o lugar de descanso. Los *troițe*⁷³, inundan el paisaje dentro y fuera de las ciudades. Los hay de muchas y diversas formas, tanto para la religión ortodoxa como para la católica. Suelen estar en lugares considerados como trascendentales e importantes para la vida social y son construidos por cada vecino particular o asociación comunitaria. No sólo están en las inmediaciones y entradas de las edificaciones religiosas, sino que abundan en las entradas de cada casa, de cada barrio y en los márgenes de las carreteras. Vemos algunos de ellos en las imágenes a continuación.

⁷³ TRÓIȚĂ, troițe, s. f. Cruz grande de madera o de piedra (decorada con pinturas, esculturas, inscripciones y a veces incluida en alguna pequeña construcción), situada en los cruces, al lado de las fuentes o en lugares vinculados a algún tipo de evento (<https://dexonline.ro/definitie/troița>).



Imagen 15: *troiță* romano-católico en Făgăraș (Transilvania)

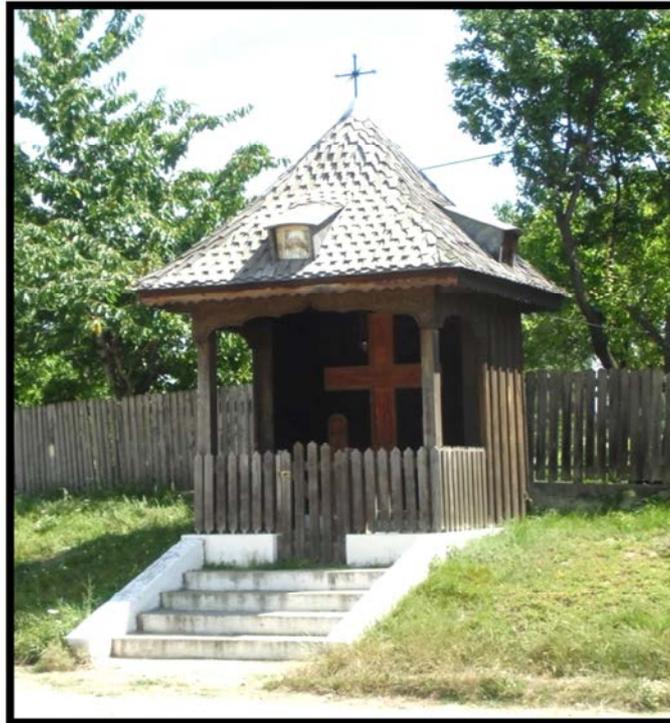


Imagen 16: *troiță* ortodoxo, en la región de Cotnari, Moldavia.



Imagen 17: *troiță* romano-católico, en Iași (Moldavia)

Asimismo, existen lugares en los que es frecuente encontrar cruces a modo de demarcación territorial, aun cuando parece imposible su acceso, como el caso en el que se ve a continuación.



Imagen 18: atravesando los Cárpatos por el paso de Bicaz (frontera entre Moldavia y Transilvania).

Otro aspecto interesante es la presencia de simbología nacional en el interior y exterior de las iglesias. Las banderas adornan las entradas de los centros de culto pero también existe una gran cantidad de símbolos que refieren a la mitología nacional. Se trata, por ejemplo, de emblemas heráldicos, blasones, lugares reservados para las autoridades políticas (el príncipe o el primer ministro) y religiosas (patriarca), etc. Algunas de las imágenes a continuación muestran la imbricación entre la esfera de lo religioso y de lo nacional:



Imagen 19: monasterio ortodoxo, al norte de Moldavia.



Imagen 20: catedral ortodoxa, Sibiu (Transilvania)



Imagen 21: detalle ornamental con águila bicéfala⁷⁴, catedral ortodoxa, Sibiu (Transilvania)



Imagen 22: catedral romano-católica, Iași (Moldavia)

⁷⁴ El águila bicéfala es un símbolo iconográfico de la heráldica de numerosas culturas indoeuropeas. En este caso, es una clara referencia al Imperio Austrohúngaro.



Imagen 23: iglesia ortodoxa Banu, Iași (Moldavia)

Más allá de las insignias visibles, el espacio de lo religioso contribuye a establecer órdenes sociales a través de normas y conductas. La distribución, por ejemplo, del espacio interior de las iglesias está regida por numerosas reglas que estructuran a la feligresía en función del género, de la edad y de la condición social. De esta manera, vemos cómo las mujeres suelen ocupar un lugar determinado y distinto al que ocupan los hombres⁷⁵, debiendo llevar un pañuelo en la cabeza si están casadas. Además, tanto unos como otros no deben dejar sus hombros y piernas al descubierto, no llevar las manos en los bolsillos y no dar la espalda a los iconos⁷⁶.

Las iglesias ortodoxas carecen de estatuas y presentan una gran cantidad de imágenes (iconos) decorados de una forma suntuosa en la que predominan los dorados. Tampoco

⁷⁵ En algunas iglesias, las mujeres se sitúan a la izquierda y los hombres a la derecha, mientras que en otras las mujeres se colocan al fondo y los hombres delante.

⁷⁶ En algunos lugares turísticos, como monasterios, las monjas o curas disponen de telas para proporcionar a los turistas para que se cubran.

tienen asientos⁷⁷, ya que la mayoría de los feligreses se quedan de pie durante el servicio, el cual suele durar unas tres horas. Algunos permanecen arrodillados e incluso los hay que se estiran completamente boca abajo en señal de humildad y sumisión. Durante la misa hay muestras de verdadero fervor religioso: algunos fieles besan las imágenes de orfebrería que recubren las paredes y se abrazan a las columnas; otros se balancean en una especie de trance místico, al ritmo de la entonación del cura⁷⁸. Éste da la misa de espaldas a la gente, orientado hacia el altar, el cual está oculto tras un enorme retablo adornado según la estética bizantina. Al altar, que está fuera de la vista de los feligreses, sólo le está permitido el acceso a los hombres.



Imagen 24: retablo que oculta el altar. Catedral ortodoxa, Sibiu (Transilvania)

⁷⁷ En algunas iglesias puede haber algunos asientos para la gente mayor o para aquellos con dificultades para caminar. Estos suelen tener el respaldo arrimado a las paredes de la iglesia.

⁷⁸ Tal y como explicaremos en el capítulo 6, en la liturgia ortodoxa no se utilizan instrumentos musicales, sino sólo la voz humana. Los textos de la liturgia son entonados siguiendo la estética y técnica propias del canto bizantino.

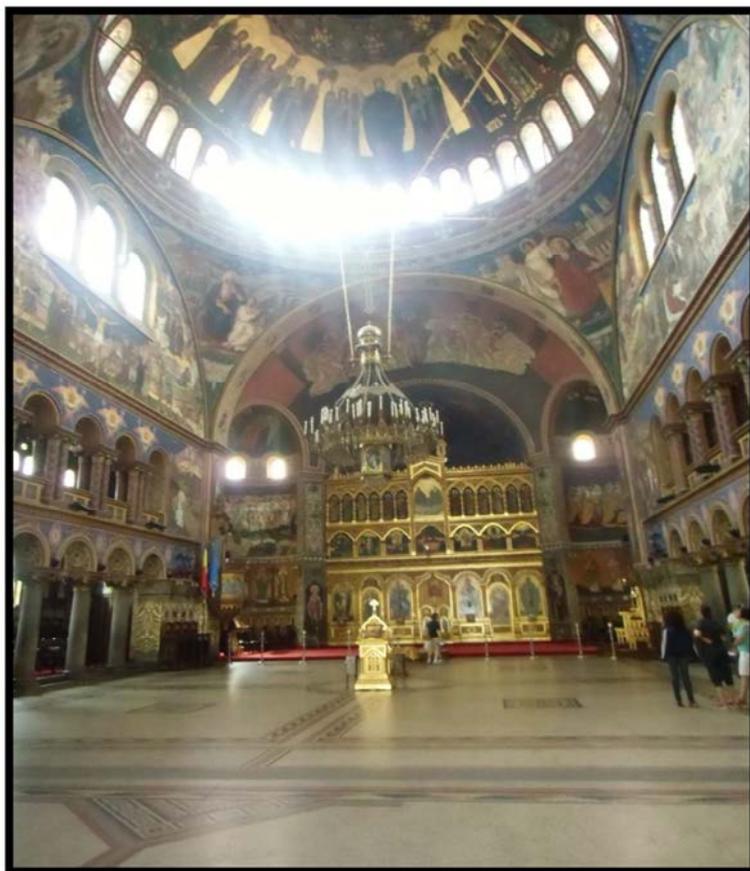


Imagen 25: catedral ortodoxa, Sibiu (Transilvania)



Imagen 26: iglesia ortodoxa, Iași (Moldavia)

La venta de imagerie religiosa como estampitas, rosarios y cruces está siempre presente en cualquier iglesia o puesto de mercadillo. Comparten espacio con los productos de la artesanía tradicional, que son un importante reclamo del turismo religioso tanto interno como internacional.



Imagen 27: venta de iconografía religiosa dentro de la iglesia *Sfântu Petru și Pavel*, en Iași (Moldavia)



Imagen 28: puesto de venta de iconografía religiosa, Bucovina (Moldavia)

A un nivel más implícito, la religión ejerce un importante control social a través, por ejemplo, de los numerosos periodos de ayuno⁷⁹. Cuando se entra en uno de esos periodos, los cuales abundan en el calendario ortodoxo⁸⁰, aparecen una serie de indicadores que pueden resultar invisibles a primera vista. En las cartas de los restaurantes, en los estantes de los supermercados, en los artículos de las revistas o en programas de televisión⁸¹, todo hace referencia a la importancia de observar el ayuno durante el período correspondiente. Además, durante estos períodos tampoco está permitido celebrar bodas. Estado e iglesia se unen aquí de un modo paternalista para velar por el cumplimiento de estas normas.



Imagen 29: etiqueta en un envase de ensalada de berenjena y cebolla que avisa de que este alimento está recomendado en periodo de ayuno

Otra muestra de control prescriptivo se aprecia en las visitas que suele hacer el cura al inicio del curso académico a las residencias universitarias (*camin*). El religioso pasa habitación por habitación bendiciendo el lugar y a los estudiantes que lo ocupan, augurándoles suerte en sus estudios. Algo similar ocurre durante los periodos previos a la Navidad y a la Epifanía, cuando el cura visita las casas de los feligreses de su parroquia para bendecirlas⁸². Las autoridades religiosas participan activamente en actos

⁷⁹ Durante los períodos de ayuno se prescribe no comer ningún alimento de origen animal.

⁸⁰ Hay más de nueve períodos de ayuno a lo largo del año, según el calendario ortodoxo. En general, suelen tener una duración de una o dos semanas cada uno (<http://www.crestinortodox.ro/calendar-ortodox/>).

⁸¹ Para más información sobre el lugar que ocupa la religión ortodoxa en los medios de comunicación, véase (Surugiu, 2012)

⁸² Información extraída de las entrevistas (AM-2014-I) y (NB-2014-I).

políticos e institucionales, mostrando así su rol determinante en las estructuras políticas de la sociedad rumana⁸³.

A parte de las muchas diferencias de dogma entre la doctrina ortodoxa y la romano-católica, cabe señalar, por ejemplo, la que refiere al celibato. La iglesia ortodoxa no exige ni al clero ni a los obispos que sean célibes. Es más, en algunas iglesias ortodoxas, como el caso de la rumana, se exige que el cura sea un hombre casado⁸⁴.

La percepción de lo religioso llega a verse tan encabalgada con pensamientos y formas de ver el mundo arraigadas en la cultura folklórica que en muchos casos es extremadamente difícil ver qué actuación o costumbre sienta sus orígenes en lógicas ortodoxas o en religiosidades populares. De hecho, cuesta desligar lo ortodoxo del pensamiento popular dado que, desde la adopción de la ortodoxia por parte de los principados (s. XIII), ésta asumió y reformuló un gran número de tradiciones populares pre-cristianas. De este modo, no llegamos a saber si la lógica subyacente de costumbres como la de saludarse con tres besos en las mejillas (empezando siempre por la izquierda) o la de regalar un número par de flores en las ofrendas mortuorias, tienen que ver de alguna manera con lógicas y sabidurías folk, previas a la *ortodoxización*, o son símbolos de la mística de la numérica religiosa.

En la calle, la gente se santigua de forma mecánica, rápida y discreta, cada vez que pasa delante de una iglesia. Lo hacen repitiendo el movimiento hasta tres veces seguidas: cabeza, pecho, hombro derecho y hombro izquierdo⁸⁵. Algunas personas se agachan para tocar primero el suelo. Las potentes megafonías con las que cuenta cada iglesia proyectan la liturgia hacia fuera, en un afán por trascender los muros eclesiásticos y por invadir el espacio urbano. Los salmos e himnos del canto bizantino son una banda

⁸³ A modo de ejemplo, la inauguración del complejo comercial llamado *Palas Mall*, en Iași. A este acto fueron invitadas diversas autoridades políticas y religiosas, incluido el Metropolitano de Moldavia y Bucovina quien ofició una misa y dedicó gran parte de la misma a alabar el complejo comercial y a augurar prosperidad. <http://ziarullumina.ro/palas-un-nou-reper-urbanistic-la-iasi-69015.html>

⁸⁴ Para un mayor detalle en las diferencias entre la religión romano-católica y la ortodoxa, consultar (Wybrew, 2003) y la siguiente página Web: <http://iglesiaortodoxa.org.mx/informacion/2013/05/diferencias-entre-la-iglesia-catolica-ortodoxa-y-la-iglesia-catolica-romana/>

⁸⁵ Los ortodoxos se santiguan tocándose primero el hombro derecho y lo hacen uniendo los dedos índice, pulgar y corazón, en representación de la trinidad.

sonora constante que se percibe en los alrededores de todas y cada una de las iglesias e incluso llegan a solaparse con los hilos musicales de los comercios.

Estas manifestaciones públicas de lo religioso son muy habituales en ciudades y no tanto en pueblos. Monica Heintz propone que para entender las “representaciones religiosas” (Heintz, 2004: 2) en los contextos urbanos (comúnmente descritas como muestra de un *revival* post-socialista⁸⁶) se debe tener en cuenta la distinción cultural que se establece entre lo rural y lo urbano, existente por un igual en ciudades y en pueblos. Heintz explica el resurgimiento de la religión ortodoxa, tras la revolución de 1989, así como de nuevas denominaciones neo-protestantistas (religión evangélica, baptista, etc.) como efecto de la translocación de lo rural y urbano producida durante el comunismo y el post-comunismo. Así, explica que el *revival* ortodoxo que, desde la caída del comunismo, se vive en Rumanía ofrece manifestaciones muy diversas en contenido y forma dependiendo de dos realidades diferentes a las que se refiere como “élites urbanas” y “campesinos rurales” (Heintz, 2004: 6), las cuales comportan formas de cultura y no necesariamente se corresponden con el origen o lugar de residencia de las personas que formarían esas categorías⁸⁷.

Mientras en el campo, la fe ortodoxa se ha vivido siempre con una relativa continuidad, incluso durante el comunismo⁸⁸, en las ciudades se vivió una represión más dura por lo que se refiere a la expresión religiosa en espacios públicos. Es ahí, por tanto, en donde el *revival* ortodoxo se ha vivido con más fuerza desde la caída del régimen y en donde las conversiones a nuevas y no tan tradicionales confesiones en Rumanía se entienden como un rasgo distintivo de “religiosidad urbana”. Mientras en los pueblos, la conversión al pentecostalismo o al bautismo es asunto de la comunidad *rroma* (Fosztó, 2005, 2006; Fosztó & Kiss, 2012), en las ciudades la dimensión étnica de estas adscripciones religiosas se diluye. Es en base a estas nuevas religiosidades, que Heintz

⁸⁶ Algunos autores que así lo han descrito: (Kiss, 2015; Merdjanova, 2000; Pelkmans, 2009; Preda, 2011; Stan & Turcescu, 2000; Vanau, 1996).

⁸⁷ A lo que Heintz se refiere es a que, debido a los flujos migratorios durante el comunismo (pueblo-ciudad) y post-comunismo (ciudad-pueblo), encontramos gente de ambos orígenes en los dos entornos y la mezcla de culturas urbanas y rurales se mantienen hoy en día.

⁸⁸ Dado que la gente de los campos vivía lo suficientemente alejada de los centros de poder del régimen como para poder practicar la religión sin peligro a ser denunciado a la *securitate*.

se decanta por el término “*renewal*” en vez del de “*revival*” (Heintz, 2004: 7). Una de las informantes, originaria de Bacău, señalaba esta moda confesional en las ciudades:

La religión se dividió en más confesiones o sectas, aquí en Rumanía [después de la caída del comunismo], y la gente cree en eso sin ni siquiera saber de dónde viene y qué significa (CP-2014-I).

Sea como fuere, el vínculo entre la cultura popular y el dogma de la religión ortodoxa es estrecho. Algunos especialistas lo justifican arguyendo que la ortodoxia fue adoptada de forma espontánea, en entornos campesinos y que nunca fue algo impuesto (Georgescu, 1991). De ahí que también se haya teorizado mucho sobre la importancia de los valores cristianos ortodoxos para configurar la “etnogénesis del pueblo rumano” (Trifan, 2008: 10). Más allá de las posibles mitologías propuestas para explicar la profunda identificación de la *rumaneidad* para con la doctrina ortodoxa, sabemos que ésta es el resultado, en parte, de procesos políticos escrupulosamente medidos y meditados.

Se ha escrito mucho sobre la relación entre religión y estado en los procesos de formación de los estados-nación (Brubaker, 2012b; Friedland, 2002) y de la Europa del Este en particular (Enyedi, 2003; Merdjanova, 2000). La imbricación que hoy existe entre los poderes político y religioso en Rumanía, al mismo tiempo que el lugar que el pensamiento religioso ocupa en las mentalidades y cotidianidades de sus gentes, no puede entenderse sin mencionar el papel que la religión ortodoxa ha jugado en diversos momentos de la historia de la región.

En Rumanía, “existe la tendencia a identificar lo nacional, en el sentido étnico, con lo confesional” (Plesu, 2002: 10) y es que en el periodo de la creación del estado-nación rumano (1859-1918) la religión ortodoxa se tomó como unificadora para distinguirse de la romano-católica del Imperio Austro-Húngaro y del islam del Imperio Otomano (Georgescu, 1991: 49-50). Así, de la misma forma que ocurrió con los procesos nacionalistas en otros países de la Europa del Este,

Se les asoció no tanto con los intereses económicos de los diversos grupos nacionales, como con la lucha por la independencia política. [Esos nacionalismos] estuvieron conectados habitualmente con las evidentes diferencias religiosas entre la fuerza política dominante y los grupos nacionales oprimidos (Merdjanova, 2000: 247).

Mediante la coalescencia de la identidad religiosa y nacional, se buscó impedir también los intentos de soviétización y la consecuente homogeneización cultural. Las iglesias se revelaron como “guardianes de las tradiciones culturales y nacionales” (Merdjanova, 2000: 257).

La construcción del estado en Rumanía reforzó la hegemonía de las iglesias nacionales (la ortodoxa y la greco-católica), a las que se les dio prioridad respecto a las denominaciones minoritarias. Las dos iglesias nacionales estaban formadas en su mayor parte por la mayoría étnica rumana (Fosztó & Kiss, 2012: 54). Según exponen Lavinia Stan y Lucian Turcescu:

Quando la conciencia nacional emergió en la Europa del Este, la iglesia se subió al carro posicionándose como eje central de la definición de “romanianismo”, una identidad compartida que supuestamente reemplazaba las lealtades Moldavas, Valacas y Transilvanas (Stan & Turcescu, 2000: 1468).

Después de la unidad de los principados, la Iglesia Ortodoxa participó en la construcción del estado rumano mediante el apoyo de la mitologización de las figuras políticas del pasado, estableciendo así una conexión entre el “nuevo estado” y los anteriores gobernantes (Leustean, 2007: 61). La identificación de la ortodoxia con la nación rumana proviene de esa época y de la estrecha *symphonia* (Leustean, 2007: 77; Stan & Turcescu, 2000: 1470) que se estableció entre los poderes políticos y religiosos.

Tras la modificación de la lengua utilizada en la liturgia, la cual pasó del eslavo al rumano durante la segunda mitad del siglo XIX, la religión ortodoxa adquirió una dimensión simbólica todavía más importante, ya que remarcaba la particularidad lingüística que el pensamiento nacionalista estableció como distintiva y representativa del vínculo rumano con la antigua Dacia. La iglesia,

Tomó prestado, y monopolizó de forma eventual, el discurso nacionalista de los greco-católicos transilvanos, centrado en el carácter latino del idioma rumano. Esta apropiación del discurso otorgó a la Iglesia Ortodoxa una legitimidad moral y política a ojos de los rumanos, así como un mayor reconocimiento por parte del estado (Stan & Turcescu, 2000: 1468).

Durante el periodo de entreguerras, tuvo lugar en Rumanía un movimiento fascista profundamente religioso que, bajo el nombre de *Garda de Fier* (“Guardia de Hierro”) o *Legiunii Arhanghelul Mihail* (“Legionarios del Arcángel Miguel”), promovió ideologías xenófobas y teorías evolucionistas sobre la nación rumana⁸⁹. Éste es un fenómeno que debe tenerse en cuenta al abordar el estudio del *revival* ortodoxo que se vive hoy en día en Rumanía, cuyo resurgimiento tuvo lugar ya tras la caída del régimen comunista.

El movimiento legionario, que tuvo representación política y con el que se identificaban gran parte de las figuras literarias y artísticas de ese período⁹⁰, fue liderado por Corneliu Zelea Codreanu, una personalidad carismática que se hacía llamar “capitán” y que representaba una nueva manera de entender la *rumaneidad*. El dogma del movimiento estableció el concepto de *omul nou* (“nuevo hombre”), un modelo de “hombre rumano con cualidades heroicas” (Săndulescu, 2004: 350) capaz de “cambiar el destino de Rumanía” (Bruja, 2004: 93).



Imagen 30: Corneliu Zelea Codreanu⁹¹

El grupo, formado en sus inicios por estudiantes de universidad y de instituto, combinaba la simbología y retórica nacionalistas con la religiosa y la folklórica⁹², dando como resultado la firme y arraigada creencia (aún presente en los discursos de hoy en

⁸⁹ Para más información sobre este movimiento fascista, consultar: (Cercel, 2015: 16-20; Deletant, 2012; Săndulescu, 2004; Veiga, 1989).

⁹⁰ Mircea Eliade era uno de sus más aférrimos ideólogos y escribía artículos apoyando su causa. Para más detalles, véase (Berger, 1991)

⁹¹ Fuente: <https://alchetron.com/Corneliu-Zelea-Codreanu-1316395-W>

⁹² Despertó algún recelo en la Iglesia Ortodoxa ya que el misticismo de Codreanu sumaba también un “fuerte elemento pagano y supersticioso” (Selma & Ponce, 2010: 46) fundamentado en la cultura tradicional de los ancestros.

día) de que el “buen rumano” encarna en sí mismo la ortodoxia y la tradición en perfecta armonía. El movimiento legionario creó un panteón propio en el que aparecían representados los “grandes vencedores” de la historia del pueblo rumano (Bruja, 2004: 93). Estaban convencidos de que el cristianismo ortodoxo rumano

Representaba tanto la religión de sus ancestros [los tracios] como una forma de vida tradicional rumana. Por lo tanto, consideraban la ortodoxia, los valores campesinos arcaicos y el nacionalismo como inseparables. Rumanía, como país, era sólo para rumanos, y ser rumano era sinónimo de ser cristiano ortodoxo (Berger, 1991: 346).

El discurso que promovían fue profundamente antisemita desde el inicio⁹³, extendiéndose después a otros grupos étnicos que habitaban el país. En concordancia con el proceso de creación de la nación rumana y de lo que debían ser los rumanos, el rechazo a los judíos funcionaba para definir a los no-rumanos (Goina, 2005: 163), ya que éstos encarnaban también la diferencia religiosa. Los legionarios preparaban sus apariciones en público de forma teatral, yendo por los pueblos vestidos con las ropas tradicionales campesinas en color blanco y montando a caballo. Fomentaban la sacralización de entidades como la nación, el estado, la raza o la clase y, en consecuencia, la emergencia de una nueva “religiosidad mundana inherente” (Merdjanova, 2000: 248).



Imagen 31: Codreanu, a lomos de su caballo, en una de sus visitas-mítines a las zonas rurales⁹⁴

⁹³ Los tradicionalistas rumanos, de manera muy similar a sus colegas europeos, identificaban a los judíos con el racionalismo, el positivismo, el comunismo, el materialismo, el comercio, la modernidad, la democracia, la francmasonería y la ciudad (Berger, 1991: 347)

⁹⁴ Fuente: <http://www.apologeticum.ro/ccheie/capitanul-corneliu-zelea-codreanu/>



Imagen 32: Codreanu utilizando el saludo legionario⁹⁵

A la *Garda de Fier*, el brazo militar del partido político conocido como “La Legión”, se le atribuyen algunos homicidios y actos violentos en nombre de la purificación de la nación rumana y como reivindicación en contra de la supuesta deriva laicista que experimentaba el estado. Su firme oposición contra el reinado de Carol II y la ola de crímenes contra los políticos y autoridades que no eran afines al movimiento, condujo al arresto de los líderes y a la desintegración de la *Garda*. No obstante, pocos años después, se forzó a la abdicación del monarca y se instauró una dictadura militar fascista liderada por Ion Antonescu quien forzó a la dimisión de los líderes legionarios (Selma & Ponce, 2010: 48) y estableció su mandato en alianza con la Alemania nazi.

Algunos informantes relacionan la ideología de este fenómeno con el actual *revival* ortodoxo. Una parte de la manera de entender la ortodoxia rumana de hoy en día está vinculada con las ideas “pro-guardistas” del período de entreguerras, a las que se exime de toda condena (Tanasoiu, 2005: 119). Según explican en las entrevistas, en la última década ha tenido lugar un resurgimiento del partido político *Pentru Patrie – Totul pentru țară*, que actualmente representa las ideologías de la ultraderecha rumana y es heredero del movimiento que tuvo lugar entre los años 1927 y 1938. Este partido cuenta

⁹⁵ Fuente: www.gettyimages.com

entre sus filas con altos representantes del patriarcado, tal y como vemos en las imágenes a continuación:



Imagen 33: acto de campaña del partido PP⁹⁶



Imagen 34: curas ortodoxos tomando parte en el acto de campaña política del partido de ultraderecha rumano⁹⁷

Los adeptos muestran un discurso basado en el tradicionalismo rumano de principios de siglo (Berger, 1991: 345) que busca retornar a la pureza del folklore rural, adoptan formas de vestir campesinas y observan unas normas de conducta profundamente

⁹⁶ Fuente: <http://www.buciumul.ro/2011/11/>

⁹⁷ Fuente: http://www.buciumul.ro/wp-content/uploads/2011/11/DSC_0065.jpg

ortodoxas⁹⁸. Se trataría de una neo-religiosidad ortodoxa con base nacionalista y primordialista. Tal y como explica uno de los informantes clave:

El *revival* ortodoxo surgió justo después de la caída del comunismo, porque durante ese periodo estuvo prohibido y porque antes, durante el periodo de entre guerras, el cual está visto como un periodo dorado, existió también un movimiento que fue muy ortodoxo. Es un movimiento que algunos consideran que fue fascista, una especie de radicales ortodoxos con sacrificios y todo eso...vestían ropas tradicionales, montaban caballo, etc. El *revival* de después de la revolución afectó a mucha gente joven. Tengo muchos amigos que estaban involucrados en él. Su manera de vivir estaba totalmente conectada con lo tradicional y con lo religioso. Es un movimiento que condensa nacionalismo y religión, de alguna manera. Esta gente tiene muchos hijos, más de tres (FI-2014-S).

La utilización de la religión como base ideológica es una de las características que hace del movimiento fascista de la Rumanía de entreguerras algo único y claramente diferente respecto a otros movimientos similares en Europa.

Fue la Guardia de Hierro rumana la única organización fascista que hizo del cristianismo la base de su ideario y su principal característica, llegando a un misticismo tal que definió el comportamiento de sus miembros y los diferenció claramente del resto de los movimientos fascistas (Selma & Ponce, 2010: 46).

Este episodio dejó una huella considerable en la forma de pensar la nación rumana y sus valores de autenticidad. Proponemos tenerlo en cuenta para entender los fenómenos que, en relación con la religiosidad, se viven en la Rumanía actual. Sin perder de vista las particularidades históricas y culturales de Rumanía, será útil analizar los acontecimientos propios del postcomunismo como “herederos” de movimientos como éste ya que “hacen uso del mismo arsenal para construirse como religión política específica” (Merdjanova, 2000: 234). La religión en este caso actúa como catalizador para la delimitación, la alienación y la animosidad hacia “el otro” y es un factor que crea y preserva la identidad, así como estimula la integración intra-social (Ibídem).

⁹⁸ Entre ellas el ayuno, la pobreza, la oración y la obediencia (FI-2014-S).

2.4. Cultura folklórica y tradicional

La cultura folklórica, relacionada con el pensamiento tradicional campesino, está implícita en los discursos etno-nacionalistas y, por extensión, en los que se superponen con éste, como es el caso del religioso. No se pretende aquí dar a entender que en Rumanía exista una cultura folklórica más densa o más “rica” que en otros lugares, sino que su presencia es perceptible en ámbitos públicos, predominantemente urbanos, en los que convive e interacciona con las dinámicas propias de la modernidad.

Lejos de considerarse como algo anticuado, caduco o pasado de moda en Rumanía lo folklórico se considera algo que es reflejo de la actualidad y que da respuesta a sus demandas étnicas, siempre como representación de la conjunción de lo campesino, lo tradicional y lo ortodoxo.

Una representación del folklore rehificada, estilizada y bastante distante respecto a la cotidianeidad de las gentes es algo que se encuentra de forma habitual en algunas sociedades europeas que se describen como supuestamente modernas⁹⁹.

Uno de mis viajes exploratorios fue Bucarest, la gran capital y emblema de modernidad. Muchos de mis informantes habían insistido en el afán de cosmopolitismo que persigue la ciudad, actuando como punto de encuentro entre muchos de los que quieren reformular sus identidades tradicionalmente ligadas con la cultura campesina, muy significativa tanto en ciudades como en pueblos. El viaje estuvo lleno de contrastes inesperados. No tanto relacionados con la consabida diversidad étnica, a la que todo el mundo apela cuando se trata de Rumanía, sino por el grado de interconexiones entre lo rural, entendido como cultura, y lo urbano, en un lugar que clamaba supuestamente por ser un paradigma de constante renovación.

Me refiero, concretamente, a huertos y corrales adyacentes a las casas de planta baja (en casas de modo unifamiliar y en los terrenos de las inmediaciones de los bloques de pisos), tanto en el centro de la ciudad como en los barrios periféricos. No se trataba de huertos neo-rurales o de movimientos ecologistas, eran huertos de subsistencia, que luego supe que sirven para cubrir necesidades básicas, extremadamente caras en

⁹⁹ Este tipo de reinención del folklore es denominado también *fakelore* (Bendix, 2000: 54).

proporción con las rentas de las gentes del país (Chiritescu, Kruszlicika, Stan, Andrei, & Gogonea, 2014: 25).

Tal y como ya hemos comentado en apartados anteriores, los saberes y costumbres tradicionales adquieren en el contexto rumano una relevancia notable por lo que al imaginario nacional se refiere. Los iconos y símbolos utilizados para representar el *ethos* cultural del país y sus particularidades étnicas se remiten con frecuencia a elementos relacionados con la cultura popular, el mundo rural, la artesanía ritual y el folklore. La cultura tradicional impregna la cotidianeidad de las ciudades y está muy presente en cualquier celebración religiosa y popular. Se la considera algo “auténtico” y “verdadero”, y como elemento constitutivo de identidad.

Hay que distinguir, sin embargo, los diferentes tipos de “ruralidad” a la que se hace referencia cuando se habla del caso rumano. Es cierto, tal y como señalan las estadísticas, que Rumanía presenta una gran proporción de ruralidad, con más de un 87% de superficie rural (Chiritescu, Kruszlicika, Stan, Andrei, & Gogonea, 2014: 24)¹⁰⁰. Sin embargo, no toda esa ruralidad es del mismo tipo ya que encontramos una parte importante vinculada a la agricultura extensiva, la cual recibe ayudas y financiación del estado, y otra parte relacionada con la agricultura de subsistencia, de la cual no se tienen datos estadísticos claros y de la que se sabe que no cuenta con el apoyo gubernamental necesario¹⁰¹. Ese tipo de ruralidad es la que preserva de diversas maneras un capital cultural específico, unos conocimientos aplicados que se muestran tanto a un nivel simbólico y ritual, como a un nivel práctico.

El grado de urbanización, por otra parte, es una variable de la cual dependen indicadores como la salud, el nivel educativo, las condiciones de vida, el mercado del trabajo,

¹⁰⁰ Según los datos del Eurostat, Rumanía cuenta con un 11,34% de superficie urbana, un 45,14% de superficie rural y un 43,52% de superficie intermedia (http://ec.europa.eu/eurostat/cache/RCI/#?vis=urbanrural.urb_typology&lang=en). Mediante el trabajo de campo en diversas regiones y áreas, sabemos que lo que se ha clasificado como “intermedio” es, en realidad, mayormente rural, en el sentido de que sus habitantes combinan rutinas y métodos de subsistencia vinculados a la actividad agraria.

¹⁰¹ En la región de Moldavia, en la cual se centra este estudio, predomina la agricultura de subsistencia. La agricultura de tipo extensivo, por diferentes razones que tienen que ver con la orogenia del país y con los intereses políticos, se encuentra centralizada en la región de Transilvania (*Ardeal*) (Chiritescu, Kruszlicika, Stan, Andrei, & Gogonea, 2014: 25).

etc.¹⁰². La cuestión rural-urbana, por tanto, es importante como trasfondo de cualquier análisis socio-antropológico en Rumanía.

Esta aparente dicotomía, entre lo rural y lo urbano, suscita discursos interesantes en los informantes, quienes acostumbran a establecer un vínculo fuerte entre la cultura rural y el “nivel cultural” (categoría utilizada por los propios informantes). Esta relación aparece en las entrevistas de forma tan poderosa, a la vez que implícita, que genera afirmaciones cuya lógica es difícil de desentrañar. El tema se vuelve más interesante, a la vez que complicado, cuando el “nivel cultural” se identifica también con determinadas etnicidades y clases sociales. Lo cierto es que, tras ese juego de correlaciones, la cultura rural actúa como eje discriminador. El cómo se concibe y las controversias que ésta suscita en una sociedad encarada hacia una modernización concebida según las lógicas del neo-liberalismo capitalista, son puntos clave para entender cómo se construyen los discursos.

Por lo que al objeto de estudio de esta tesis, es recurrente la conexión que se establece, en las entrevistas, entre la manifestación del gusto por un tipo de música y el “nivel cultural”. Afirmaciones como “los que escuchan *manele* tienen un nivel cultural muy bajo” o “los dirigentes Comunistas tenían un nivel educacional bajo, por eso se escogió la *muzică populară* como música de estado”¹⁰³. En otros momentos del trabajo de campo, también encontré ese tipo de correlación, formulado por testimonios diversos.

El caso es que la diferenciación estricta, ya sea tácita o explícita, entre lo que se denomina “nivel cultural” alto y bajo estructura los discursos y constituye, en la mayoría de los casos, la base para enunciados del tipo tautológico. En no pocos casos, la entrevista transcurría de la siguiente manera:

Entrevistador: ¿Qué opinas del género *manele*¹⁰⁴?

Informante: El *manele* es música que escucha la gente que tiene un bajo nivel cultural.

E: ¿Por qué crees que lo escucha la gente? ¿A qué es debido su éxito?

¹⁰² Los cálculos estadísticos llevados a cabo por el Eurostat (<http://ec.europa.eu/eurostat/>) señalan esa fuerte relación entre variables.

¹⁰³ Información extraída de las entrevistas.

¹⁰⁴ El *manele*, tal y como detallaremos en el capítulo 6, es un género de tecno-dance con marcadas influencias orientales, en el que la mayoría de sus intérpretes se identifican como gitanos o rroma.

I: Su éxito se debe a que mucha de la gente que lo escucha es de un bajo nivel cultural¹⁰⁵.

El caso de cómo el “nivel cultural”, entendido aquí como conocimiento reglado y mediado por las instituciones educativas del país, es utilizado para evaluar las opiniones según un “estatus” (Marcu, 2010: 226) y para establecer compartimentaciones sociales que abarcan de una forma transversal las distinciones creadas en base a la religión, a la etnia y al contexto (rural o urbano). Esto nos ofrece la posibilidad de abordar una realidad socio-cultural mucho más compleja e interesante para entender el porqué de esa reproducción de discursos.

Ese “nivel cultural” se mide según el grado de escolarización y el tipo de centro educativo en el que ésta se haya llevado a cabo¹⁰⁶. De forma general, haber cursado la secundaria y, en especial los estudios superiores, otorgan un estatus intelectual determinado los cuales adquieren un significado particular por ser un contexto en el que históricamente ha dominado el conocimiento vinculado a la cultura agrícola y pastoril, transmitido a través de aprendizajes tradicionales. La marca de distinción que supone el acceso a la educación está, hoy más que nunca, considerada como “signo distintivo” (Bourdieu, 2006).

Algunos de los informantes clave remiten a cuestiones históricas y culturales para entender el porqué de esta mecánica identificativa. En la misma línea que explican los historiadores Neagu Djuvara (2014) y Vlad Georgescu (1991), se conoce que las clases intelectuales en Rumanía estuvieron en general vinculadas a las potencias dominantes (Imperio Otomano, Reinos de Hungría y Polonia, Imperio Austrohúngaro), dado que los habitantes de los principados mantenían tareas fundamentalmente agrarias y campesinas: “realmente, la vida en el campo – especialmente al pie de las montañas, donde los pueblos de campesinos libres eran más numerosos – no había cambiado en siglos, con el trabajo de los campos, viñedos o bosques siguiendo el ritmo de las

¹⁰⁵ Información extraída de la entrevista (MM-2014-I).

¹⁰⁶ Casi todos los informantes entrevistados que provenían de un entorno académico, referían al nombre del instituto (*liceu* o *gimnaziu*) para definir su posición social. “Soy RT, tengo 22 años y vengo del Costache Negruzzi” o “Soy GP, tengo 24 y estudié en el Asachi”. Esperaban de mí que conociera el ránking de centros educativos y el caché asociado a cada uno de ellos. Esto me llevó algún tiempo pero, una vez familiarizada con el tema, me sorprendió comprobar cómo ese aspecto servía como identificador de clase social.

estaciones” (Djuvara, 2014: 236). Los Voivodas y miembros de la burguesía cortesana enviaban a sus hijos e hijas a recibir formación a los núcleos culturales de los imperios y reinos dominantes (Djuvara, 2014: 190-207; Georgescu, 1991: 58-72).

Por otra parte, uno de los informantes clave habla de este aspecto y lo vincula con los cambios que tuvieron lugar en Europa en el siglo XVI, en relación con la religión católica y la protestante:

El motivo por el cual en Rumanía no ha habido, históricamente, una clase educada, sienta sus bases en la Reforma y Contrarreforma que se vivió en países centroeuropeos. Esa reforma religiosa cambió por completo la relación entre hombre, Dios y, por tanto, entre la iglesia y el poder. Esto comportó el desarrollo de una conciencia de la gente respecto a sus derechos y a su acceso a la educación (cultivación). La sociedad rumana, en cambio, ha sido durante siglos fundamentalmente campesina. No ha sido una sociedad de comerciantes o de gente urbana. La inmensa mayoría de la sociedad se formaba en torno a la cultura campesina. Por una parte, existía el campesino que trabajaba la tierra para subsistir y, por otra, estaban los campesinos que trabajaban la tierra para los Voivodas y príncipes (señores feudales) (ER-2014-I).

Tras la Primera Guerra Mundial, durante el denominado “periodo de entreguerras”, la recién creada *România Mare* fue un Estado cuya política cultural tuvo como principal objetivo consolidar una clase intelectual propia. Ésta fue la época comúnmente descrita como “dorada” en la que se habla del florecimiento literario, musical y artístico. Ya anteriormente, con la unificación de los principados de Moldavia y Valaquia (*România Veche*) en 1859, la ideología del nacionalismo romántico europeo cobró mucha más fuerza trascendiendo en las obras de escritores y músicos como Mihai Eminescu y Ciprian Porumbescu, ambos recibiendo sus estudios superiores en ciudades como Viena, Berlín o París.

La “intelectualidad” o “nivel cultural”, vista como resultado de una educación formal, se utiliza en los discursos como indicador de clase, de estatus social y, en definitiva, para demarcar una separación entre la cultura campesina y la cultura “urbana-académica”. Algunos informantes confirmaron que existe una fuerte barrera social y de clase entre las sociedades rurales y las urbanas: “en la ciudad se habla con desdén y condescendencia de las gentes del campo” (SL-2014-I). Esta es una razón por la cual se apela al “nivel cultural” cuando se trata de identificarse socialmente, marcando cierta

distancia para con las culturas campesinas, y pasa de forma muy asidua por lo que respecta a mostrarse afín a determinados géneros musicales¹⁰⁷. Pero ¿qué significación encarna realmente la cultura campesina en un país post-socialista como Rumanía? ¿Qué dinámicas comporta? A continuación, explicaremos cuáles son las variables que están indirectamente relacionadas con la cultura rural y todo lo que ésta acarrea.

Rumanía cuenta con una de las tasas de analfabetismo y de abandono escolar más altas de la Unión Europea¹⁰⁸ y tiene la tasa de estudiantes de tercer ciclo más baja de Europa¹⁰⁹. Además, un 21'2% de la gente joven (de 18 a 34 años) no está trabajando ni siguiendo ningún programa formativo¹¹⁰. El abandono escolar en las áreas rurales es de un 27'8%, frente a un 19'3% en suburbios y ciudades pequeñas y un 5'9% en los grandes núcleos urbanos¹¹¹. Estos datos son, se entiende, respecto al registro que se tiene de aquellos que iniciaron los estudios. Teniendo en cuenta que, de 41 provincias que tiene Rumanía, 25 de éstas son rurales, 15 son semi-rurales y 1 es urbana (Ilfov, con la capital, Bucarest)¹¹², el asunto adquiere dimensiones importantes. Esto, en un país en el que el coste de la educación es significativamente bajo (herencia de la política comunista) nos avisa de que probablemente existan otras causas, a parte de la que pudiera relacionarse con la capacidad de asumir los costes, que expliquen los datos expuestos anteriormente. No estamos ante una situación de incapacidad económica de los ciudadanos para acceder a los estudios, sino de una “incapacidad” determinada por las aspiraciones y los modelos de realización personal que se encuentran operativos en las sociedades rumanas actuales.

Durante mi trabajo de campo hablé con algunos profesionales de la educación, a nivel de la primaria, de la secundaria (*Gimnaziu* y *Liceu*) y de la Universidad. Les pregunté acerca del sistema educativo rumano en general y del abandono escolar en particular. La gran mayoría de ellos coincidieron en que el sistema educativo en Rumanía mantiene unas lógicas que son vestigio del socialismo. Algunas de éstas son, por ejemplo: (a) el

¹⁰⁷ Entraremos en más detalle respecto al tema musical en los capítulos 5 y 6.

¹⁰⁸ Fuente: <http://ec.europa.eu/eurostat/web/europe-2020-indicators>,
http://appsso.eurostat.ec.europa.eu/nui/show.do?dataset=edat_ifse_30&lang=en

¹⁰⁹ Fuente: <http://ec.europa.eu/eurostat/web/education-and-training/statistics-illustrated>

¹¹⁰ Fuente: http://appsso.eurostat.ec.europa.eu/nui/show.do?dataset=edat_ifse_29&lang=en

¹¹¹ Fuente: <http://ec.europa.eu/eurostat/web/degree-of-urbanisation/statistics-illustrated>

¹¹² Fuente: <http://ec.europa.eu/eurostat/web/rural-development/statistics-illustrated>

estímulo considerable de la competitividad mediante la convocatoria de concursos por área temática, a nivel estatal e internacional; (b) la exigencia de afrontar con la mayor excelencia posible todas y cada una de las pruebas que se plantean desde el programa escolar; y (c) una carencia y desinterés importantes por lo que respecta al apoyo al alumno que pueda necesitar un seguimiento más individualizado¹¹³. Ya desde la escuela primaria, estas pruebas funcionan como filtro de todos aquellos alumnos y alumnas que no son capaces de seguir el ritmo de exigencia y, al mismo tiempo, contribuyen a ese abandono escolar durante la educación primaria y secundaria. Tal y como una de las informantes exponía: “aquí hay concursos de idiomas. Se le llama la *Olimpiada Nacional*. Estos concursos tienen diversas fases, la nacional es la última pero hay la del distrito, la de la provincia, etc.” (LI-2014-I).

Tanto el *Gimnaziu* como el *Liceu*, cuentan con sus respectivas pruebas de acceso, las cuales son más o menos duras dependiendo de la localidad y de la propia exigencia de cada centro. En todo caso, esas pruebas contribuyen a que el filtro de alumnos que han de pasar de uno a otro nivel se mantenga. Como hemos señalado en una nota al pie de página, la mayoría de los entrevistados mencionaron en su descripción biográfica el nombre de los centros educativos en donde habían cursado la secundaria, a modo de signo distintivo. El prestigio de cada centro educativo es directamente proporcional a la exigencia de sus pruebas de acceso, cosa que determina al mismo tiempo el grado de competitividad que existe para acceder a los mismos. En consecuencia, decir en qué instituto se ha cursado la secundaria es equivalente a señalar un determinado estatus, de acuerdo con el del propio centro¹¹⁴.

Los y las estudiantes que llegan a los estudios de tercer ciclo, lo hacen en unas condiciones de conocimiento y habilidades altamente cualificadas y el nivel de la enseñanza universitaria es significativamente excelente en Rumanía, en comparación con otros países europeos. Sin embargo, estos estudiantes forman parte de una élite académica minoritaria en comparación con el número de abandonos y de fracaso escolar registrado de forma diacrónica. Para entender las razones por las que esto sucede y el alcance de las consecuencias de esta dinámica, es necesario profundizar en algunos

¹¹³ Información extraída de las entrevistas GI-2015-Be, MAn-2014-Br, MA-2014-I, AF-2013-Ba y AM-2014-I.

¹¹⁴ Casi todos los y las entrevistados/as especificaron esta información sin habérseles preguntado.

aspectos socio-económicos del país y dar respuesta a la pregunta: ¿qué puede provocar que un/a alumno/a no pueda seguir el nivel de exigencia (al margen de cuestiones particulares que tengan que ver con la capacidad de aprendizaje) y conducirlo al abandono o al fracaso escolar?

Como hemos dicho, en las entrevistas a menudo se hace referencia al entorno rural como a un contexto de “bajo nivel cultural” en el que los habitantes cuentan con poca o ninguna educación formal. Se podría caer en el error de pensar que esta realidad responde a cuestiones relacionadas con el poder adquisitivo cuando, en definitiva, responde más a un *modus operandi* propio de las sociedades cuya economía se basa en pequeñas agriculturas de subsistencia.

Un núcleo económico familiar de ámbito mayormente rural se organiza según una estricta diferenciación de roles que dependen en gran medida de los tiempos estacionales adecuados para cada una de las tareas (cosecha, siembra, etc.). La dinámica de trabajo de este tipo de organización es a menudo incompatible con las exigencias de cualquier programa educativo, dado que tanto los niños y niñas, como los y las jóvenes son una fuerza de trabajo valiosa en estos contextos. En la gran mayoría de los casos de abandono escolar, el motivo principal tiene que ver con la necesidad de que el/la alumno/a contribuya sustancialmente a las labores del hogar para garantizar la subsistencia de la célula familiar¹¹⁵.

Este tipo de economías garantizan productos básicos para la subsistencia, en su mayoría provenientes del cultivo y de la ganadería, mientras que las economías de los ámbitos urbanos dependen más del balance entre el salario y el coste que esos productos básicos puedan tener en el mercado. En las ciudades, dado el pronunciado desequilibrio que existe entre rentas per cápita y coste de los productos de primera necesidad, la mayor parte de los rumanos que viven en la ciudad ingresan más de un sueldo, de los cuales alguno casi siempre es producto de la economía informal. Es muy común encontrar jornadas laborales que empalman una con la otra para completar un sueldo mínimamente capaz de afrontar los gastos básicos. Esta situación desencadena a un mismo tiempo procesos reagrupación familiar (de la ciudad al campo, generalmente), ya

¹¹⁵ Información extraída de las entrevistas DA-2014-I, NB-2014-I,

que el ingreso de más de un sueldo en la unidad familiar es imprescindible para afrontar la vida en la ciudad. La pobreza en términos de privación de productos de primera necesidad, es más habitual de ámbitos urbanos y suburbanos en Rumanía, en los que la gente está más desprovista del apoyo que supone la economía campesina de subsistencia. En casi la totalidad de los casos entrevistados en los que él o la informante residía en grandes núcleos urbanos, tenía lugar el funcionamiento de una red de apoyo de los familiares de éste/a, que residían en el campo, mediante la cual se les enviaba paquetes con productos provenientes del cultivo doméstico¹¹⁶. Uno de los informantes, estudiante en Iași, habla de este fenómeno del cual él mismo se beneficia: “la dependencia de la gente de la ciudad respecto a las economías de subsistencia de los pueblos era definitivamente mayor durante el comunismo, pero hoy en día existe y es muy importante” (NB-2014-I).

En resumen, las estrategias para conciliar las situaciones económicas, tanto de entornos urbanos como rurales, con las aspiraciones del modelo capitalista son: la agrupación familiar, las economías de subsistencia presentes incluso en entornos urbanos, y la anticipación del acceso al mundo laboral, lo cual desemboca en pluriempleos y abandono escolar/académico. En definitiva, la distinción que, en función del capital cultural, se hace respecto a los entornos urbanos y rural responde más a una necesidad ideológica de marcar diferencias de estatus y prestigio entre los dos contextos que no por unas correspondencias “reales” entre “lo rural” y el “bajo nivel cultural”. La educación formal, contemplativa y elitista¹¹⁷ se contrapone a la educación popular, basada en saberes funcionales aplicados a las rutinas campesinas.

Por tanto, lo que aquí se quiere clarificar es la relación compleja que se establece entre el capital cultural y la ruralidad, la cual lleva a reforzar la separación de contextos culturales en el imaginario colectivo (rural-urbano) y, por consiguiente, de sus respectivas prácticas y saberes intrínsecos.

¹¹⁶ Existen líneas de autobús dedicadas exclusivamente al envío de este tipo de mercancías, del campo a la ciudad. A finales de cada semana se ven llegar los autobuses cargados con todo tipo de paquetes, cajas de verduras y hortalizas, y accesorios como ropa de casa.

¹¹⁷ Cuyo conocimiento implica poseer un dominio de la lengua rumana, tesoro preciado de identidad y orgullo nacional, y también ser conocedor de la historia “en mayúsculas”, aquella que explica y justifica la creación de la nación rumana, la mitología en torno a su asentamiento y la latinidad de su origen.

Volviendo a lo observado en el campo, se aprecia que, en Rumanía, con mayor o menor grado según la región, los habitantes mantienen un considerable vínculo con la ruralidad en sus vidas cotidianas, incluso cuando se está en un contexto urbano y aun cuando esa “ruralidad” se manifieste sólo como parte de un imaginario identitario. Todo el conjunto de artefactos y elementos que forman parte de los sistemas simbólicos de la cultura tradicional, por ejemplo, cucharas talladas, huevos pintados, máscaras, trajes, bordados, encajes, nombres de flores, árboles, comida, bebida, música, etc., han ido adquiriendo con el paso del tiempo, y en respuesta a las diversas coyunturas contextuales, un gran poder de representación simbólica.

A los primeros signos de buen tiempo, los mercados y ferias de artesanía y folklore empiezan a proliferar por ciudades y municipios. Los puestos de venta ambulante ofrecen una gran diversidad de productos relacionados con la vida rural: talla en madera, huevos pintados, sombreros de lana de oveja (*căciulă*), chalecos, camisas de hilo (*ie*), zapatos de piel, instrumentos musicales (*fluier*, *cimpoi*), trípticos e imaginería religiosa, pañuelos y tapices bordados, mermeladas, miel, embutidos ahumados, quesos, etc.



Imagen 35: mercado tradicional en Bucovina (Moldavia)



Imagen 36: puestos de venta en el paso de Biczak, Cárpatos Orientales



Imagen 37: puesto en el Palas, Centro Comercial, Iasi (Moldavia)

Los cambios de estación, son uno de los acontecimientos que marcan de forma clara el calendario tradicional y religioso. Los fenómenos de la naturaleza siguen ocupando un lugar muy importante en la conciencia colectiva, de manera que cuando, por ejemplo, se avecina la primavera, las ciudades se atiborran de puestos de venta ambulante de flores. Cada tipo de flor tiene un significado y es indispensable conocerlo para saber cuál es conveniente regalar o llevar como obsequio a una casa. Obsequiar con flores es

considerado de buena educación y responde a los códigos más arraigados de buena conducta y saber estar. La cantidad de flores a regalar es importante también, ya que el número par está reservado para las ofrendas florales mortuorias. Regalar un ramo a alguien con un número par de flores puede ser visto como algo tremendamente inadecuado.

La Pascua es otro de los acontecimientos populares/religiosos que impone su propio orden simbólico. Las flores continúan con su protagonismo pero comparten espacio con el huevo, símbolo de fertilidad y de vida. De Rumanía, así como de otros países ortodoxos, es muy conocida la tradición de pintar los huevos y decorarlos con filigranas en distintos motivos y colores. Las semanas anteriores a la celebración de la Pascua abundan por las calles y en los escaparates de los comercios las referencias al *ouă incondeiate* (“huevos pintados”). Esta costumbre, cuyo origen se remonta a tiempos pre-cristianos, fue posteriormente asimilada por el cristianismo de manera que, en la actualidad, se explica la siguiente “leyenda cristiana” que confirmó una de las informantes (AM-2014-I):

La madre del Señor, que lloraba por su hijo crucificado, dejó una cesta con huevos a los pies de la cruz y ésta se tiñó de rojo con la sangre que goteaba de las heridas de Jesús. El Señor, al ver que los huevos se habían vuelto de color rojo, dijo: “de hoy en adelante, tintaréis los huevos de color rojo en recuerdo de mi dolor, tal y como habéis hecho hoy”¹¹⁸.

Por esas fechas, entonces, los huevos tintados son protagonistas en los más diversos contextos. Podemos encontrar huevos de colores en la sección de refrigerados del supermercado, huevos teñidos que esperan secarse en el alféizar de una casa particular o huevos decorados en los puestos de venta dedicados al turismo. Todos esos niveles conviven en representación de una tradición que se muestra con una vigencia y significación de trascendencia espiritual.

¹¹⁸ Fuente: <http://ziarulunirea.ro/traditia-si-semnificatia-oualor-rosii-sangele-lui-iisus-hristos-care-s-a-scurt-pentru-mantuirea-lumii-257302/>; <http://www.miscarea.net/ouale-de-pasti.htm>



Imagen 38: huevos recién pintados secándose, Iași (Moldavia)



Imagen 39: huevos pintados en un Mercado de artesanía tradicional, Iași (Moldavia)



Imagen 40: huevos pintados en el supermercado, Iași (Moldavia)

Durante la Semana Santa y muy especialmente en el *Duminică Floriilor* (Domingo de Ramos) las iglesias ortodoxas se llenan del aroma de la albahaca, a la cual se le atribuyen poderes depurativos contra los malos espíritus. Mientras, en el rito romano-católico, los ramos que la gente lleva a bendecir son de flores de saúco. La entrada del verano, marcada por el solsticio, está relacionada con una flor silvestre llamada *sânziene*, muy olorosa y de color amarillo, que da nombre también a la festividad que tiene lugar en el solsticio de verano (23 de junio)¹¹⁹.

Existe una gran sofisticación de motivos y colores simbólicos que se estampan en objetos y artesanía folklórica. Al mismo tiempo, ésta va acompañada de una codificación compleja mediante la que se expresan la pertenencia étnica y regional. El rojo y el blanco, por ejemplo, son colores muy recurrentes. El blanco, como es habitual, representa la pureza y la virtud; el rojo, la sangre y, por tanto, la vida. El rojo es un color que se utiliza, especialmente, para engalanar a los animales de granja, así como para adornar cualquier artefacto que participe en actos simbólicos de fertilidad y

¹¹⁹ La festividad ritual llamada *sânziene*, de la que hablaremos en próximos capítulos, se celebra en diversas regiones de Rumanía y pertenecería a los rituales de fertilidad y apareamiento propios de la primavera y del verano. Hoy en día, la celebración de estas festividades preservan la parte ritual y la combinan con aspectos más modernos como conciertos al aire libre.

renovación como los que tienen lugar durante la Pascua o, por ejemplo, durante la celebración del *Mărțișoare*¹²⁰.

Los trajes folklóricos regionales son utilizados con regularidad en cualquier tipo de celebración. El estilo de los mismos se inspira en las ropas tradicionales que se han confeccionado de forma artesanal durante siglos en cada comunidad y, tanto las técnicas de confección como los tejidos y materiales utilizados se han mantenido hasta la fecha. Existen algunas imitaciones pensadas para la venta turística, pero, en general, el producto que se encuentra en ferias y mercadillos corresponde con la calidad artesanal, en mayor o menor medida.

A menudo, se ve en las ciudades a personas que visten el traje tradicional con motivo de alguna festividad. En las imágenes siguientes, se ven diversas situaciones cotidianas en las que, mayoritariamente en contextos urbanos, la gente opta por llevar alguna pieza que corresponde con el traje de la región:



Imagen 41: hombre caminando por la calle, Iași (Moldavia)

¹²⁰ El *Mărțișoare* se celebra el primer día de marzo.



Imagen 42: a la salida de una boda, Iași (Moldavia)

Por otra parte, existe también un fenómeno exclusivo de las ciudades el cual tiene que ver con la moda. Éste recibe el nombre de *moda etno* y consiste en combinar prendas de inspiración tradicional con ropa moderna. Es un estilo cuyo uso se percibe más en las mujeres, aunque no exclusivamente. Tanto en Bucarest como en Iași se observaron varios indicios de la promoción y venta de este tipo de ropa:



Imagen 43: tríptico promocional de la moda *etno*, inspirada en la ropa tradicional¹²¹.

¹²¹ Traducción: “En la Pascua, ¡la moda es tradición!”.



Imagen 44: escaparate de tienda con ropa *etno*, lași (Moldavia)

Por último, no podemos olvidar el papel que juegan los medios de comunicación en la difusión de los inputs relacionados con la cultura folklórica, incluyendo la cristalización de la figura del “campesino” y la descripción del mismo como un individuo *naif*, sencillo (i.e. simple), verdadero y auténtico. Éste es un discurso “de arriba abajo”, perpetuado durante décadas a base de reforzar y alimentar la identidad nacional en base a lo folklórico. Entre las imágenes a continuación vemos, por ejemplo, la que acompañaba a la exclusiva sobre la victoria de la selección femenina de balonmano, una pequeña reseña sobre la actriz de telenovela Diana Dumitrescu o la portada del especial de Pascua del suplemento del diario *Libertatea*. Por último, hemos añadido también el reportaje sobre vestidos tradicionales que la revista de la aerolínea *Tarom* ofreció en los meses de junio y julio del año 2014.



Imagen 45: jugadoras del equipo rumano de balonmano celebran la victoria con sus hijos, vestidos con el traje tradicional de la región de Oaș¹²².



Imagen 46: la actriz de telenovela, Diana Dumitrescu, posa con el traje tradicional de su región¹²³.

¹²² Fuente: *Libertatea*, 31 martie 2014, nr. 7863, pag. 17.



Imagen 47: reportaje sobre los trajes tradicionales de cada región y grupo étnico¹²⁴.

2.5. Comunismo y Post-comunismo

Existen ciertas características transversales en los países que han estado bajo un régimen comunista. Estas características están relacionadas con procesos, es decir, con enfoques y con metodologías, aplicados durante las respectivas dictaduras para conseguir un fin común dentro de la coherencia del paradigma socialista. Las particularidades propias del “contenido político”, es decir, de la retórica y mitologías utilizadas, son, en cada caso, parte del *background* cultural local y de su historia socio-política.

¹²³ Fuente: *TvMania*, nº17 (812), 28 aprilie 2014, pag. 4.

¹²⁴ Fuente: *Insight*, june-july 2014, Tarom ed. Pag. 89.

Las circunstancias que en la actualidad se manifiestan en los llamados “países postsocialistas” de la Europa del Este son consecuencia de dos marcadas tendencias ideológicas no excluyentes: a) la instauración de un pensamiento contra-cultural respecto a los dogmas comunistas y b) la recuperación de modelos culturales de la época pre-socialista en la cual, por norma general, ha tenido lugar la culminación de la formación del estado-nación, hecho muy frecuente en los países de este área geográfica.

Estos dos procesos, a veces implícitos (o no) en los discursos post-socialistas, buscan el distanciamiento respecto a las implicaciones culturales y socio-económicas que comportó el régimen y lo hacen, por lo general, tomando como modelo algunas de las dinámicas de las sociedades capitalistas y, al mismo tiempo, recuperando paradigmas del período de entre-guerras (Darden & Grzymala-Busse, 2006: 85-86), frecuentemente descrito como “época dorada”. Según expone Ina Merdjanova,

La revitalización de antiguas tradiciones nacionales y de creencias religiosas en la Europa del Este tiene lugar junto a los intentos de ‘modernización’ y ‘democratización’. Las inclinaciones nacionalistas compiten con orientaciones pro-occidentales explícita y abiertamente pragmáticas. Las sociedades postcomunistas siguen su ‘camino hacia Europa’, en donde la idea de Europa simboliza de diversas maneras la democracia y la sociedad civil (Merdjanova, 2000: 254).

En Rumanía, como país que formó parte del bloque soviético, estas dinámicas están muy presentes y dan como resultado una sociedad en la que se combinan, a veces de forma aparentemente contradictoria, los modelos culturales antes descritos, dando como resultado un entramado complejo de interrelaciones entre lo entendido como “modernidad” y “tradición”. Esta constante oscilación entre la búsqueda de modernidad y la preservación de los valores tradicionalistas se entiende como parte de un único camino en el que “lo tradicional” es entendido no como contraposición a lo moderno sino como una forma particular de modernidad. Así deben entenderse los diversos *revival* que han tenido lugar tras la caída del régimen, ya que a pesar de la recuperación de paradigmas culturales pre-socialistas, su aplicación pasa por establecer ciertas coherencias respecto a los modelos de modernidad a los que constantemente se aspira.

No estamos desestimando aquí la importancia de la herencia comunista que, a pesar de los esfuerzos por distanciarse de ella (al menos en apariencia), está irremediamente

presente en todos los ámbitos sociales, especialmente en el político¹²⁵. Lo que sí es relevante señalar es la necesidad de diferenciar claramente entre lo que forma parte de los vestigios comunistas y lo que no para, en consecuencia, entender mejor los procesos por los que se reconstruyen las referencias culturales, así como las mitologías y paradigmas que se utilizan. En resumen, la categoría postsocialista o postcomunista, bajo la que se describe a Rumanía, no debe remitirnos a una simple postura contrapuesta respecto a la de comunista (o socialista) sino que implica la existencia de un gran número de mecanismos de recuperación de ideologías y doctrinas de periodos muy anteriores al comunismo, las cuales son la principal fuente, como veremos, de las propias mitologías nacionales post-comunistas.

En general, podemos afirmar que las ideologías y prácticas nacionalistas propias del período post-comunista sientan sus raíces en el pasado y deben ser estudiadas en este sentido, según su continuidad históricamente determinada (Merdjanova, 2000: 246)

Es innegable que la revolución de 1989 supuso un antes y un después en Rumanía. Muchos analistas hacen énfasis en esa idea y, muy especialmente, en los cambios drásticos que ésta comportó. Hablamos de cambios en la estructura económica del país, principalmente, pero también de cambios socio-políticos y culturales. Estos procesos presentan una estrecha interdependencia y, en la mayoría de los casos, no pueden ser entendidos como agentes aislados. Lo que nos interesa es ver cómo esos cambios, a un nivel estructural de la sociedad, exigen cambios en el nivel simbólico-ideacional y cuál es el repertorio de ese imaginario simbólico al que se recurre en cada caso.

Según Cosmina Tanasoiu, el post-comunismo rumano es una era enormemente “mitologizada” cuyos arquetipos mitológicos apoyan los discursos políticos emergentes como, por ejemplo, “la integración europea, la democracia liberal y la economía de mercado, así como los discursos de orientación nacionalista/populista” (Tanasoiu, 2005: 116). Tanto el poder político como el eclesiástico conducen sus mensajes en el marco de estos “mitos fundamentales” en la sociedad actual rumana, de manera que, por ejemplo, iglesias tan tradicionalmente vinculadas a contextos casi exclusivamente “no-democráticos” como el de la Iglesia Ortodoxa Rumana, se esfuerzan por desarrollar esa

¹²⁵ Las élites del Partido Comunista se mantuvieron en el poder tras la revolución de 1989 e hicieron lo posible por debilitar la pluralidad institucional (Balogh, 2006: 26).

faceta y estimular el asociacionismo y el compromiso “cívico-activista” de sus feligreses (Stuppert, 2010: 111-112).

Durante el trabajo de campo, tuvieron lugar las elecciones al parlamento europeo y el mito de la plena integración en Europa (Boia, 1999: 57) se visibilizó exponencialmente a través de los carteles de campaña propagandística. La siguiente imagen muestra los diferentes lemas de los candidatos representantes de los partidos PSD (Partido Social-Demócrata), PNL (Partido Nacional-Liberal), PDL (Partido Demócrata-Liberal), PMP (Partido del Movimiento Popular) y *Forța Civică*.



Imagen 48: carteles de promoción electoral, Iași (Moldavia)

En el siguiente cartel electoral, se pueden apreciar algunos de los detalles que nos informan sobre cuál es la supuesta “imagen ideal” de los ciudadanos de la “Rumanía Europea”. La campaña en cuestión pretende animar a todos los ciudadanos y ciudadanas a que se manifiesten a través de su voto y que apoyen la candidatura europea. Es de suponer que los modelos escogidos para la campaña pretenden ser una representación de la diversidad socio-cultural del país.



Imagen 49: cartel electoral para las elecciones europeas de 2014

Tanasoiu propone dos razones para entender las causas de esta riqueza mitológica en la retórica post-comunista. En primer lugar, expone que la propia idea del “post-comunismo” fue un mito en sí mismo, dado que durante mucho tiempo la vida después del comunismo era algo impensable. En segundo lugar, menciona que la caída del comunismo llevó a un *vacuum* discursivo y el post-comunismo necesitó un lenguaje propio para reemplazar un “vocabulario inerte” por otro que apoyara una mitología política elaborada para las nuevas circunstancias (Tanasoiu, 2005: 115). Por último, expone que los mitos del postcomunismo rumano, a nivel ideológico, pueden sintetizarse según cuatro modelos mitológicos fundamentales: el mito de la *unidad*, el mito del *sabio*, el mito de la *teoría de la conspiración* y el mito de la *Época Dorada* (Tanasoiu, 2005: 127), los cuales utilizan marcos ya desarrollados y establecidos en la memoria colectiva de la nación (Tanasoiu, 2005: 128).

Ya hemos mencionado la importancia del mito de la unidad en la conciencia colectiva y también hemos comentado el resurgimiento de modelos provenientes de la llamada *Época Dorada* del período de entreguerras. Por lo que respecta al mito del sabio o del

‘nuevo Mesías’, Tanasoiu señala que es un fenómeno consecuencia de un patrón de pensamiento centrado en “discursos de fatalidad” que ponen a la nación en la tesitura del “ahora o nunca”. La figura de una persona “todopoderosa”, “garante de la salvación del país” es una retórica recurrente, especialmente en relación con momentos electorales y respecto a personajes políticos (Tanasoiu, 2005: 127). Por otro lado, el mito post-comunista de la ‘teoría de la conspiración’ es un recurso habitual en los debates políticos y artículos periodísticos para ofrecer las justificaciones necesarias de la difícil transición en Rumanía y del lento transcurso de integración en las estructuras de la Unión Europea (Tanasoiu, 2005: 120-121).

En cuanto a la mitología que actúa como marco de referencia, podemos afirmar, además, que para la Rumanía post-comunista actual, uno de los mitos que se mantiene con más fuerza es también el del propio “período comunista”. Éste, considerado como una especie de estigma que dificulta el camino hacia la integración europea, forma parte de los relatos de autocompasión y autojustificación muy presentes en las entrevistas y en los discursos mediáticos. Monica Heintz señala este fenómeno afirmando que “lo que estimula verdaderamente el mantenimiento de la disfunción socialista es, justamente, la forma en que la gente la percibe: como algo inevitable” (Heintz, 2001: 118). Es decir, el legado comunista se toma como dado y, en consecuencia, no existe una voluntad real para cambiarlo.

A nivel estructural, existen dinámicas en las sociedades rumanas que están claramente relacionadas con el cambio drástico que supuso la caída del régimen comunista. No obstante, también éstas supuestas “nuevas dinámicas post-socialistas” toman formas particulares en concordancia con los ejes primarios de la cultura local. Hablamos, por ejemplo, de los cambios en el ámbito económico y de cómo el post-comunismo está caracterizado en Rumanía por el paulatino pero continuo flujo de retorno de las economías “urbanas” a las “economías rurales de subsistencia” como *modus vivendi*. No hablamos solamente de un cambio geográfico de la ciudad al campo, sino de un cambio en el modo de subsistencia (sobre todo en el ámbito urbano) el cual no podría entenderse sin conocer la importancia que, en el caso de Rumanía, tiene el vínculo con la cultura campesina agraria y que hace que ésa sea considerada como una opción posible, factible y compaginable con la modernidad en la Rumanía post-comunista.

De igual manera ocurre con el llamado *revival* religioso, considerado como una de las transformaciones más significativas que han tenido lugar tras la revolución (Chari & Verdery, 2009; Kiss, 2015; Merdjanova, 2000; Pelkmans, 2009; Rogers, 2005; Stan & Turcescu, 2006; Vanau, 1996), y la cual no puede entenderse sin el pasado nacional-religioso del estado rumano.

Durante el Régimen tuvo lugar una fuerte represión religiosa en el ámbito público que comportó también una estricta subordinación de la Iglesia Ortodoxa Rumana respecto al gobierno. Tal y como hemos explicado en apartados anteriores, la ortodoxia en Rumanía tomó partido en la conformación de la conciencia nacional y se creó como institución a la par que lo hacía la primera Rumanía, en 1859. La importancia de la religión, tanto a nivel institucional como a nivel particular, es evidente y lo fue, especialmente, durante el período de entreguerras cuando se dio una máxima comunión entre la Iglesia y el Estado.

Tras el colapso del comunismo, en Rumanía ha tenido lugar un poderoso retorno a la práctica ortodoxa en la vida pública y comunitaria, consecuencia del fin de la privación de los derechos religiosos (Brie, Pop, & Polgar, 2012: 114); al mismo tiempo, la Iglesia Ortodoxa Rumana ha ganado espacio y poder de decisión en los asuntos políticos. La iglesia y la religión, como reclamo de la identidad nacional, aparecieron como “el único recurso legítimo e institucional disponible para llenar el vacío ideológico” (Flóra & Szilágyi, 2008: 155). Tras la discriminación que las religiosidades experimentaron durante el comunismo, en la era post-comunista éstas “han emergido como agentes políticos potencialmente influyentes, con un capital moral considerable” (Enyedi, 2003: 3).

Estimulada por el revival religioso post-comunista, la Iglesia intenta ser una voz pública constante, a la vez que una acérrima defensora de proponer soluciones religiosas para los asuntos civiles. Algunas de las problemáticas abordadas por la Iglesia Ortodoxa durante la última década son: el caso de la representación parlamentaria para la jerarquía ortodoxa, la introducción de cursos religiosos en todos los niveles educativos previos a la universidad, la defensa de la prohibición del comportamiento homosexual, la campaña anti-abortista y la restitución de las propiedades de las que el estado comunista se apoderó (Stan & Turcescu, 2000: 1476).

La sociedad comunista se autoproclamó “sociedad atea” y obstaculizó e incluso prohibió la participación en ceremonias eclesiásticas (Stefanescu, 2010: 244). Durante el comunismo, la práctica de rituales y celebraciones religiosas como bautizos y bodas se mantuvo en la clandestinidad de los hogares y espacios privados. No hubo una prohibición explícita ni legal, aunque sí se aplicó una política centrada en la invisibilización y la represión de cualquier actividad que tuviera que ver con el aspecto religioso. Tal y como explican László Fosztó y Dénes Kiss, se trató de una doble moral que ofrecía una aparente permisividad mientras que, por otro lado, la menoscababa:

Durante el comunismo, todas las organizaciones religiosas quedaron subordinadas al poder del estado y se tomaron medidas administrativas represivas cuando el gobierno notó que era necesario menoscabarla actividad religiosa. [...] El régimen comunista tenía una política en cuestiones de religión con dos vertientes: por un lado, se declaró una creciente libertad religiosa; por la otra, las autoridades comunistas introdujeron severas restricciones sobre las actividades de las iglesias con la finalidad de controlarlas (Fosztó & Kiss, 2012: 54).

Otros autores, como Lavinia Stan y Lucian Turcescu, explican la relación de la Iglesia y el Estado durante el período comunista como un acuerdo tácito mediante el que la Iglesia obtenía cierta permisividad por parte del Estado mientras le debía plena lealtad y subordinación:

Bajo el comunismo, la Iglesia y el Estado establecieron un *modus vivendi* mediante el cual la Iglesia debía mostrar su apoyo incondicional a las políticas comunistas a cambio de la tolerancia del gobierno de cierto nivel de actividad eclesiástica. Hasta 1965, el estado comunista realizó esfuerzos considerable para debilitar el rol de la Iglesia en la sociedad y para someter a su jerarquía mediante la privación legal de su posición privilegiada respecto a las otras iglesias y de su derecho a proseguir con las actividades educacionales y caritativas (Stan & Turcescu, 2000: 1468).

De este modo, la Iglesia Ortodoxa Rumana colaboró con el régimen y avaló todas sus políticas en los diversos ámbitos sociales para conseguir una relativa libertad. El régimen, por su parte, se aprovechó del estatus moral que la iglesia tenía como parte intrínseca de la identidad nacional rumana y ejerció un potente control sobre sus actividades y mensajes doctrinales.

Tras la revolución de 1989, la iglesia recuperó su papel activo en la primera línea política sin admitir abiertamente que la colaboración con las autoridades comunistas existió. La educación religiosa se reinstauró, tras haberse prohibido durante el régimen, y también se crearon las instituciones de educación denominaciones con el ánimo de “restaurar la pluralidad de valores y prácticas pedagógicas, interrumpidas drásticamente por los comunistas” (Flóra & Szilágyi, 2008: 158). La Iglesia Ortodoxa Rumana, hoy en día, mantiene su lugar privilegiado respecto a otras iglesias denominaciones de Rumanía y un estatus dentro de la retórica nacionalista:

El discurso de la Iglesia tras la revolución subraya el vínculo entre la ortodoxia y la rumaneidad, y la importancia de preservar la nación rumana y la identidad ante la creciente ola de modernización, globalización, secularización y proselitismo religioso (Stan & Turcescu, 2000: 1472).

El *revival* religioso en la Europa del Este y en Rumanía, en particular, no sólo afecta a la religión nacional, la ortodoxa, sino que ha comportado una diversificación de afiliaciones religiosas y denominacionalismos que abarcan un gran número de confesiones. Todas ellas están amparadas por el derecho a la práctica religiosa recogida ya en la constitución de 1991, en la que se garantiza la libertad de pensamiento, opinión y creencia religiosa y se prohíbe cualquier tipo de acto que implique rivalidad o enemistad entre confesiones. En el mismo artículo 29 se apoya la autonomía de las denominaciones religiosas y se promete “el apoyo del estado para proporcionar asistencia religiosa en el ejército, en los hospitales, en las cárceles y en los orfanatos” (Stan & Turcescu, 2000: 1474). En consecuencia, tras la caída del comunismo, el nuevo gobierno se vio obligado a “establecer una jerarquía de denominaciones religiosas basada en las tradiciones históricas y en el grado de ‘apropiación’ de la conducta actual de las respectivas iglesias” (Enyedi, 2003: 3).

Tal y como demuestran algunos estudios (Kiss, 2015; Pelkmans, 2009; Portrata, 2004), en la época post-socialista ha habido una tendencia creciente de conversiones a religiones neo-protestantes como la Bautista, la Adventista, la Pentecostal o la Evangélica, así como también un éxito significativo de nuevos “sectarismos” y “milenarianismos” como los Testigos de Jehovah o movimientos religiosos “new age”. Estas nuevas religiosidades, tal y como veremos en el próximo apartado, están estrechamente relacionada con la dimensión étnica en el caso de Rumanía.

Algo que sin duda es consecuencia directa de la política post-comunista es el consabido proceso de des-colectivización y privatización. La colectivización se percibe, en perspectiva, como uno de los trastornos más importantes y perdurables del régimen. En las narrativas personales recogidas en las entrevistas se percibe la secuela que este proceso ha dejado sobre el sentido de la propiedad privada y sobre las redes de apoyo comunitario. Vemos a continuación, algunos de estos relatos:

Las propiedades de aquellos que tenían más, porque habían trabajado más, fueron colectivizadas hasta el punto de que lo que producían sus tierras se iba en su mayoría a manos del estado. La gente robaba de sus propias cosechas para poder sobrevivir (AM-2014-I).

El campesino tuvo que dar su tierra, los animales y todo al estado y trabajar en la cooperativa para que ésta le diera su parte proporcional. Cada familia podía tener un pequeño reducto para cultivo propio, pero era poco (MB-2014-I).

Durante la colectivización, eran frecuentes y rigurosos los controles del Estado sobre la producción de cada granja, fuera grande o pequeña. Si se suponía que con las hectáreas que tenía la propiedad debía de producir una cantidad determinada de, por ejemplo, tomates, ellos iban a comprobarlo. No podía haber ni más ni menos. En ocasiones, los vecinos de una misma localidad se ayudaban entre sí. Por ejemplo, si no había la cantidad que se esperaba de una cosecha en una de las granjas, los vecinos contribuían con su parte para el momento en el que venían las autoridades a realizar los controles (SF-2014-I).

Sobre la producción de cada granja, el Estado se llevaba una parte. Esto acostumbraba a dejar con lo mínimo a cada familia. Lo que el Estado sacaba de este proceso de colectivización era llevado a las ciudades para abastecer a la gente que vivía allí y que se dedicaba a trabajar en las fábricas. Lo que salía de las fábricas era, en su mayor parte, para la exportación. Si las familias necesitaban algo que no fuera lo que el campo producía (nevera, lavadora, televisión, etc.) debían tratar de conseguirlo mediante un trueque. Mis padres consiguieron un depósito de gas a cambio del cerdo que las autoridades les pedían. Para conseguir un cerdo, fueron al mercado y lo cambiaron por un saco de harina (AC-2014-I).

Durante el comunismo, tanto los “bienes públicos” como el estado fueron tratados como propiedad personal del Partido Comunista (Balogh, 2006: 24), hecho que facilitó el

proceso de privatización tras la revolución, orquestado por las “figuras clave del anterior régimen” (Balogh, 2006: 36). La restitución de las tierras, que pasaron a ser propiedad privada de los propios campesinos¹²⁶, y la dureza de las condiciones económicas en la Rumanía post-socialista, son dos de los principales detonantes de las diversas oleadas migratorias, ya durante la década de los 90 (Verdery, 2007: 31).

Fruto de esta transformación económica son los desequilibrios que, debido a la extrema inflación, se dan entre los sueldos y el coste de vida. Desde la primera gran liberalización de los precios tras la revolución, en noviembre de 1990, los estándares de vida empezaron a deteriorarse significativa y paulatinamente. Esto genera que, a día de hoy, una parte de la población crea que el país estaba económicamente mejor bajo el comunismo (Firebaugh & Sandu, 1998: 523) Como resultado, en parte, de esta desproporcionalidad, un 37'4% de la población está en riesgo de pobreza y de exclusión social¹²⁷ (el segundo país de la UE, sólo por detrás de Bulgaria). Ya en 1999, Mera-Long señalaba en un artículo para *The Month* que

La inflación está ahora descontrolada, hay una tasa de desempleo altísima, el coste de las necesidades básicas es prohibitivo. [...] Los sueldos son muy bajos, las condiciones de trabajo son difíciles y peligrosas y existe una fuerte carencia de incentivos que comporta la desmotivación en el ámbito laboral (Mera-Long, 1999: 383-384).

Durante el trabajo de campo, pude experimentar ese desequilibrio aun cuando mis ingresos mensuales eran más del triple de lo que un abogado o un médico pueden cobrar como sueldo base en Rumanía. Esto me suscitó dudas e inquietudes que intentaba contrastar y discutir con algunos de mis informantes clave. No entendía, principalmente, cómo se las arreglaban para sobrevivir en esas condiciones, cuando un cartón de leche costaba alrededor de 1 euro (parecido al precio que encontramos en España), mientras que el sueldo base en la región de Moldavia, para trabajos supuestamente bien remunerados, es de entre 300 y 350 euros¹²⁸. Es entonces cuando surgió el tema de la

¹²⁶ Estos habían trabajado en las granjas colectivas y algunos de ellos continuaron haciéndolo en las “granjas estatales” (nuevo nombre para estas instituciones tras la revolución) que, en el caso de Rumanía, no se desmantelaron tras la caída del comunismo debido a la importancia y la extensión de tierras que abarcaban (Verdery, 2007: 41).

¹²⁷ Fuente: <http://ec.europa.eu/eurostat/web/europe-2020-indicators/statistics-illustrated>

¹²⁸ Información obtenida de las entrevistas.

corrupción estructural, del pluriempleo no formalizado y de la economía sumergida, problemáticas tan recurrentes cuando se trata de países de la Europa del Sudeste.

No fue en esos términos, por supuesto, pero las estrategias que algunos informantes aceptaron describirme para gestionar esa situación se enmarcarían dentro de lo que en los estándares de la Europa occidental se reconocería como corrupción. Un tipo de corrupción que no es sólo a nivel institucional, aunque también viene condicionada por ella. Algunos teóricos relacionan este tipo de corrupción en lo cotidiano como herencia del Imperio Otomano e incluso vinculada, de alguna manera, con el modelo de comportamiento ortodoxo:

La corrupción no es algo nuevo en Rumanía. Del imperio otomano heredamos la palabra *ciubuc*, especialmente de los fanariotas, y es un rasgo característico de balcanismo. Otra fuente posible para el modelo de corrupción puede ser la ortodoxia, un tipo de iglesia muy flexible, cuyas preocupaciones se centran en lo espiritual, con implicaciones mínimas en la vida social, y con una conducta por parte de los curas muy lejos de lo que se predica. Hay un dicho que dice “haz lo que dice el cura, no lo que hace” (*Fă ce zice popa, nu ce face el*) (Sandor & Hinteá, 2000: 74).

El concepto de *ciubuc* está presente en muchos ámbitos de la vida social, con una especial relevancia en el ámbito sanitario. Se trata de una cantidad económica indeterminada y variable¹²⁹ que funcionaría a modo de aliciente para asegurar un trato preferencial. A la práctica, se sabe que no se debe ir a ninguna consulta médica sin estar preparado para aportar significativas cantidades de dinero. De lo contrario, la atención puede llegar a ser realmente deficiente, independientemente de la gravedad de la situación¹³⁰.

En el sistema sanitario, se sabe que se debe dar dinero a los médicos y al personal sanitario si se quiere estar bien atendido y recibir un buen trato. La situación es antigua, mucho más que en tiempos del comunismo. Pero ahora llega a extremos dramáticos. El sistema sanitario se ha convertido en una verdadera ciudadela de corrupción en el que todo el mundo cubre a todo el mundo (Sandor & Hinteá, 2000: 76).

¹²⁹ Originariamente podía ser también algún tipo de obsequio material.

¹³⁰ Información extraída según experiencias propias durante el trabajo de campo.

Otro concepto que circula con bastante asiduidad es el de *relații* (literalmente, “relaciones”) que en su sentido metafórico, que es con el que aquí se utiliza, alude a la red de contactos¹³¹ con los que una persona cuenta y que le van a “facilitar” cualquier trámite administrativo, bastante tedioso, complicado y caro en Rumanía. A pesar de que estos actos están supuestamente tipificados en el código penal (Sandor & Hinteá, 2000: 75) su presencia en la vida cotidiana es altísima y se los concibe como algo normal.

Con ánimo de ser tratado bien y con preferencia, muchos ciudadanos apelan a las *relații* y a los sobornos (*ciubuc*). Esta práctica puede parecer para muchos algo inocente. A la mayoría de los ciudadanos les parece normal ofrecer un regalo al médico que te ha curado, otro a la escuela para que el profesor se ocupe mejor de los niños, otro al funcionario que ha resuelto un problema en el ayuntamiento y otro a las instituciones públicas para que trabajen más rápido (Sandor & Hinteá, 2000: 77).

Esta forma de proceder está también presente en otros ámbitos, tal y como Mera-Long señala:

Casi ningún papel puede obtenerse en Rumanía sin tener relaciones de favor o sin aportar el correspondiente *ciubuc*: referencias para un trabajador, un certificado médico, un billete de tren, etc. Con la suma apropiada y con un amigo en el lugar adecuado es posible salvar la situación, más allá de lo que está bien o mal (Mera-Long, 1999: 385).

Algunos teóricos explican esta corrupción estructural como fruto de una debilidad institucional con una excesiva burocratización (Balogh, 2006: 24) cuyo alcance tras la caída del régimen es exorbitante. Así, Silvia Marcu, afirma que “la debilidad de las instituciones conllevó a la aparición de comportamientos parasitarios: corrupción, evasión, engaño y superficialidad” (Marcu, 2010: 233). Monica Heintz, por su parte, habla de la “naturalización” de esas prácticas de economía informal y de cómo son justificadas considerando que ofrecen respuesta a lo que la economía formal no llega a solucionar (Heintz, 2001: 88).

Este sistema, obviamente, perjudica a los más desfavorecidos y contribuye a la reproducción y perpetuación, por una parte, de las élites post-comunistas (Balogh, 2006; Buchowski, 2004; Szelényi & Szelényi, 1995) y por otra de las clases sociales con bajo

¹³¹ Un equivalente sería la expresión “enchufes”.

poder adquisitivo, las cuales nunca van a poder aportar un *ciubuc* lo suficientemente competitivo como para conseguir un trato preferente respecto a otras personas. Durante el trabajo de campo, tuve la oportunidad de conocer a dos profesores jubilados¹³² quienes llevaban largo tiempo padeciendo enfermedades en sus casas y no habían ido nunca a tratarse debido a que no podían asumir el coste del correspondiente *ciubuc*.

Pregunté a una informante si la gente se resignaba ante esta situación o si se manifestaban o formulaban algún tipo de queja. Ella me respondió diciendo que la gente aguantaba esa situación porque “sabía que habían estado peor en otros tiempos” y consideraba que ahora al menos tenían la libertad para hacer lo que quisieran (AM-2014-I). Con la expresión “tiempos peores” mi informante se refería al Régimen Comunista, especialmente a las últimas dos décadas. Me hizo reflexionar sobre la repercusión que el “caramelo” de la individualización y la aparente libertad del modelo neo-capitalista puede tener en sociedades que están dispuestas a sufrir desequilibrios económicos como el de Rumanía y creer que no están tan mal porque antes habían estado peor. Éste es, quizás, uno de los legados comunistas más preocupantes.

Silvia Marcu explica, en relación con los paradigmas de la sociedad rumana actual, que “el éxito se mide en riqueza, la cual, a su vez, es sinónimo de la calidad humana. Ya no queda diferencia alguna entre la riqueza y la realización personal” (Marcu, 2010: 228). En la misma línea, Daphne Berdahl señala la relación que existe entre el consumo y el prestigio y de cómo, “a través de prácticas de consumo, se constituyen nuevas desigualdades sociales en la Europa del Este” (Berdahl, 2006: 10).

Ésta aparece como una de las diferencias fundamentales de la Rumanía post-comunista respecto a la de antes de la revolución: el cambio de modelos y paradigmas del éxito. En torno a esto, las personas estructuran sus rutinas laborales, trabajando en dos o tres trabajos simultáneamente con el objetivo de poder manifestar, a través de un cierto poder adquisitivo, el ansiado estatus de “modernidad” y “occidentalidad”. Los fastuosos centros comerciales que hay en todas las ciudades rumanas (como el *Palas Mall* de Iași, mencionado en el apartado anterior), repletos de tiendas de productos de lujo, son

¹³² El estatus económico de los profesores jubilados es uno de los más bajos en Rumanía. Forman parte del estrato social menos pudiente y con menos calidad de vida, sólo por encima de los que no cobran ningún tipo de pensión.

considerados en buenos términos por lo que simbolizan, incluso por la gran mayoría de habitantes que no pueden permitirse comprar en ellas (Berdahl, 2006: 11).

Durante las entrevistas éste fue un tema recurrente. Se hablaba de los esfuerzos que hacía la gente, privándose de cosas de primera necesidad para poder presumir de teléfono de última generación, de coche nuevo, de vacaciones en el extranjero o de ropa de marca. Estamos hablando, por tanto, de una incipiente clase media, que los sociólogos describen como “joven, urbana y educada” (Firebaugh & Sandu, 1998: 528) y cuyo principal signo de identificación social es el consumo. De nuevo Berdahl habla de esta tendencia consumista como característica común en los países post-socialistas de la Europa del Este y explica que “el consumo pasó a formar parte en seguida de los discursos triunfalistas tras el año 1989” (Berdahl, 2006: 10), siendo entendido también como “rito de paso hacia la ‘nueva sociedad’” (Ibídem).

En el ámbito cultural y artístico, los cambios que podemos considerar como consecuencia de la caída del comunismo son menos contrastantes ya que se perciben ideologías que son herederas de la política socialista y las diversas formas de expresión artístico-cultural en ámbitos como el de la música, la pintura o la escritura, presentan una continuidad de referencia respecto al período de entreguerras. La cultura artística, en sus diversas vertientes, fue objeto de incontables reformulaciones nacionalistas ya durante el siglo XIX, y ello se percibe en el gusto por determinadas formas en la Rumanía actual. Cualquier expresión relacionada con el folklore o con la mitología nacional es muy bien recibida, siendo éstas las temáticas más prolíficas tanto en el ámbito musical como en el literario.

Simona Stefanescu identifica tres fases dentro del comunismo rumano. La primera, después de que las fuerzas comunistas tomaran el poder, tiene lugar entre el 1948 y el 1958. Ésta se caracteriza por ser una etapa dura del comunismo en la que se implementó el modelo estalinista tanto en el plan económico (nacionalización y colectivización de la agricultura), en el plan político (instauración del monopolio de poder del partido único y la dictadura del proletariado) y en el cultural (la construcción del *homo sovieticus* rumano). La segunda etapa, durante los años 1959-1971, fue llamada por algunos historiadores *absolutismul luminat* (“el absolutismo iluminado”) y estuvo caracterizada por una relativa relajación y distensión del régimen. Esta etapa incluye un cambio de

mandatario, de Gheorghiu-Dej a Ceaușescu, y se produjo un alejamiento respecto a los cánones y valores culturales de la Unión Soviética. La tercera y última etapa fue del 1971 al 1989 y significó el retorno a un régimen dictatorial duro, centrado en el culto a la personalidad de Ceaușescu. Es un modelo llamado “socialismo dinástico” o “sultanístico” que conllevó la vuelta a los métodos estalinistas, controlando la libertad de las personas y racionando extremadamente los alimentos de primera necesidad (Stefanescu, 2010: 237-238).

Durante el comunismo, en esas tres fases, la importancia atribuida al folklore y a la literatura rumana entre finales del siglo XIX y a principios del XX fue aprovechada por la *inteligenta* del régimen, moldeándola en concordancia a los paradigmas socialistas (Stefanescu, 2010: 240). Los programas de las escuelas y centros de educación superior debían corresponderse con los modelos de nacionalismo impuestos por el régimen, a través de los cuales se buscaba formar “identidades nacionales comunes y lealtades políticas” (Darden & Grzymala-Busse, 2006: 94). Las prácticas folklóricas que incluían cantos y danzas, parte obligatoria del currículum educativo, fueron unas de las pocas festividades que pudieron celebrarse bajo el comunismo (Stefanescu, 2010: 240).

En cada una de las tres etapas mencionadas, los parámetros bajo los que se debía ajustar la producción cultural presentaban cierta fluctuación. El grado de permisividad que había respecto a músicos, ideólogos y escritores varió dependiendo del modelo socialista aplicado en cada una de esas etapas. No obstante, a pesar de este pequeño margen, las directrices a las que debían acogerse eran claras y muy restrictivas en general, conllevando un importante aparato de censura que vigilaba muy de cerca toda su producción y condicionaba, especialmente, a todos aquellos intelectuales que pasaron a formar parte de la *nomenclatura* del partido.

De forma general, se llevó a cabo una fuerte censura de la cultura popular extranjera, en especial de la música y de los estilos de vestir y de actuar asociados a ella. En definitiva, se censuraba todo aquello que representara una “sociedad capitalista decadente” que pudiera “perjudicar los valores por los que la ‘sociedad socialista multilateral desarrollada’ intentaba trabajar” (Stefanescu, 2010: 239). También se aplicó un control exhaustivo sobre la producción cultural local. La presión que los artistas profesionales experimentaban en la creación de sus obras era muy intensa, hecho que llevó a muchos

de ellos a sucumbir ante las exigencias del régimen, a abandonar su actividad artística o a exiliarse. Ningún discurso paralelo al oficial se toleraba, ni siquiera en la forma de *samizdat*¹³³, que otros regímenes de países del Pacto de Varsovia sí habían permitido (Ivanés, 2010: 5). Tal y como menciona uno de los informantes,

El Estado ejercía una presión muy fuerte sobre todos con sus amenazas y manipulación mediática. Era la sociedad de la mentira puesto que era muy frecuente ver en los telenoticias información falsa cómo, por ejemplo, la brillante situación económica del país, la libertad de expresión, la situación próspera de la cultura en general, etc. La gente escuchaba eso y sabía que no tenía nada que ver con la realidad pero no podían hacer nada. Había manipulación en todos los ámbitos de la sociedad, incluso en la educación. A pesar de ser gratuita, la educación en la escuela y el instituto estaba totalmente controlada por el Estado. Los contenidos eran determinados y supervisados por él y la historia que se explicaba era parcial y manipulada (SL-2014-I).

Según expone Marius Lazar “la ‘hemorragia intelectual’ de la década de los 80 y la multiplicación de gestos de disidencia explícita fueron los principales síntomas de la crisis del pacto entre el poder político comunista y los intelectuales” (Lazar, 2015: 131). Lazar apunta, además, que

Los escritores, intelectuales y artistas en el socialismo formaban parte de un sistema formal de referencias institucionales: básicamente, fueron tratados por el Partido Comunista como segmento cooptado de expertos carismáticos y enormemente habilidosos, muy necesarios para el *apparatus* de la propaganda, a los cuales había que tratar con especial cuidado (Lazar, 2015: 129).

El déficit de capital humano del régimen hizo necesario un constante reclutamiento externo de intelectuales, seleccionados en su mayoría del sistema educativo superior o de la red de *Școale de Arta* (“Escuelas de Arte”), instituciones que pasaron a formar parte de las instalaciones oficiales del régimen (Lazar, 2015: 130).

¹³³ *Samizdat* es un término de origen ruso utilizado para designar a los textos o trabajos literarios reproducidos y difundidos de forma artesanal y clandestinamente en la URSS y, más adelante, en otros países sometidos a regímenes totalitarios. El concepto era conocido en Rumanía antes de diciembre de 1989 pero no se podía utilizar en público (<https://dexonline.ro/definitie/samizdat>).

La forma más agresiva del nacionalismo comunista, que pasó de centrarse en las cuestiones económicas y políticas a hacerlo en las ideológicas y culturales, tuvo lugar tras el discurso político que Nicolae Ceaușescu pronunció el 6 de julio de 1971. En este discurso, conocido como *Tezele din Iulie* (“Las tesis de julio”), el Partido pedía oficialmente a todos los activistas e intelectuales que tomaran como inspiración los temas relativos a la nación y a la “cultura nacional” y que los redefinieran de acuerdo con los nuevos intereses del partido¹³⁴. Esos “nuevos intereses” tenían que ver con la visita que Ceaușescu había hecho a China y a Corea del Norte ese mismo año y por la cual había quedado profundamente impresionado. Las discusiones que suscitaron estas tesis, llevaron a la exaltación de la creación del pasado artístico, la cual fue reconocida e identificada como la fuente de inspiración perfecta para los trabajos que debían producirse (Mocanescu, 2000: 4). Esta tendencia, conocida como *protocronismo*, fue un modelo de pensamiento muy común durante los últimos años de Realismo Socialista en Rumanía e influyó la forma de crear cualquier producto cultural, independientemente del ámbito. Las alusiones y retóricas relacionadas con el folklore arcaico fueron las más recurrentes cuando se trataba de evocar el “arte nacional” durante el Realismo Socialista (Mocanescu, 2000: 15), mientras que la censura se endureció considerablemente. Tal y como expresan dos de los informantes:

Hasta 1989, todos los medios estaban fuertemente controlados por el Régimen Comunista. Había una fuerte censura, aunque hasta la fecha de hoy, todavía no se ha reconocido públicamente que hubo censura. A través de los medios, se propagaba la idea de que nosotros, los rumanos, debíamos hacer todo lo posible para contribuir al proceso de construcción del ‘*omul nou*’, especialmente durante la última etapa de Ceaușescu en el poder (ER-2014-I).

En 1985, Ceaușescu prohibió cinco de los estudios de radio más importantes del país, centralizando la emisión de radio en București. Yo fui elegido redactor para Bucarest (MV-2014-I).

La caída del sistema comunista produjo, en el ámbito de la cultura, algunos efectos inesperados como, por ejemplo, la desvalorización del estatus de aquellos artistas, escritores e intelectuales en general que durante el régimen contribuyeron con su

¹³⁴ Tanto los críticos de arte como los historiadores jugaron un importante role en el proceso de definir el concepto de “arte nacional” o “cultura nacional” (Mocanescu, 2000: 6).

producción a la política del estado¹³⁵. Aun cuando algunos de estos artistas representaron la resistencia política durante el comunismo, sorteando la censura y exponiendo la crítica al sistema a través de mensajes ocultos en sus obras (Blanc, 2005: 40-42), fueron los primeros en experimentar el rechazo público de la sociedad post-comunista. Durante las entrevistas, una informante me explicó que un significativo número de cantautores¹³⁶ había caído en depresión durante la primera década del post-socialismo e incluso algunos de ellos habían llegado a suicidarse porque no podían soportar el rechazo (AM-2014-I).

El sistema de producción editorial y de distribución de libros que había funcionado durante el comunismo también se colapsó, y las nuevas empresas culturales que aparecieron después eran iniciativas privadas que seguían las demandas de la economía de mercado. Esto comportó la diversificación de la oferta editorial y discográfica y, al mismo tiempo, un drástico declive del estatus del autor, de sus condiciones de trabajo y de su salario (Lazar, 2015: 132).

A través de las entrevistas se percibe un desencanto generalizado respecto a los tiempos actuales, muy en especial por lo que a la organización política y económica del país se refiere. La memoria del comunismo está muy presente en los discursos institucionales y mediáticos, habiendo conmemoraciones y documentales históricos y periodísticos que se emiten de forma semanal en el canal cultural de la televisión pública (TVR2). Los testimonios encarnan contradicciones y sentimientos encontrados cuando se toca el tema comunista y su posicionamiento respecto a ello depende, en gran parte, de los aspectos generacionales, educacionales y demográficos.

De forma habitual y reiterada, el cooperativismo es visto por la antigua clase proletaria y por los que han retornado a las agriculturas de subsistencia como “un valor que se ha dejado perder” (OI-2011-A). Las personas de “capital cultural bajo”, normalmente afincadas en zonas rurales y suburbanas, cuyo método de subsistencia está fuertemente vinculado a las pequeñas agriculturas, se refieren al periodo Comunista como a una época en la que “el Estado aseguraba que todo el mundo tuviera las necesidades básicas

¹³⁵ En este sentido, es también muy ilustrativo el artículo de Marin Marian-Bălașa (2007) sobre la academia etnomusicológica durante el Régimen (Marian-Balasa, 2007).

¹³⁶ Especialmente del género folk, del cual hablaremos en el capítulo 5.

cubiertas” (COI-2011-A). A pesar de la imposibilidad de acumulación de bienes y del control exhaustivo de las autoridades respecto a las ganancias y a la comercialización, la política de la colectivización, paradigma del paternalismo socialista (Verdery, 1996a), se ve como una medida más justa y social en comparación con la lógica capitalista, la cual está impregnando todas las esferas de las sociedades rumanas actuales¹³⁷.

Por su parte, la clase intelectual y los informantes con un perfil de formación académica medio-alto (*liceu* o universidad), acusan una sensación más acentuada de liberación intelectual respecto a la opresión sufrida durante el Régimen. Su discurso se centra en las mejoras en ese aspecto y expresa una clara impresión de evolución y de prosperidad respecto a tiempo dictatoriales¹³⁸. Los recuerdos que se mencionan sobre las largas colas de racionamiento en las ciudades, a las puertas de las grandes fábricas, contribuyen en gran medida a que las clases intelectuales actuales renieguen de la lógica del sistema cooperativista¹³⁹.

Vemos de nuevo cómo el aspecto educacional determina en cierta manera los discursos adquiriendo, además, un nuevo valor diferencial durante el comunismo. Se conocía que la mayor parte de los líderes del Partido Comunista, que ostentaban cargos públicos, carecían de un grado de escolarización media y en no pocas ocasiones habían demostrado cierta falta de conocimientos básicos. Muchos de los entrevistados señalan este hecho con desdén y resignación, culpándoles del “empobrecimiento cultural del país” (AM-2014-I). Otro informante expone que, en términos generales,

Durante el comunismo se revalorizó la importancia del trabajador y del campesino porque ellos eran los que aportaban la riqueza al país y se devaluó la importancia de la intelectualidad. La ideología comunista era convertir la Rumania burguesa en un estado de trabajadores y campesinos (*muncitoarelor și țărnilor*), es decir, una clase no educada, y Los artistas e intelectuales tenían que reflejar en sus obras esa realidad: “la glorificación del trabajador” (ER-2014-I).

¹³⁷ Información extraída de las entrevistas COI-2011-A, CH-2014-I, MS-2011-A, PAn-2014-TN, MAn-2014-TN.

¹³⁸ Entrevistas: AM-2014-I, AC-2014-I, AP-2014-I, CC-2014-I.

¹³⁹ Información extraída de la entrevista NB-2014-I.

En el apartado a continuación, se van a tratar algunos aspectos de la dimensión étnica en nuestro contexto de estudio. Cabe señalar, en relación a ella y a lo dicho en este apartado, que durante el período comunista la perspectiva étnica se manejó de una forma particular, la cual conllevó una concienzuda política de invisibilización de las particularidades culturales mediante una homogeneización (Brie, Pop, & Polgar, 2012: 112) en términos de derechos políticos y económicos:

En la política comunista prevalecían los eslóganes sobre la igualdad de los rumanos, ya sean húngaros, sajones, tártaros, ucranianos, serbios, búlgaros, italianos, griegos, etc. todos los grupos minoritarios eran mencionados. Todos menos los gitanos no. Ellos quedaban supuestamente acogidos bajo la categoría “otras nacionalidades” aunque en realidad se sabía que ellos no se adscribían a ninguna nación (MB-2014-I).

En concordancia con la filosofía socialista-marxista (Gellner, 1994: 8-12), esta voluntad de igualitarismo fue abrazada por el Partido Comunista Rumano, según Andrea Balogh, debido a que éste estuvo inicialmente “dominado por miembros de comunidades de minorías étnicas” y por ello, una vez en el poder, “necesitó urgentemente abrazar el comunismo nacional para así legitimarse” (Balogh, 2006: 22). Aunque la constitución de 1948 garantizaba, simultáneamente, la “libertad de propia consciencia y la libertad religiosa” (Brie, Pop, & Polgar, 2012: 112), el Estado llevó a cabo una política contraria y contradictoria respecto a esas supuestas premisas. En contraposición a esta constante campaña de difuminación de las diferencias étnicas, el período de transición post-comunista se caracterizó por el reconocimiento por ley de las mismas y por una supuesta “respuesta a los reclamos de los ya existentes grupos etno-culturales” (Brie, Pop, & Polgar, 2012: 112). Hablaremos de este proceso de visibilización en el siguiente apartado, el último de este segundo capítulo.

2.6. Multietnicidad en la Rumanía actual

Mi primer acercamiento a la literatura socio-antropológica que aborda Rumanía como contexto post-socialista comportó también la familiarización con su conceptualización como sociedad “multiétnica” (Brie et al., 2012; Costachie, Dieaconu, & Teodorescu, 2010; Ram, 2001; Verdery, 1996b). A pesar del proceso de homogeneización étnica que Rumanía ha experimentado desde 1930 (Boia, 1999: 70-71), se la sigue considerando como una sociedad de gran “diversidad étnica” (Brubaker, Feischmidt, Fox, & Grancea, 2006) y de significativa “variabilidad etno-cultural” (Constantin, 2011: 51).

En muchos de los estudios se hablaba de “grupos étnicos”, “comunidades”, “culturas étnicas”, para referirse a esta característica socio-cultural que parece haber estado determinada por cuestiones principalmente históricas (como ya hemos explicado) y en base a la cual se han ido construyendo los diferentes paradigmas etno-nacionales del país, desde sus primeros atisbos de nacionalización. Hablamos de una “diversidad étnica” comprendida siempre entre los límites físicos y simbólicos de una supremacía nacional, con la cual cada etnicidad en concreto presenta unos vínculos territoriales, emocionales y culturales que se manifiestan de formas distintivas. Tal y como expresa Rogers Brubaker, en referencia a la cuestión étnica en la Europa del Este:

En la Europa del Este, los miembros de los grupos étnicos son ciudadanos corrientes del país en el que residen, aunque a menudo se identifican cultural y políticamente con un estado considerado como “pariente” u “hogar” vecino, respecto al cual se piensan como “pertenecientes” mediante compartir la etnicidad y la cultura pero no una ciudadanía legal (Brubaker, 1996). [...] Se conciben no sólo como pertenecientes a un grupo étnico distinto, sino como parte de una nación o nacionalidad distinta, la cual difiere de la nación o nacionalidad de sus compañeros ciudadanos (Brubaker, 2004: 358).

Durante las diferentes fases que Rumanía ha experimentado como entidad política, esta idea “sintagmática” de la “diversidad en la unidad” se ha materializado de formas diversas. Durante el comunismo, por ejemplo, se pusieron en práctica estrategias para homogeneizar a la población bajo el dogma de “nación socialista”. El partido concibió la sociedad como “un todo” mediante “la purga de cualquier tipo de organizaciones que pudieran articular intereses específicos independientes” (Verdery, 1996: 106). La diversidad étnica existía, pero, simplemente, se invisibilizaba no haciendo alusión a ella. Durante el reinado de Carol I, sin embargo, hubo movimientos fascistas con gran poder político que promovieron e incluso llegaron a materializar ciertas acciones criminales de limpieza étnica, especialmente contra judíos, polacos, húngaros y gitanos¹⁴⁰.

Los discursos nacionalistas del presente, en Rumanía, mantienen una clara dialéctica entre los considerados “rumanos” y los identificados como los “otros”, distinción que resulta tremendamente operativa en el día a día y que, a pesar de no comportar siempre

¹⁴⁰ Ya hemos mencionado en apartados anteriores el papel de la Guardia de Hierro y de mandatarios políticos como Ion Antonescu (Deletant, 2012).

desigualdades sociales estructurales, sí suponen una estricta ordenación simbólica de la textura social¹⁴¹. Ésta es absolutamente necesaria para dar sentido a la retórica sobre la “unidad nacional”, la legitimización de la “nación rumana” y la justificación del mantenimiento de las fronteras étnicas (Barth, 1976).

Esta doble vertiente, la de identificar las diversas adscripciones étnicas y, al mismo tiempo, considerarlas como parte estructurante de la identidad nacional rumana, se ve a nivel legal, el cual, desde una perspectiva teórica, reconoce esta dualidad. La constitución, por ejemplo, reconoce las comunidades étnicas refiriéndose a ellas como *Minorităților Naționale* (“minorías nacionales”), y defiende el derecho de cualquier ciudadano rumano a “expresar sus identidades étnicas, lingüísticas y religiosas en un contexto de libertad, igualdad y no-discriminación”¹⁴². Este marco legal contempla y apoya la existencia de infraestructuras gubernamentales e instituciones religiosas que velen por la preservación de los derechos mencionados. Vemos, en el párrafo a continuación, la transcripción del artículo de la constitución en el que se hace referencia a este asunto¹⁴³:

Articolul 6

DREPTUL LA IDENTITATE

- (1) *Statul recunoaște și garantează persoanelor aparținând minorităților naționale dreptul la păstrarea, la dezvoltarea și la exprimarea identității lor etnice, culturale, lingvistice și religioase.*
- (2) *Măsurile de protecție luate de stat pentru păstrarea, dezvoltarea și la exprimarea identității persoanelor aparținând minorităților naționale trebuie să fie conforme cu principiile de egalitate și de nediscriminare în raport cu ceilalți cetățeni români.*

El derecho por ley a expresar la particularidad étnica, diferente de la hegemónica, a través de la variable religiosa o lingüística, por ejemplo, comporta realidades visibles

¹⁴¹ Varios de los informantes utilizaban el apelativo “etnias rumanas” para referirse a las “otras” etnicidades, las que no son la mayoritaria nacional (AM-2014-I, CC-2014-I).

¹⁴² Constitución de Rumanía, 6º artículo (http://www.cdep.ro/pls/dic/site.page?den=act2_2&par1=1#t1c0s0a13)

¹⁴³ (1) El Estado reconoce y garantiza el derecho de las personas que pertenecen a las minorías nacionales a mantener, desarrollar y expresar sus identidades étnicas, culturales, lingüísticas y religiosas. (2) Las medidas de protección tomadas por el Estado para mantener, desarrollar y expresar las identidades de las personas que pertenecen a las minorías nacionales tienen que seguir los principios de igualdad y de no-discriminación, de acuerdo con los demás ciudadanos rumanos” [la traducción es mía].

muy interesantes y ciertamente exóticas en comparación con el modelo de otros países europeos. Son estas formas de etnicidad, percibidas como contrastantes, lo que le vale el apelativo de “sociedad multiétnica” a Rumanía. Pese a que se puede pensar que la etnicidad es algo intrínseco cuya expresión no está explícitamente vetada en otros países, lo cierto es que, si este tipo de legislaciones no existieran en Rumanía, no podríamos hablar de cómo la multietnicidad aparece representada a todos los niveles institucionales, en proporción con la diversidad poblacional de cada región del país.

Por otra parte, una vez asumido que Rumanía puede ser considerado un país multiétnico, debemos señalar que esto no conlleva una igualdad de derechos de esas etnicidades en la práctica cotidiana. Ha sido ampliamente estudiado que las sociedades multiétnicas son espacios en los que se puede apreciar una mayor estratificación social, según esas etnicidades, y una compartimentación y especificación de roles, de acuerdo con las mismas¹⁴⁴. Las “pugnas étnicas” en Rumanía, ya sea respecto a la “mayoría nacional” como a las “minorías nacionales”, transcurren tanto a nivel institucional como a nivel cotidiano y aparecen representadas, también, por un sinfín de detalles en el plano simbólico. Hablaremos de estos en los subapartados a continuación.

La multietnicidad de Rumanía, entendida como la convivencia, en un mismo espacio, de varios grupos con diferentes mitologías de la etno-génesis (Barth, 1969; Hannerz, 1992), se expresa a través de la coexistencia de diferentes fes, lenguas y distinciones culturales, incluso al nivel más micro. Tal y como hemos explicado en el primer capítulo, estas distinciones se materializan y se perciben a través de las acciones y comportamientos de las gentes y pueden presentar variaciones en la frecuencia y en la intensidad por las que se manifiestan. No toda la vida de una persona, un conjunto de individuos o una sociedad entera gira necesariamente en torno a la etnicidad. De hecho, uno de los asuntos de más interés es analizar el grado de asiduidad con el que se recurre a elementos, narrativas y valores étnicos, así como detectar en respuesta a qué estímulos o situaciones se hace.

Durante el trabajo de campo identificamos algunos discursos, de considerable carga étnica, los cuales eran excluyentes respecto a otras etnicidades: los que se identificaban

¹⁴⁴ Algunos ejemplos han sido tratados en (Rivas-Drake, Hughes, & Way, 2009) y (le Grand, Hellgren, & Halldén, 2009)

con la “mayoría rumana” y los que se identifican como *székely*, los cuales se vinculaban por completo y de forma exclusiva a la etnicidad húngara. Las otras etnicidades de las que se tienen datos en este estudio (*csángó*, *rroma*, germana e italiana) se expresaban como minoría dentro del marco referencial nacional-rumano y no renegaban de éste. Eran, por consiguiente, etnicidades expresadas como complementarias e incluso en algunos momentos, solapadas o sumatorias. A pesar de estas diferencias de retórica auto-representacional, todas las etnicidades presentes en el país muestran un gran arraigo al territorio en el cual residen. No desean volver al supuesto “lugar de origen” sino que buscan un reconocimiento de sus particularidades y derechos y, en algunos casos, la completa autonomía. De la importancia del territorio en el imaginario etno-nacional ya hemos hablado al principio de este capítulo.

Algo que ya hemos mencionado en apartados anteriores es la confluencia que se da, en Rumanía, entre la identificación étnica y la religiosa. Ambos sistemas de identificación establecen referencias de importancia vital para el individuo. Dan respuesta a los interrogantes existenciales más profundos como el “¿quién soy?”, “¿de dónde vengo?”, “¿hacia dónde voy?”, y en nuestro contexto comparten el repertorio de mitologías y símbolos, ya que, como hemos explicado, la conciencia etno-nacional y la religiosa se legitimaron una a la otra desde sus inicios. En los casos en los que sentirse de una determinada comunidad étnica implica profesar una fe religiosa concreta, diferente de la oficial ortodoxa, entonces sí se da una situación que permite menos solapamientos o superposiciones¹⁴⁵. Las personas pueden vestir de una manera o de otra, hablar uno u otro idioma, e incluso preservar unas normas de conducta diferentes a las que se sienten como propias. Pero el caso de la afiliación religiosa es mucho más profundo y convertirse de una a otra religión puede implicar, en la mayoría de los casos, un cambio de sistema de creencias profundamente drástico que afecte a la concepción de uno mismo. Ya en la primera constitución rumana aparecía el binomio etnicidad-religión:

La constitución rumana estipuló que cualquiera que quisiera convertirse en ciudadano rumano tenía que ser cristiano. Esto fue un intento de discriminar a los judíos, muchos de los cuales se habían trasladado desde Rusia a Rumanía durante el siglo XIX. La

¹⁴⁵ Véase, a modo de ejemplo, el estudio de Sinziana Preda titulado “Ser baptista y ser checo: una identidad específica en Rumanía” (Preda, 2011).

población judía en Rumanía pasó de alrededor de 127,000, en 1859, a aproximadamente 278,000 en 1899 (Crampton, 2002: 24).

Pese a la aparente permisividad normativa del contexto, respecto a las etnicidades, las tradiciones a “pie de calle” son sustancialmente diferentes. Se sabe que la religión romano-católica está asociada con determinadas comunidades como, por ejemplo, los *székely*, los polacos, los *csángó* o los ítalo-rumanos, entre otros. Cuando una persona de religión ortodoxa y otra de religión romano-católica se casan, hecho que ocurre con no demasiada frecuencia, se sabe que uno de ellos debe renunciar a su religión y convertirse a la de la pareja. No es tanta, por tanto, la tolerancia. Según uno de los testimonios afirma:

Hay mezcla religiosa porque hay católicos que se han casado con ortodoxas y ortodoxos que se han casado con católicas. En estos casos, uno/a de los/las dos debe renunciar a su religión. De estos matrimonios han nacido hijos de los cuales algunos son católicos y otros ortodoxos (CH-2014-I).

De igual manera, existía (y aún hay secuelas de ello) la tendencia a “rumanizar” el nombre para disimular las grafías y sonoridades que pudieran delatar las ascendencias húngaras, polacas o germanas. Muchas personalidades políticas lo han hecho, entre ellas el líder del ya mencionado movimiento legionario, Corneliu Zelea Codreanu.

Dependiendo de la región, la proporción de multietnicidad varía en grado y en tipo. Es ciertamente significativo el papel de los medios de comunicación, muy especialmente la radio y la televisión públicas, las cuales deben cumplir con cuotas de emisión que, de alguna manera se corresponden con la etnicidad poblacional de cada respectiva región. Según la localidad, las conexiones autonómicas o regionales deben destinar una parte de su programación a tratar las particularidades étnicas de las minorías de la zona (con una supuesta voluntad de dar a conocer a la “mayoría étnica” los rasgos característicos y distintivos de las mismas)¹⁴⁶, o bien deben dirigirse directamente a éstas (emitiendo programas en su idioma o dialecto, informando de cuestiones de interés para estos). Tal y como uno de los informantes, locutor de *Radio Iași*, expuso en las entrevistas: “en

¹⁴⁶ Un ejemplo de ello es el programa de la televisión pública “*Cultura Minorităților*” (“La cultura de las minorías”), en el que se habla principalmente de los gitanos. En este programa también se dedica un espacio a otras minorías: http://tvr2.tvr.ro/emisiuni/cultura-minoritatilor_5018.html.

Radio Iași tenemos un programa de ámbito nacional en el que estamos obligados a asegurar que cada población étnica aparece representada mediante la retransmisión de una hora en su propia lengua” (ER-2014-I).

En el mapa a continuación, se puede apreciar esa variabilidad étnica en función de la región, destacando la presencia de las comunidades húngaras especialmente en el centro y en el noroeste del país.

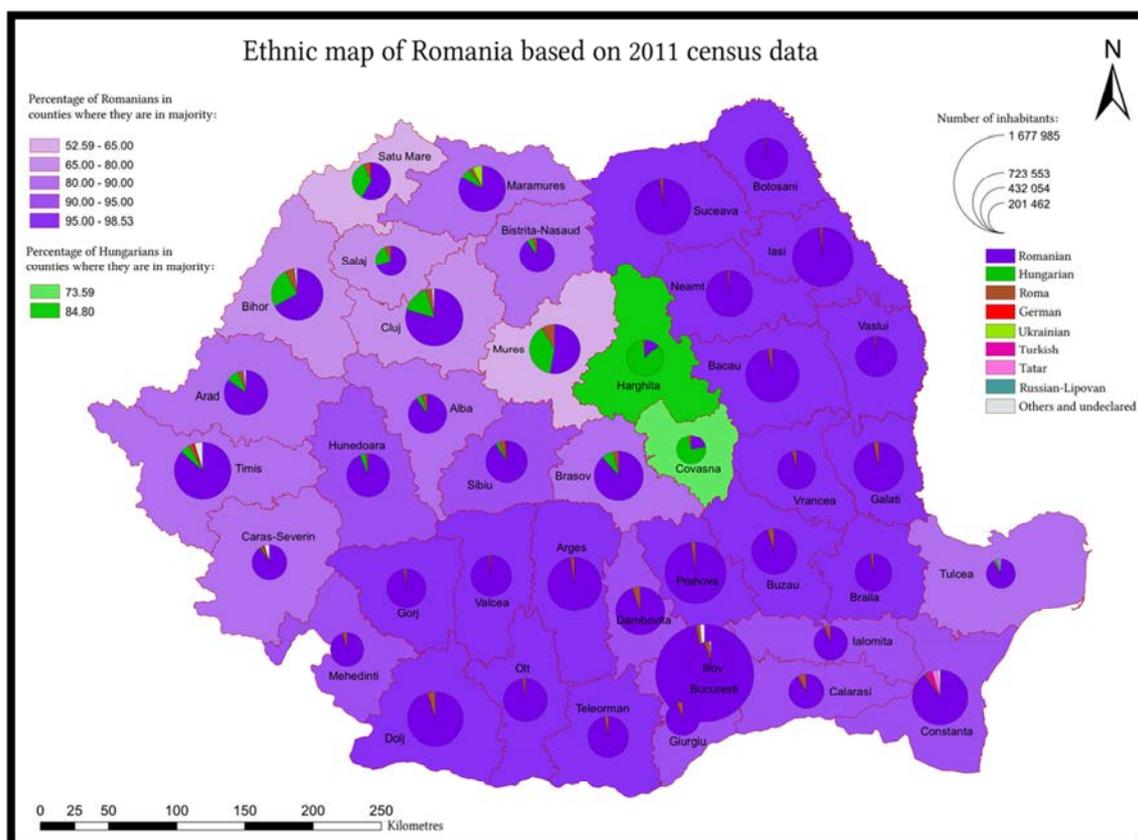


Imagen 50: mapa étnico de Rumanía¹⁴⁷

El siguiente mapa etnográfico, aunque de forma algo más compleja y difusa, muestra la diversidad étnica dentro de las propias comunidades y los respectivos vínculos con las culturas húngaras, germánicas y eslavas. Destaca, de igual manera, la hegemonía de ascendencia húngara que habita en el centro del país¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Fuente: <https://en.wikipedia.org/wiki/Romania#/media/File:Ethnic-map-of-Romania-2011.png>

¹⁴⁸ En este mapa no aparece representada de forma adecuada la etnia Roma, la cual está distribuida de forma más o menos uniforme por todo el país.

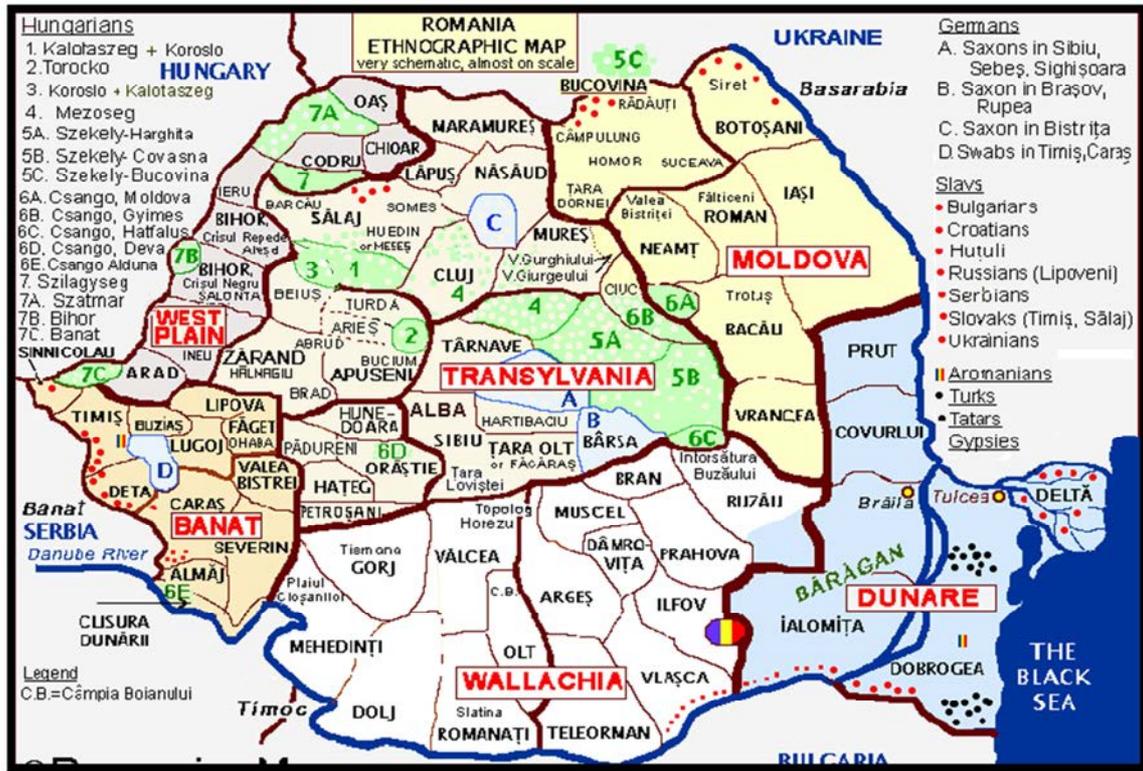


Imagen 51: mapa etnográfico de Rumanía¹⁴⁹

En los siguientes subapartados vamos a describir lo percibido en el trabajo de campo, en relación con este asunto. En primer lugar, hablaremos de los gestos, actitudes y situaciones que expresan una vinculación con las llamadas minorías nacionales y, en segundo, mostraremos la demarcación simbólica de la etnicidad hegemónica, la rumana. Nos centraremos en lo observado, aparte de lo recogido en las entrevistas, ya que es en las acciones en donde se materializan las diversas etnicidades: voy a la iglesia ortodoxa, respeto los periodos de ayuno, canto unas canciones y no otras, las escucho, las bailo, me relaciono con gente de otras adscripciones étnicas y/o religiosas, etc. Estas manifestaciones refuerzan el sentimiento de pertenencia a la idea de *comunidad étnica* y, al mismo tiempo, establecen la frontera diferencial respecto a las otras.

2.6.1. Minorías nacionales: la diversidad étnica y su representación

Existen, según los censos, hasta 20 etnicidades reconocidas en Rumanía. Las dos más destacadas por la cantidad de población son la rumana, con mayoría en casi todas las regiones, y la húngara (*székely*) con mayoría en los condados de Covasna y Harghita y

¹⁴⁹ Fuente: www.romanianmuseum.com

con casi la mitad en Bihor, Mureş y Satu Mare. La siguiente etnicidad, en escala de representatividad, es la *roma*, cuya población está distribuida por todo el país, con un cierto grado de concentración en las regiones de Transilvania y del sur. El siguiente gráfico representa la proporción de habitantes según su vinculación étnica:

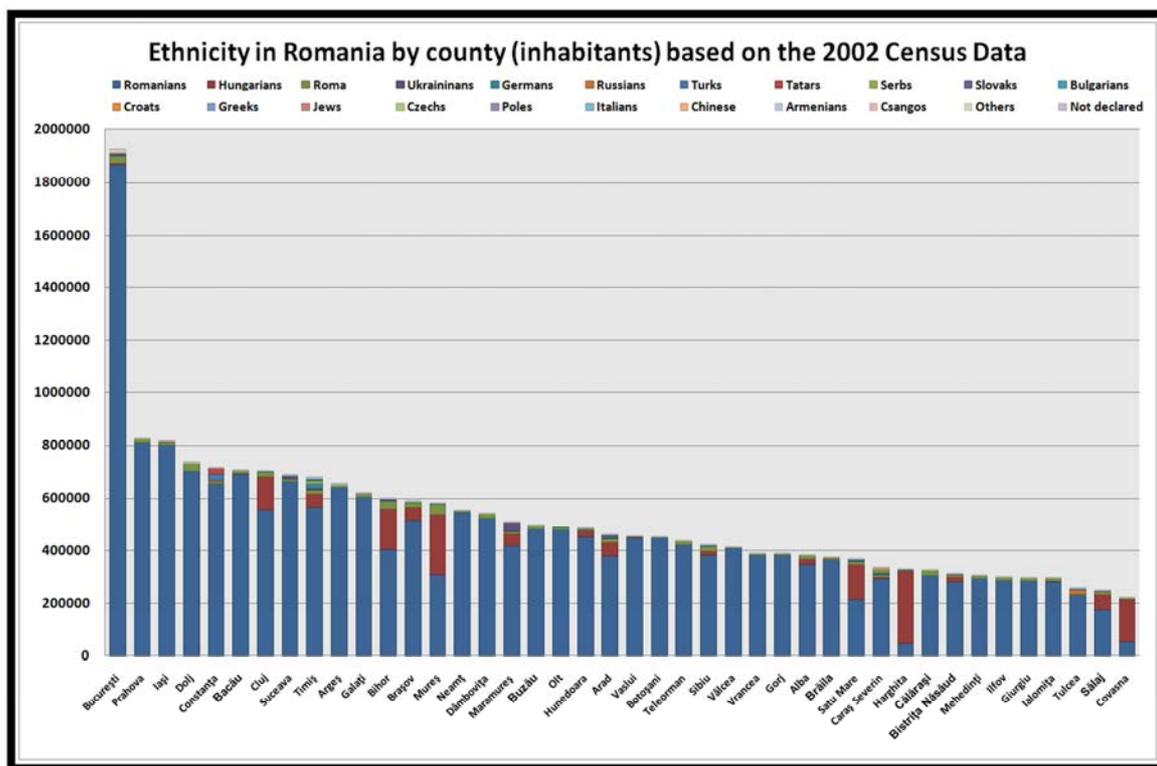


Imagen 52: etnicidad en Rumanía, por condado (censo 2002)¹⁵⁰

En la región de Moldavia, como ya hemos explicado, la diversidad étnica es menor que en otras regiones del país. La mayoría de etnia rumana es indiscutible y, en menor proporción, también hay una cierta representatividad de las etnicidades *roma* y *csángó*. Hablamos de unos porcentajes que se mueven entre el 2 y el 3% de la población, en el caso de los *roma* y del 1% en el caso *csángó*, aproximadamente. A diferencia de poblaciones como la *roma*, que aparecen distribuidos por todo el país, los *csángó* están concentrados en las estribaciones de los Cárpatos Orientales, en el condado de Bacău, especialmente. Los siguientes mapas, muestran la población *roma* según las regiones, en primer lugar, y los asentamientos territoriales de la comunidad *csángó*, a continuación:

¹⁵⁰ Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/RoCensus2002Inhab.png>

Música y Etnicidad en la Moldavia Rumana

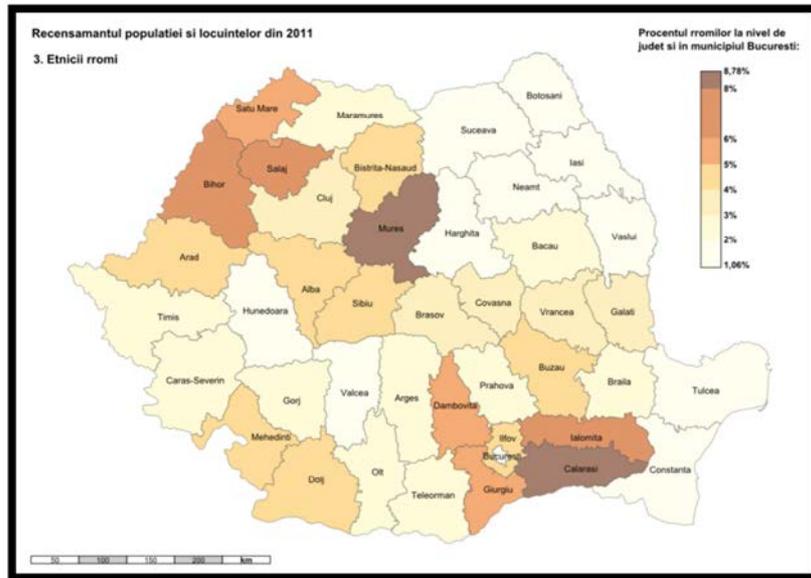


Imagen 53: etnia roma según las provincias (censo 2011)¹⁵¹

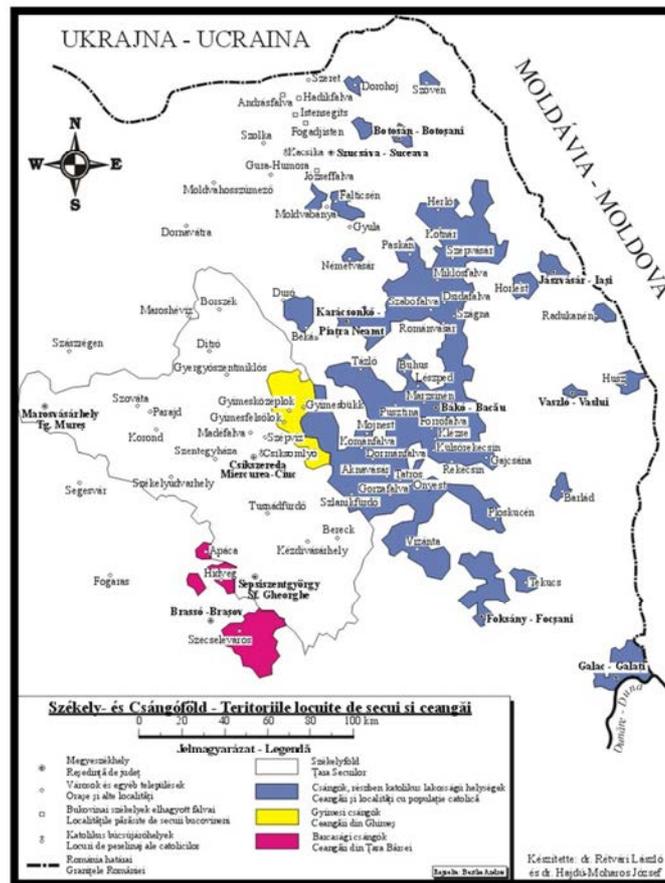


Imagen 54: mapa que muestra los territorios habitados por csángó (color azul)¹⁵²

151

https://ro.wikipedia.org/wiki/Romii_din_Rom%C3%A2nia#/media/File:RROMI_2011_JUD.png

152 Fuente: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Cs%C3%A1ng%C3%B3#/media/File:Harta.jpg>

Fuente:

Durante el trabajo de campo, se tuvo la oportunidad de entrevistar a tres personas descendientes de emigrantes italianos, las cuales se reconocían como “italo-rumanos”. Residían en Iași, en donde existe una comunidad relativamente nutrida de personas que se reconocen bajo esa categoría. Practican la religión romano-católica y se reúnen hasta dos y tres veces por semana en la iglesia para llevar a cabo actividades sociales. Una de las informantes explica su procedencia étnica:

Mi abuelo por parte de padre y mi abuelo por parte de madre vinieron, respectivamente, desde Italia alrededor del 1900. Cuando llegaron aquí, se casaron con mujeres rumanas. En aquél entonces no estaba bien visto que personas extranjeras se casaran con personas locales, así que decidieron romanizar su apellido para pasar desapercibidos. Todos sus hijos llevaron el nombre de Costachescu. Todos somos de religión católica (LC-2014-I).

También en Moldavia existen otras comunidades como, por ejemplo, la judía, la germana, la rusa-lipovena, la tártara, o la armenia. Todas ellas son, proporcionalmente, muy minoritarias y con muy poca representación institucional. Sólo en algunos festivales dedicados a la cultura folklórica, las actuaciones de grupos que representan a esas comunidades se programaban como parte del cartel.

Respecto a la población judía, algunos testimonios afirmaron que existió un fuerte sentimiento antisemita que alcanzó niveles muy intensos durante el período de entreguerras y durante la Segunda Guerra Mundial, especialmente en la región de Moldavia, en donde la cantidad de judíos que inmigraron al país fue considerable. Así, uno de los informantes clave explica:

En Iași, antes de la segunda guerra mundial, la mitad de la población era judía y en Bucovina (Suceava o Botoșani) esta proporción llegaba al 80%. La animosidad entre rumanos y judíos venía alentada por el hecho que existía una contraposición: entre los rumanos que eran campesinos que trabajaban la tierra, y los judíos que tenían una educación culta y eran comerciantes y un *stablishment* muy unido. En general, nunca se mezclaban. Eran comerciantes, médicos, abogados...nunca se implicaban en trabajos físicos. Hablaban otro dialecto entre ellos, el *yiddish*, que es una mezcla de gramática alemana con palabras hebreas, inventado en Alemania, y no eran vistos con buenos ojos (ER-2014-I).

En la actualidad, según continúa explicando el entrevistado:

Están perfectamente integrados. Desde que en Rumanía se instaló el Régimen Socialista, cuando se proclamó la República Popular Rumana en 1947, la mayor parte del comité central del Partido Comunista de Trabajadores (*Partidul Muncitoresc*) estaba formado por judíos que rumanizaron su nombre. Esto tenía cierta coherencia porque el Partido Comunista estaba en contra de los Nazis y los Nazis eran los que perseguían a los judíos. Ahora sí puede existir cierta reticencia hacia los judíos a nivel de la historia reciente, por su participación en el partido. Pero a un nivel cercano, de relaciones interpersonales, no hay ningún problema (ER-2014-I).

Otras denominaciones étnicas, de esas 20 que constan oficialmente en todo el país, son menores también al 1 o 2% y aparecen distribuidas según los flujos migratorios o las relaciones históricas que hubiera entre una determinada región y sus países colindantes. Así, por ejemplo, en la zona de Banat (región fronteriza con Serbia) encontramos una significativa representación de comunidad de origen serbio y en la zona de Bucovina (antigua región austrohúngara, fronteriza con Ucrania) encontraremos más ucranianos, alemanes y polacos.



Imagen 55: *Dom Polski*, Unión de Polacos de Rumanía, en Suceava (Bucovina, Moldavia)

En la región de Transilvania, en general, conviven de forma muy activa los usos de los tres idiomas de las comunidades étnicas residentes en ese área: *székely*, *sasi* (sajones)¹⁵³ y rumanos. Es muy corriente ver las placas de los nombres en las calles y los carteles informativos en los tres idiomas o sólo en húngaro o alemán. Existe cierto sentimiento de superioridad de los habitantes de Transilvania, sean de etnia húngara, sajona o rumana. Tal y como se percibe en discursos como el siguiente, extraído de las entrevistas:

Yo creo que los húngaros y los alemanes aportaron muchísimo a la cultura de Transilvania. Porque, sino, nosotros, los de Transilvania, hubiéramos sido igual que los demás rumanos. Porque tú pasas la montaña y ves la diferencia. Yo he tenido la suerte de viajar por todo el país y se nota mucho (I-2011-O).

En la siguiente imagen, vemos la placa informativa de unos de los muchos centros educativos que reciben fondos de Alemania para perpetuar la difusión de la cultura germana en Rumanía.



Imagen 56: placa informativa del Colegio Nacional "Samuel von Brukenthal" en Sibiu (Transilvania)

Uno de los casos más particulares y complejos que encontramos en Rumanía es el de la comunidad *székely*. Como hemos dicho, los *székely* aparecen con una alta concentración

¹⁵³ Los condados de Sibiu y Braşov cuentan con un porcentaje significativo de población de origen sajona. Los sajones, una etnia germana, fueron enviados como colonos a Rumanía por el reino de Hungría en el siglo XII.

en los condados de Covasna, Harghita y Mureș, pero en menor densidad se encuentran también en otras regiones de Transilvania. Esta “minoría nacional” es una comunidad étnica de origen húngaro cuya presencia en esas tierras se remontan a la Alta Edad Media (Torrens Arnal, 2013: 64). En la imagen a continuación, vemos señaladas las regiones en las que se concentra:

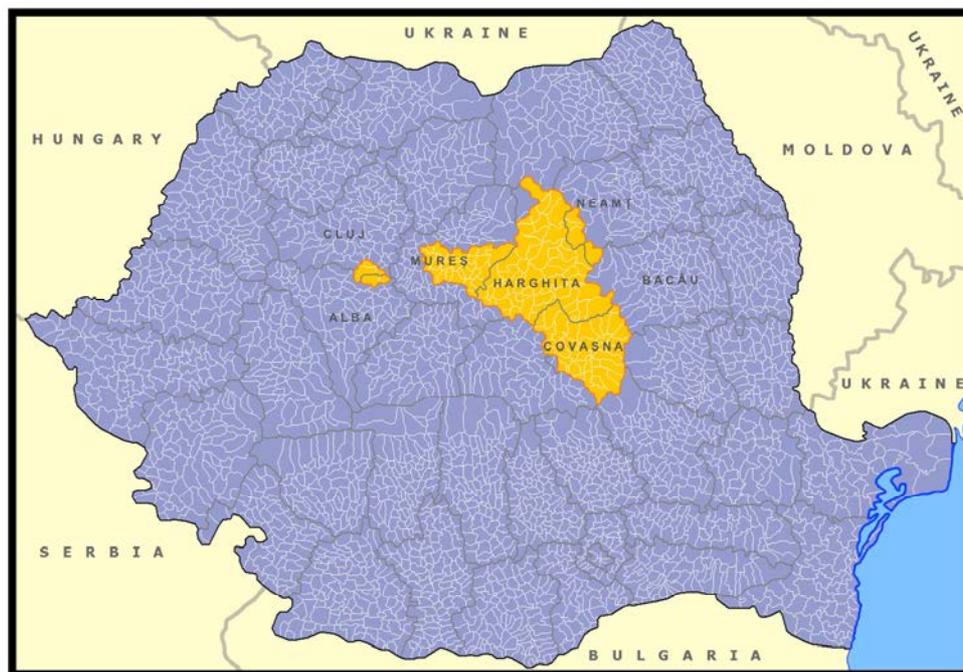


Imagen 57: mapa de Rumanía con el País Székely (Székelyföld) en color naranja¹⁵⁴

En los condados en los cuales los *székely* son mayoría, tanto el idioma como los rasgos culturales en general presentan una fuerte decantación húngara. Al cruzar los límites de esa extensión territorial, sorprende el cambio brusco que se da en los rótulos de las carreteras y de las calles, en ciudades y pueblos, y en el uso de la lengua húngara como idioma oficial. Los espacios urbanos aparecen impregnados de simbología nacional húngara y cualquier elemento aparentemente desprovisto de carga ideológica, puede convertirse, en cualquier momento, en un artefacto de reclamo nacionalista¹⁵⁵. Entre la minoría rumana y la mayoría *székely* que conviven en esas regiones existe una relación

¹⁵⁴ Fuente: https://ca.wikipedia.org/wiki/Pa%C3%ADs_Sz%C3%A9kely#/media/File:T%C3%B6rt_Sz%C3%A9kelyf%C3%B6ld.png

¹⁵⁵ Durante mi estancia en esa área geográfica, me ofrecieron “comida tradicional húngara”. La mayoría de esos platos también aparecen en el recetario rumano, con los nombres adaptados a la respectiva lengua. Unos y otros claman la “propiedad legítima” de esas comidas, ya que están consideradas insignias nacionales.

de tolerancia más o menos cordial, aunque el peso institucional de la cultura húngara dificulta sobremanera las relaciones cotidianas. Esto se percibe, sobretodo, por lo que respecta al uso de la lengua y a la hegemonía de la misma en las instituciones académicas de todos los niveles. Alguno de los testimonios lo expresa de la siguiente manera:

Cuando vivía allí, justo antes de la Revolución, rumanos y húngaros estábamos juntos en el instituto. La cosa iba así: éramos cinco grupos. Rumanos junto con húngaros todos mezclados. Después de 1989, en plena época de confusión, se decidió que rumanos y húngaros debían estar separados. Unos aprendían en rumano y los otros en húngaro. Yo tenía entre 15 y 16 años. De los cinco grupos, sólo quedó uno de rumanos, en el que estaba yo. Esto te afecta mucho porque tienes tus amigos, aprendíamos juntos y de repente, de la noche a la mañana, te dicen “tienes que irte porque eres rumano y este es el instituto de los húngaros”. Como niño, te afecta. Esta separación se produjo a todos los niveles de la vida cotidiana (CC-2014-I).

Durante mi estancia allí, la gente prefería comunicarse en inglés antes que utilizar el rumano, alegando que no lo hablaban bien. En la universidad La Sapiencia de Miercurea Ciuc, en el condado de Harghita, el idioma vehicular es exclusivamente el húngaro y nadie del personal que había en la recepción quiso hablar rumano. Esto, sin duda, corrobora la importancia de la preservación lingüística como elemento constitutivo de la etnicidad, tanto para las mayorías como para las minorías. Según uno de los testimonios: “el partido étnico húngaro está aliado con los social demócratas y quieren crear nuevas leyes para las minorías, para la educación, etc. La universidad de La Sapiencia enseña sólo en húngaro y recibe financiación del gobierno húngaro” (CC-2014-I).

La particularidad étnica de esta comunidad se expresa también a través de su confesión religiosa. A diferencia de la mayoría ortodoxa, los *székely* se reconocen como cristianos no ortodoxos (católicos, calvinistas, unitarios, etc.). La creencia en una corriente religiosa distinta a la predominante en el país se convierte en parte fundamental de la expresión de la etnicidad *székely*, de acuerdo con la imbricación que existe entre identidades étnicas y religiosas en nuestro contexto.

A nivel político, los *székely* cuentan con una representación parlamentaria de fuerza significativa. Sus reclamos tienen siempre que ver con más autonomía y autogestión en

las regiones que ocupan. Reciben una importante dotación económica del gobierno húngaro destinada a apoyar el desarrollo cultural y lingüístico de la región. Uno de los entrevistados explica su visión del conflicto:

Los húngaros siempre han considerado a los rumanos como inferiores. En Transilvania, las comunidades e instituciones húngaras no quieren reconocer la autoridad de Bucarest. Es demasiado balcánica para ellos. Cuando los húngaros se refieren a los *székely*, los rumanos-húngaros que viven en Transilvania, nunca lo hacen llamándolos rumanos de Transilvania, sino húngaros. Hacen una política de fondo para potenciar y extraer la identidad de los húngaros de Rumanía fuera de ese contexto. Ellos se vinculan a la tierra pero conciben ese territorio como parte de Rumanía (MB-2014-I).

Existen intereses histórico-políticos que pugnan de forma constante por la supremacía territorial del legado cultural en esa región, utilizando a menudo discursos agresivos que se constituyen en base a la manipulación del bagaje histórico (Brie, Pop, & Polgar, 2012: 118). Esta pugna trasciende a todos los niveles sociales y se percibe tanto en los medios como a nivel “de calle”. Además, existen diversos movimientos independentistas que reclaman el retorno a la supuesta autonomía del “País *Székely*” (llamado “*Ținutul Secuiesc*”, en rumano). A continuación, vemos una imagen simbólica que representa uno de esos movimientos independentistas, en la que se rechaza el primer artículo de la constitución rumana que refiere a la condición de “unidad” e “indivisibilidad” del estado rumano.

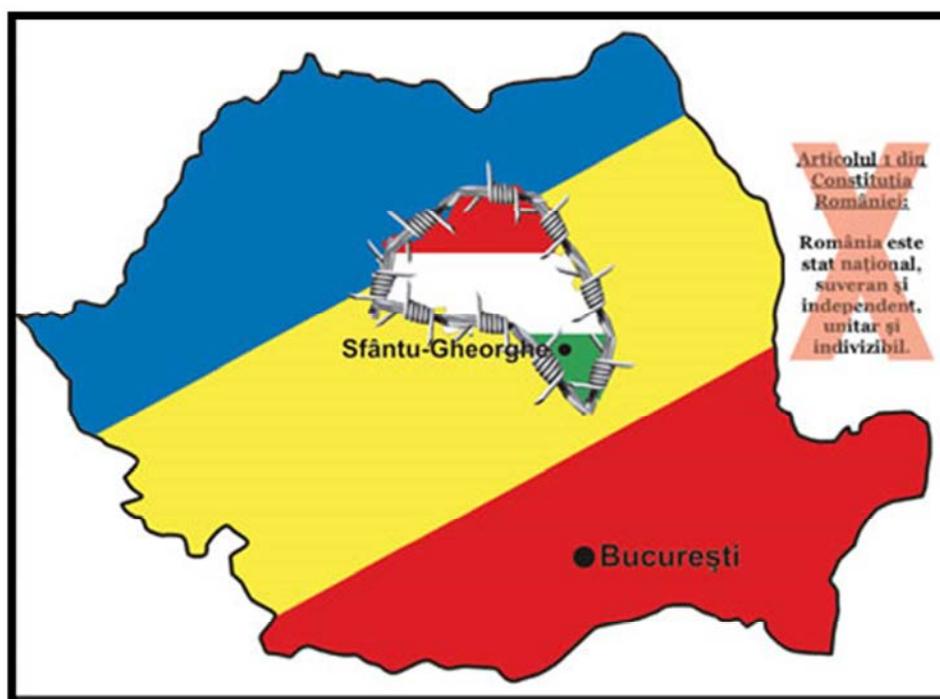


Imagen 58: mapa de Rumanía con la región *székely* simbolizada mediante la bandera húngara¹⁵⁶

La bandera *székely*, de color azul celeste y amarillo con un sol y una luna dorados en el extremo superior izquierdo, aparece ondeante en casi todas las casas, sedes institucionales e iglesias de los pueblos y localidades de esa región. Este símbolo diferencial respecto a la bandera húngara (roja, blanca y verde) demuestra que los *székely* se identifican como comunidad de origen húngaro en Rumanía, no como húngaros, y se conciben como nación cultural autónoma que comparte imaginario y mitología nacionalista con Hungría¹⁵⁷ pero, al mismo tiempo, con una firme vinculación territorial que los sitúa en pleno centro del estado rumano. Tal y como expresa Rogers Brubaker: “los húngaros de Transilvania se autodefinen como ciudadanos del estado rumano pero miembros de la nación cultural húngara cuya concepción sobrepasa los límites del estado y de la ciudadanía” (Brubaker, 1999: 66).

¹⁵⁶ Imagen extraída del blog personal: http://imbratisare.blogspot.com.es/2009_07_01_archive.html. La página dejó de estar operativa en el año 2014, aproximadamente. En el texto a la derecha se lee el primer artículo de la constitución rumana: “Rumanía es un estado nacional, soberano e independiente, unitario e indivisible”.

¹⁵⁷ Véase, a modo de ejemplo, el estudio de Rogers Brubaker titulado “1948 en 1998: la política de la conmemoración en Hungría, Rumanía y Eslovaquia” (Brubaker & Feischmidt, 2002).



Imagen 59: bandera *székely*, casa particular.

El caso de la identificación étnica a través de la profesión de la religión romano-católica nos ofrece casos interesantes de reafirmación de esas “minorías nacionales” en contraposición con la mayoría ortodoxa rumana. Ya hemos comentado que la minoría *székely*, una de las más visibles por su concentración territorial, se reconoce como romano-católica o protestante y reivindica así su diferencia. No es la única, ya que otras minorías diseminadas por el país también lo son. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, la polaca, la ítalo-rumana (que ya hemos mencionado), y la *csángó* (de la que hablaremos a continuación). Existe también una pequeña proporción de etnia rumana que es romano-católica. Estos están en marcada minoría respecto a los otros rumanos y son considerados una *rara avis*, ya que su confesión es interpretada, en ocasiones, como una especie de alteración del “orden natural de las cosas”. Como hemos explicado con anterioridad, ser *rumano* ha sido sinónimo de ser ortodoxo en la retórica nacionalista desde hace más de dos siglos y ésta asociación ha calado profundamente sobre la mentalidad e ideología de los rumanos. Tal y como expresa uno de los entrevistados rumanos de fe romano-católica:

Si no hablas de religión, no hay ninguna diferencia en absoluto entre la gente. Pero si lo mencionas, por ejemplo cuando llega la Semana Santa y los domingos no coinciden con

la de la ortodoxa¹⁵⁸, entonces el ambiente se enrarece un poco. Entonces las diferencias empiezan a aparecer. Diría que hay pequeñas y ligeras tensiones, especialmente entre las generaciones anteriores, que son menos tolerantes (NB-2014-I).

Cuando realizaba trabajo de campo en Iași, durante el año 2014, tuvo lugar en la ciudad uno de los actos conmemorativos más solemne y trascendental de la Iglesia romano-católica. Se trata de la beatificación del obispo mártir Anton Durcovici¹⁵⁹, la cual congregó a un gran número de romano-católicos de todo el país. Durante esos días, en torno al 17 de mayo de 2014, la ciudad se llenó de gente que llevaba insignias católicas en la solapa y desfilaban con fotos y pancartas con la imagen del obispo y con las banderas de sus respectivas nacionalidades. La misa en el marco de la cual tuvo lugar la canonización se celebró en el estadio municipal de fútbol de la ciudad y acudieron centenares de miles de personas, de las cuales una gran parte tuvo que ver la misa desde fuera, a través del potente sistema audiovisual y de megafonía que se había instalado. Esta celebración fue un nexo importante para todas las comunidades étnicas que comparten la religión romano-católica. A la misa acudieron las máximas autoridades locales y estatales. En las imágenes a continuación vemos la pancarta de promoción del acto y la ornamentación de la catedral romano-católica de Iași, con multitud de insignias nacionales como, por ejemplo, la bandera rumana, la bandera del vaticano y la bandera de con los colores de la comunidad *székely*.

¹⁵⁸ El calendario ortodoxo se basa en el calendario juliano, que se rige según el sol, a diferencia del calendario gregoriano (en el que se basa el calendario romano-católico) que se rige según las fases lunares. Entre los dos acostumbra a haber una diferencia de 13 días, tomando como punto de referencia el plenilunio de primavera (21 de marzo o días posteriores). La Pascua Ortodoxa puede celebrarse hasta, como máximo, cinco semanas más tarde que la romano-católica.

¹⁵⁹ Anton Durcovici fue un cura de origen austríaco que durante los dos primeros años del régimen comunista fue obispo de Iași. Fue encarcelado y torturado por la *securitate*. Murió en la prisión de Sighet, en 1951 (<http://www.durcovici.ro/index.asp>).



Imagen 60: pancarta del acto de beatificación del mártir romano-católico Anton Durcovici, Iași (Moldavia)



Imagen 61: catedral romano-católica, Iași (Moldavia). En el día de la beatificación de Anton Durcovici

Los *csángó*, una de las comunidades identificada con la religión romano-católica, es una minoría cuyos asentamientos se localizan principalmente, como hemos dicho, en la región de Bacău. Las localidades reconocidas como *csángó* son pequeños pueblos de entre 700 y 4500 habitantes aproximadamente, como es el caso de las localidades que forman la *comuna* de Cleja, en la que se realizó una visita exploratoria¹⁶⁰. A los *csángó* se les denomina de maneras diversas, tanto en la literatura como en los discursos de los informantes. Aparecen mencionados como *ceangăi* (término en rumano), *csángók* (término en húngaro), “húngaros de Moldavia”, “católicos de Rumanía”, “csángó-húngaros”, etc. En este trabajo se opta por el término *csángó* que es el más utilizado en la bibliografía internacional sobre esta minoría étnica (Adler-Lomnitz & Nuche González, 2004; Atudorei, 2011; Benda et al., 2002; Kónya, 2012).

En realidad, pocos de los entrevistados reconocieron a qué población me estaba refiriendo cuando les preguntaba utilizando el término *csángó*. Muchos se extrañaban y sólo cuando utilizaba la versión rumana, *ceangăi*, entonces exclamaban aliviados. Lo siguiente que me decían era que los *ceangăi* eran “gitanos húngaros” y que a ellos no les gustaba en absoluto esa denominación (*ceangăi*) ya que era despectiva. La mayoría de los entrevistados que tenían conocimientos sobre la minoría *csángó*, los identificaban de esa manera pero se apresuraban a insistir que su comportamiento era muy diferente al de los gitanos “convencionales”¹⁶¹. Esta asociación me resultaba, como mínimo, intrigante, ya que después de mi experiencia en un pueblo *csángó*, una de las cosas que sí podía afirmar era que esa gente no se parecía ni fisonómicamente ni por sus modos de vida a los *rrom*.

De igual manera que con los *székely*, el origen de los *csángó* es una cuestión en constante debate, el cual conlleva intrínseca una lucha por legitimar el derecho a la dominación sobre esa parte del territorio y demostrar así quién estaba primero: los húngaros o los rumanos. En este trabajo no resulta tan importante el resultado final de esta disputa, si es que llega a haberlo, o quién tenga la razón. Lo que resulta interesante

¹⁶⁰ El término *comuna*, en rumano, designa una agrupación de varias localidades más pequeñas, cuya centralización de los servicios municipales mínimos se lleva a cabo en la mayor de ellas. Sería el equivalente de *concello*, para el caso de Galicia. La comuna de Cleja consta de tres localidades: Somusca (1700 hab.), Valea Mica (720 hab.) y Cleja (4543 hab.). Fuente: <http://www.primariacleja.ro/poze/descriere/descriere.pdf>

¹⁶¹ Información extraída de las entrevistas.

son los fenómenos a nivel simbólico que esta situación comporta. Recordemos, tal y como hemos explicado en el anterior capítulo, que Hungría aún a día de hoy reclama la anexión de la región de Transilvania, supuestamente bajo su dominación ya desde la Edad Media.

Los húngaros consideran Transilvania como suya, concedida aleatoriamente a Rumanía a finales de la Primera Guerra Mundial, y creen que deben hablar y ser educados en su idioma nativo. Los rumanos consideran a los húngaros de Transilvania una minoría belicista y disruptiva que debería integrarse y hablar rumano (Mera-Long, 1999: 383).

Por su parte, Rumanía hace lo propio para legitimar su derecho sobre esa parte del país, la cual le fue otorgada en el Tratado de Trianon (1921), como resultado de la desintegración del Imperio Austrohúngaro y de la distribución de sus regionalidades y principados tributarios¹⁶². Algunos estudios reconocen esta tensión, aunque la utilicen para resolver en favor de uno de los dos “bandos”. Así, Hana Kónya afirma:

La legitimación de la historia, o la legitimación mediante la historia, en ningún caso es tan significativa como en el debate sobre si los *csángó* son de origen rumano o húngaro. La literatura científica está mayormente de acuerdo con el origen húngaro de los *csángó* (Kónya, 2012: 15).

A nivel académico, es extremadamente difícil encontrar literatura relativamente objetiva y contrastada sobre este asunto. Como hemos dicho antes, la cuestión húngara y, por extensión, la *csángó*, permea a todos los niveles de la sociedad y podemos encontrar reclamos nacionalistas hasta en el más mínimo detalle de la cotidianidad. Ambos gobiernos, el húngaro y el rumano, disponen suculentas partidas económicas para la producción de estudios académicos supuestamente científicos que demuestran la legitimidad de los respectivos estados a través de un relato histórico que resulte coherente para con esas aspiraciones. Desgranar lo que es una producción de conocimiento no-condicionada o no-partidista es muy difícil, ya que detrás de cualquier aseveración taxativa respecto al origen de esta etnia se percibe una intencionalidad política. Además, el volumen de producción académica con un cierto grado de internacionalidad es mucho mayor en las instituciones financiadas por el gobierno húngaro, así que

¹⁶² Para la problemática de Transilvania, véase a (Hitchins, 2001) y a (Crampton, 2002: 25-26)

también es la más visible. Como mínimo en la Europa Occidental, el grado de accesibilidad es infinitamente mayor para la versión húngara del conflicto que para la rumana¹⁶³.

Existen acusaciones de algunos sectores húngaros que culpan al gobierno rumano de “maquillar” y condicionar los resultados de las encuestas y entrevistas que sirven como datos estadísticos. De esta manera, según las autoridades rumanas, la comunidad *csángó* aparece siempre como casi inexistente. Se habla de coacciones y amenazas para que los *csángó* respondan a las preguntas identificándose como rumanos y no como húngaros:

Los entrevistadores recibieron órdenes estrictas por las cuales nadie debía aparecer registrado como húngaro. En aquellos pueblos en donde la gente rehusaba aparecer en las estadísticas como cualquier etnicidad diferente a la húngara, los entrevistadores los amenazaban con la cárcel o con llamar a la policía. Siguiendo las órdenes del obispado de Iași, a las diversas congregaciones se les exigió que se describieran como rumanos ya que, después de todo eran “rumanos católicos” (Kálmán, Gábor, Ferenc, & Mária, 2002: 74).

Al margen de esta pugna entre naciones, la vida cotidiana de los *csángó* es algo mucho más complejo que el “blanco o negro” de los discursos políticos y, por supuesto, está llena de matices. Entre las diversas teorías sobre el origen, existe un denominador común y es que la comunidad *csángó* tiene vinculaciones con la cultura húngara ya que hablan un dialecto que presenta claras similitudes con el idioma fino-úgrico. La explicación a eso y al por qué residen en esa región ha suscitado un sinnúmero de teorías entre las cuales se asigna su procedencia a los hunos, a los ávaros, a una primera partida de *székely* que cruzaron las montañas e incluso se dice que se trata de rumanos *hungarizados* (Benda et al., 2002: 14), lo cual también implicaría su conversión al catolicismo y una inmersión lingüística y cultural en toda regla. Esta última teoría es una de las más rechazadas por el *lobby* académico húngaro. El caso es que, al preguntar sobre su filiación étnica a los informantes de Cleja, respondían que eran *csángó* (utilizando ese término) y que eran católicos de Moldavia. También señalaban que eran rumanos y que se sentían como ciudadanos rumanos con una cultura propia y diferente a

¹⁶³ Existen varias asociaciones de *csángó* que tiene sus sitios Web. En una de ellas, por ejemplo, aparece el manifiesto: “Suntem români catolici, un ceangăi!” (“¡Somos rumanos católicos, no ceangăi!”) <http://www.ceangaii.ro/index.php?id=2&L=-1%27>

la de la mayoría¹⁶⁴. Existe, por tanto, un sentimiento de identidad étnica particular que combina las diversas dimensiones identitarias de uno y otro discurso de forma coherente. En la siguiente imagen se muestra la bandera húngara en una aldea *csángó*. En este caso, esta comunidad se diferencia de la de los húngaros de Rumanía, al otro lado de los Cárpatos, adscribiéndose directamente con el símbolo nacional de Hungría en vez de tener una bandera exclusiva.



Imagen 62: bandera *Csángó*, en Cleja, (Moldavia)

Durante los pocos días que estuve allí, el afán de los informantes que nos acogieron¹⁶⁵ por mostrarnos su propia cultura material y simbólica fue embriagador. Hablaron de maneras de entender el mundo, de su modo de vida campesino, de su relación con las instituciones¹⁶⁶, de sus fiestas, de su comida, de sus ropas tradicionales, de sus costumbres, etc. Sabían de nuestro interés en ellos y todo su esfuerzo fue dirigido a explicarse a sí mismos y a dibujar una imagen ligeramente representativa de lo que nosotros debíamos entender que ellos eran. El último día, antes de marchar, el cabeza de familia nos obsequió con un poema escrito al momento en dialecto *csángó*. De nuevo, una muestra de la relevancia de la particularidad lingüística.

¹⁶⁴ Información extraída de conversaciones informales con un cabeza de familia *csángó*.

¹⁶⁵ Fue el primer viaje exploratorio a Rumanía, el cual realicé con mi director de tesis, José Luís Molina, en 2013.

¹⁶⁶ Tanto el cabeza de familia como sus hijos eran personas involucradas en la preservación del idioma *csángó* y coordinaban una pequeña escuela de primaria en la que toda la enseñanza se hacía en húngaro-*csángó*. Se quejaban de la falta de subvenciones que, tanto por parte del gobierno rumano como del húngaro no recibían.



Imagen 63: chaleco tradicional *Csángó* confeccionado a mano, Cleja (Moldavia)



Imagen 64: en Cleja, con las gallinas (Moldavia)

Otro de los casos, el cual genera muchas más conflictividades cotidianas que el de los *csángó*, es el de la etnia *rrom*. La comunidad *rrom* se caracteriza, en Rumanía, pero no exclusivamente, por preservar unos valores y cosmovisiones diferentes a los de su entorno social, los cuales se manifiestan a través de actitudes y costumbres que discordan, en su mayoría, con el modelo de la sociedad hegemónica. La integración/asimilación de la comunidad gitana en la cultura mayoritaria no entra dentro

de los planes de ninguna de las partes implicadas, ni a nivel institucional ni a nivel de las relaciones cotidianas. Lo cierto es que los gitanos son considerados ajenos a la cultura rumana, a pesar de que ellos mismos se sienten parte integrante de la misma y reclaman su derecho a poder mantener sus tradiciones culturales, las cuales incluyen un estilo de vida que colisiona estrepitosamente con la cultura predominante. Según manifiesta uno de los informantes:

Los gitanos tienen esta manera de vivir la vida siempre ‘en camino’. No se han vinculado a ningún lugar. Desde su liberación, en el s. XIX, no se han creado las condiciones legales para fomentar su integración. Nunca se mezclaron con la población campesina, ni cuando estaban esclavizados, ya que eran siervos de los nobles boyardos (ER-2014-I).

Desde su llegada a la Europa del Este, en el siglo XIV (Blignaut, 2011: 24), los gitanos son esclavizados en Rumanía y pasan a trabajar para las casas nobles y los monasterios (Costachie, Dieaconu, & Teodorescu, 2010: 92). Este hecho ha comportado que Rumanía sea uno de los países con más habitantes de etnia *rroma*, ya que la esclavitud conllevó una sedentarización forzada de las diferentes castas según grupos ocupacionales (Beissinger, 2001: 27). En el siglo XIX (año 1856, concretamente), tras la abolición de la esclavitud, los gitanos debieron haber pasado supuestamente a formar parte de la sociedad, siendo considerados como ciudadanos en pleno derecho. A pesar de este cambio de estatus socio-político, los gitanos mantuvieron sus ocupaciones tradicionales y sus métodos particulares de transmisión de su especificidad cultural (incluido el idioma), hecho que, por otra parte, dificulta la integración/asimilación de esta etnia según los modelos y pautas impuestos por las mayorías (Costachie et al., 2010: 94).

Tal y como puede leerse en el artículo 6 de la actual constitución del Estado, antes comentado, sería de esperar que los *rroma* fueran contemplados y tenidos en cuenta dentro de este marco legal, pero, en la realidad, hay una barrera casi imperceptible pero aparentemente inquebrantable que separa y delimita de forma estricta los ámbitos de sociabilización entre gitanos y no-gitanos, hasta el punto de existir esferas totalmente inconexas que transcurren como en realidades paralelas. A diferencia de otras minorías étnicas, a los gitanos no les fue otorgado el estatus de “minoría nacional de Rumanía” durante el comunismo, sino que fueron considerados como un grupo “distinguible

únicamente en términos de su problemática social y posición económica” (Vermeersch en BIGNAUT, 2011: 31). Ésta es la consideración actual que se expresa en relación con este colectivo.

Entre gitanos y “no-gitanos”, las únicas relaciones que se establecen tienen un trasfondo comercial, ya que, como hemos dicho, los gitanos han preservado unas ocupaciones específicas por las cuales son reconocidos y apreciados¹⁶⁷. Así, los *rroma* en Rumanía cuentan con el monopolio de muchos sectores de la economía artesana informal como, por ejemplo, la fabricación de instrumental de cocina en metal y madera (*lingurări, căldarări*), el cuidado de caballos y osos y el curtimiento de sus pieles (*ursări*), la interpretación musical y la fabricación de instrumentos (*lăutari*)¹⁶⁸, etc.

El negocio informal de las flores y plantas es un claro ejemplo de potestad de la comunidad *rroma*. Podríamos decir que se trata de un “negocio étnico” (Waldinger, Aldrich, & Ward, 1990)¹⁶⁹. Sobre todo en festividades populares y religiosas, en las que los elementos florales ocupan un espacio simbólico importante, los gitanos suelen asentarse en los alrededores y entradas principales de las iglesias para vender por poco dinero las flores y plantas correspondientes a cada celebración (*sânziene, trandafiri*, etc.). Compiten con los establecimientos “oficiales” (que hay muchos), de venta de flores vendiendo su mercancía a precios mucho más económicos. Muchos de los entrevistados admitieron haber comprado flores a los gitanos aunque reconocieron que “sus flores duran mucho menos” que las de los otros establecimientos.

Los gitanos se ocupan también del negocio construido alrededor del agua bendita. En días como el *Duminică Floriilor* (“Domingo de Ramos”) el cura bendice grandes cantidades de agua que la gente lleva en garrafas y botellas de plástico a la iglesia. Según la creencia ortodoxa, esa agua debe ser guardada y utilizada para beber, a modo de depurativo. Si sobra, nunca debe tirarse. Antes es preferible regar las plantas con ella.

¹⁶⁷ Según esas ocupaciones, se configura y se mantiene la estructura de castas propia, al margen de las jerarquías sociales del propio contexto rumano.

¹⁶⁸ Hablaremos con más detalle del gitano músico en el capítulo 6.

¹⁶⁹ Cabe señalar que otras definiciones de “negocio étnico” han sido propuestas para el caso de Rumanía, en relación con otras minorías. A modo de ejemplo, véase la propuesta de Andreea Carstocea en (Schatral, Carstocea, Musat, & Innerhofer, 2011). En nuestro caso, no nos referimos a esa conceptualización ya que señala un tipo de actividad relacionada, de alguna manera, con actos corruptos y con los intereses “desleales e injustos” de una minoría étnica por sacar un supuesto “partido ilícito” de su condición étnica a ojos de la regulación estatal (Schatral, Carstocea, Musat, & Innerhofer, 2011: 16).

Los gitanos intentan conseguir una gran cantidad de agua bendita para venderla a la salida de las iglesias. De modo que las mujeres gitanas luchan por llegar hasta el cura, entre la gran cantidad de gente que inunda la iglesia en esos días señalados, y lograr que éste bendiga el agua que llevan en garrafas. Las mujeres se esmuñen entre los hombros y las espaldas de los miles de personas que están apretadas unas contra las otras para poder caber en la iglesia. Una vez consiguen llegar hasta el cura y que éste bendiga el agua, se vuelven hacia fuera y venden cada garrafa por un módico precio.

Por las carreteras de todo el país, pero especialmente en aquellas que cruzan o pasan cerca de zonas montañosas, es muy habitual ver que en cada curva y remanso hay pequeños puestos de venta de frutos silvestres, de setas, de frutos secos, miel, etc. según la temporada. Este tipo de comercio es gestionado también por la etnia *rroma* y se considera uno de los *modus vivendi* más habitual de los asentamientos nómadas de gitanos que recorren los Cárpatos recolectando estos frutos.

El rechazo a la interacción por parte de las otras comunidades étnicas está muy arraigado, encontrando como principal justificación las diferencias entre los modos de vida y tomándolas como hecho esencialista. El resultado es una alta compartimentación del espacio social, fundamentada en el “estigma étnico” (Hylland Eriksen, 2010: 35), la cual imposibilita la flexibilización de las barreras antes mencionadas y perpetúa la estratificación social y la xenofobia hacia esta comunidad. La actuación del Estado no propicia la verdadera inclusión de estos ciudadanos, en los términos ideales que se deducen del artículo sexto de la Constitución. Muy al contrario, encubre la problemática permitiendo que los asentamientos y actividades de estas comunidades se produzcan en los márgenes de la estructura social, hecho que alienta el rechazo para con ellas. Por otro lado, de forma contrastante, desde los medios de comunicación e instituciones públicas se proponen programas de concienciación y reconocimiento que abordan la situación desde una perspectiva fundamentalmente etnocéntrica, además de acentuar aún más la separación entre el “nosotros” y “los otros”¹⁷⁰. En estos programas y eventos se enfatizan las diferencias visibles (fenotipo, vestimenta, actitud) y se esbozan de forma muy superficial los sistemas de creencias y valores que las respaldan y que las convertirían en lógicas coherentes a los ojos del entorno social.

¹⁷⁰ Por ejemplo, el ya mencionado programa “*Cultura Minorităților*”.

Ziua Internațională a Rromilor

CASA DE CULTURĂ "MIHAI URSACHI" A MUNICIPIULUI IAȘI

ASOCIAȚIA PĂRINȚI ROMÂNII "POI-EUROPE" ASOCIAȚIA ROMILOR URSACHI
ASOCIAȚIA COMUNITARĂ "ROMANII" ASOCIAȚIA PRO AKTIVO ROMA - APAR

INVITAȚIE

Ziua Internațională a rromilor
să ne aducă împreună în Parcul Copou
pentru a ne cunoaște mai bine
prin muzica noastră țigănească, prin dans
dar și prin meseriile noastre
tradiționale.
SUNTEȚI INVITAȚII NOȘTRI DE ONOARE!

BUT BERȘA BAXTALE!

FANFARA ZECE PRAJINI "SHUKAR" * TARAF DE COPII "Richino"
TARAF TRADIȚIONAL "BARBU LĂUTARU" * FORMAȚII DE DANSURI
MEȘTEȘUGARI: Romano ButIQ Iași-Luis Turcitu * ANIMATORI

MODERATOR ELENA MOTĂȘ

12 APRILIE - PARCUL COPOU, ÎNTRE ORELE 09.00 - 20.00

Imagen 65: invitación para el *Ziua Internațională a rromilor* (Día Internacional Rom)



Imagen 66: mujeres gitanas en el Bulevard Ștefan cel Mare, Iași (Moldavia)

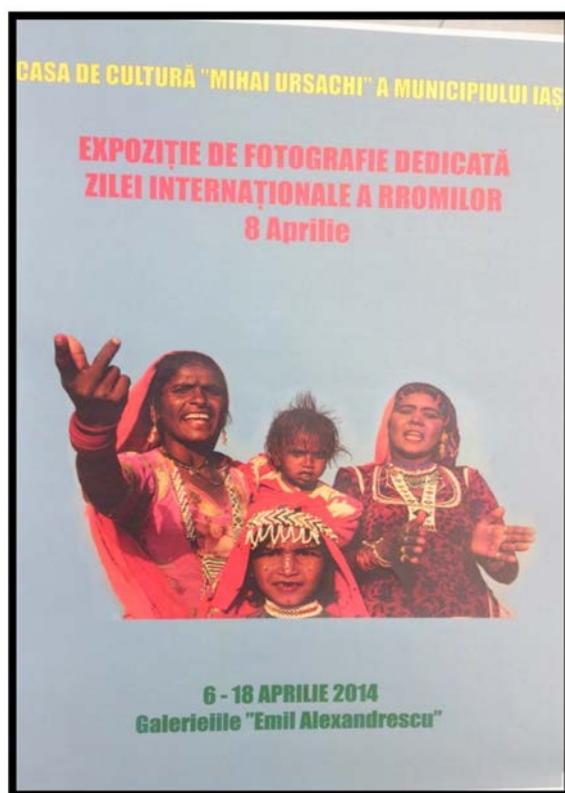


Imagen 67: exposición de fotografía con motivo de los Días Internacionales de los Rrom, Iași (Moldavia)

Los gitanos son vistos como una entidad monolítica e inmutable, cargada de costumbres “exóticas” e “irracionales”, que permanece estática en el espacio-tiempo y que responde previsiblemente a todos los estereotipos contruidos en torno a ella. Por su parte, los integrantes de la comunidad gitana, lejos de ser simples víctimas del racismo institucionalizado que les rodea, ponen en práctica cualquier estrategia que les permita salir airosos de la situación y obtener el máximo beneficio posible invirtiendo el mínimo esfuerzo necesario. Manteniendo unos estamentos y estructuras sociales sólidos, con el núcleo familiar como articulador y máxima referencia de filiación, los diversos grupos *rroma* viven según sus sistemas de creencia y orden de prioridades. No ponen de su parte para ser plenamente integrados en la sociedad ya que eso significaría asumir ciertas convenciones sociales y abandonar sus modos de producción económicos y de vida, los cuales están íntimamente vinculados a sus sistemas de creencia. Es, precisamente, esta reticencia y resistencia lo que genera más fricciones y rechazo.

A la imagen del gitano van siempre asociadas las ideas de pobreza, suciedad, ignorancia, incultura, etc. Sin embargo, parece existir un segmento de gitanos extremadamente ricos. En este sentido, un “gitano rico”, es quizás una de las

personalidades que más repulsión genera entre las diversas poblaciones en Rumanía. Parece que un gitano debiera ser pobre “por naturaleza”. La ostentación o alarde de posesiones y dinero, las cuales forman parte del abanico de indicadores de poder entre los *rroma*, son vistas como una muestra aún más profunda de incultura , mal gusto y como algo que no debería permitirse:

No se sabe por qué aquí la propia comunidad gitana y el estado permiten ese tipo de ostentaciones, con palacios, coronas de oro, de diamantes, mientras que otros son tan pobres. En otros países como Alemania no se permite. Seguramente la respuesta sea que aquí se les utiliza políticamente y se tiene más tolerancia a la corrupción (ER-2014-I).

En la imagen a continuación podemos apreciar la arquitectura característica de las edificaciones de algunos *rroma* adinerados. Todas ellas se caracterizan por las formas y colores llamativos y por el diseño de sus tejados en zinc reluciente, emulando las torres de un palacio oriental.



Imagen 68: mansión gitana, de camino a Piatra Neamț (Moldavia)

Numerosos discursos acusan a los *rroma* de enriquecerse en base a negocios ilegales y al manejo de los capitales sumergidos. El verdadero asunto a tratar aquí sería el de los entresijos del sistema económico y socio-político que permite la existencia de esas economías y trapicheos. Tal y como señala Katherine Verdery,

Las formas de los estereotipos sugieren que el problema no está en los gitanos per se sino en los mercados y en las dislocaciones de la reforma económica, la cual los gitanos simbolizan. El maltrato hacia los gitanos empieza respecto a la gran visibilidad de sus florecientes y pequeños comercios, los cuales han acompañado las reformas de mercado (paralelamente al comercio practicado por gitanos nómadas bajo el comunismo) (Verdery, 1996: 108).

Los testimonios de los entrevistados son un clamor unánime respecto a los *rroma*. Algunos de los que mejor representa ese tipo de discurso reiterado serían:

La mayoría vienen aquí a robar. Si vinieran todos a trabajar... ¡yo qué sé! Si no trabajan, al menos que no roben. Roban, luego se pelean...en todo el mundo hay gente mala. Allí también son iguales. Allí es lo mismo. Son considerados mala gente y hay pueblos que no les dejan entrar. Lo prohíben y lo ponen a fuera del pueblo. No les dejan porque saben que, a la larga, vendrán a robar. Si no te vienen a robar a casa, lo mismo se van al campo. Tú tienes tu huerto, plantado y...algún día u otro te van a robar. Cuanto más bueno sea, cuanto más amigo tuyo...llegará un día que tendrá que robar. Hay un dicho que dice 'el gitano no tiene salud hasta que te roba' (O-2011-A).

Los gitanos nos han causado muchos problemas. Son los responsables de la mala imagen de los rumanos alrededor del mundo. Poseen considerables cantidades de dinero sin haber trabajado, ni haber ido a la escuela, al instituto o a la universidad. No tienen estudios, pero poseen cantidades ingentes de dinero. Creo que no es justo (NB-2014-I).

Incluso uno de los informantes de etnia *rroma*, reprodujo gran parte de los estereotipos disociándose él mismo respecto a la que supuestamente podemos entender como su propia cultura. A continuación, aparece un fragmento de esta entrevista en el que se puede ver cómo el informante utiliza el "ellos" para referirse a los otros gitanos que, a diferencia de él, no están en la universidad:

Los gitanos no son buenos estudiantes. No aprenden. Ellos pertenecen a clases sociales más bajas, son pobres, no tienen aspiraciones. Creo que es por su mentalidad, por su clase social. No tienen ningún referente o modelo, o algo parecido (MM-2014-I).

Yo, como conozco el lenguaje, la historia y las tradiciones, me considero gitano pero rumano. En primer término, soy rumano (MM-2014-I).

Yo me siento confortable en la universidad y con mis amigos. Algunos de ellos no saben que soy gitano y yo no lo escondo, *să mor eu!*¹⁷¹ (MM-2014-I).

En las ciudades existe una jerarquización social que sitúa en las posiciones más bajas a las etnias minoritarias, mayormente gitanas aunque no exclusivamente. Esta estructuración de los diversos ámbitos sociales no se lleva a cabo tanto por las diferencias fenotípicas de estas diversas etnias, sino en función de su nivel cultural y de los sectores ocupacionales. Respecto a la problemática del nivel cultural, uno de los informantes explica:

La percepción mayoritaria respecto al bajo nivel cultural de los gitanos surge de una situación que ha sido verificada a nivel europeo. Las familias (clanes) establecen compromisos matrimoniales sobre sus hijos e hijas a una edad muy temprana, hecho que provoca un índice de abandono escolar muy alto y muy pronto. Las responsabilidades que deben asumir los niños y niñas, en sus roles de marido y mujer, les impiden desarrollarse educacionalmente (en el sentido de la educación reglada). Por otra parte, el modo de vida, con unos hábitos de higiene diferentes que favorecen la transmisión de enfermedades, provoca que la mortandad en este grupo sea muy alta. Actualmente, esto ha cambiado un poco debido a la implantación de programas de prevención y reeducación de hábitos. Pero la costumbre de casar a los hijos continúa (ER-2014-I).

Por otra parte, el rechazo al contacto con el gitano es muy fuerte, tal y como explica Mera-Long:

Cuando acogí a una adolescente sin-techo de etnia gitana en mi casa por un tiempo, los camareros no querían servirme, la gente dejó de visitarme y de hablarme y se me advirtió de que la echara antes de que los vecinos se quejaran a la casera (Mera-Long, 1999: 383).

Tal y como una de las informantes clave señalaba, en respuesta al consumo de determinados géneros musicales asociados con las zonas suburbanas:

¹⁷¹ Expresión rumana que quiere decir algo parecido a “¡que me muera si miento!”.

En las afueras de la ciudad se produce una especie de solapamiento porque allí hay pobres, y los pobres son de otras etnias rumanas o de etnia gitana. La mayoría de los pobres son gitanos. Es allí donde los pobres rumanos y gitanos viven juntos y es así como, probablemente, los dos tipos de música conviven (AM-2014-I).

En los centros educativos, tanto en los de nivel primario como en la universidad, existe un número de plazas reservadas a la minoría *rrom*, de manera que se fomenta una discriminación del tipo positivo (Brie, Pop, & Polgar, 2012: 117). El número de estas plazas suele oscilar entre 3 y 5 por grado y se dice que están en proporción con el número de estudiantes *rrom* que consiguen llegar a los estudios superiores¹⁷². Según explica uno de los informantes:

Existe una política de estado enfocada a motivar a la gente joven de la minoría gitana a continuar con los estudios hasta la universidad. Tiene algunas plazas reservadas especialmente para ellos y no tienen que pasar por las mismas exigencias en las pruebas de acceso que los otros estudiantes. Según mi propia experiencia, en mi opinión, la mayoría de ellos quieren ser rumanos, quieren escapar de ese nivel, de ese estigma que significa el ser gitano. Muchos de ellos quieren “blanquearse”. A diferentes tipos de gitanos: aquellos gitanos cultos que quieren olvidar su origen y convertirse en rumanos, aquellos que aprovechan su condición para obtener ayudas europeas (destinadas a las poblaciones *rroma*) y enriquecerse mediante una gestión de ese dinero en su aplicación práctica al contexto rumano) y otros (los menos) que son gitanos cultivados con conciencia de pertenencia y que intentan revertir su conocimiento para mejorar las percepciones del propio grupo y emanciparlo de su dependencia para con el estado rumano (MB-2014-I).

En algunos pueblos, en los que existe comunidad *rroma*, ésta acostumbra a vivir en asentamientos delimitados por ellos mismos, rodeados por muros o vallas, a las afueras del pueblo. En ocasiones esa demarcación es claramente impuesta por la población mayoritaria de etnia no-gitana bajo amenaza de expulsión de la localidad. En algunos pueblos, bajo el cartel con el topónimo de la entrada, reza el mensaje: “en esta localidad no se admiten gitanos”; en otros sólo reside comunidad gitana. Según explica Sarah Posey, la gente de los pueblos cuenta con un nutrido argot de dichos populares y rimas que sirven para corregir normas conductuales que, supuestamente, son características de

¹⁷² Información extraída de las entrevistas (CC-2014-I) y (AM-2014-I).

los gitanos y, por tanto, sirven para marcar las respectivas diferencias. Algunas de estas expresiones son: “*a se țigăni*”, que puede significar tanto “hacer un trato” como discutir utilizando palabras malsonantes; “*numai vorbiți ca la ușa cortului*” o “*parca ați fi ca la ușa cortului*”, que se traducirían como “no hables como si estuvieras a la puerta de la tienda¹⁷³” o “parece que estés a la puerta de tu tienda” y se utilizarían para describir a personas que discuten usando palabras malsonantes, gritos y juramentos. En definitiva, hablar con un tono de voz elevado o gritando, producir gestualidades exageradas y palabras malsonantes está relacionado con el comportamiento estereotipado de un gitano y son utilizadas como modelo de lo que un *rumano* no debe hacer (Posey, 2005: 236). Entre otras creencias respecto a los *rroma*, se encuentra la siguiente:

Los rasgos atribuidos a los gitanos sugieren que, sin la instauración de algunos límites, son capaces de encandilarte haciéndote perder el control; su habla hipnótica, su música intoxicante, el aura de seducción y la magia de la brujería llevan a quebrantar una mente racional y clara mediante el calor de emociones y sentimientos (Posey, 2005: 243).

Por lo que respecta a la filiación religiosa de la comunidad *rroma*, ésta era mayoritariamente la ortodoxa hasta hace una década. Posteriormente, debido, en parte, a los cambios que han acontecido durante el post-socialismo respecto a las religiosidades, la confesión de los *rroma* se ha ido diversificando y muchos se han convertido al movimiento pentecostal. Tal y como indica Laszlo Fosztó:

La etnicidad influye en el crecimiento del movimiento pentecostal: los *rroma* se vinculan menos a las grandes iglesias ya que éstas ofrecen su llamada en términos nacionales. A menudo los *roma* prefieren la perspectiva más neutral ofrecida por movimientos neo-protestantistas como el pentecostalismo (Fosztó & Kiss, 2012: 63).

2.6.2. Nacionalismo rumano: la etnicidad de la mayoría

Si la expresión de las diversas etnicidades minoritarias es perceptible a ojos del extraño, no cabe decir que el nacionalismo, lo que hemos titulado la “etnicidad de la mayoría”, está tan presente que casi es imposible no normalizarlo e incorporarlo a la rutina cotidiana. Lejos de establecer un diálogo simbólico con las llamadas “minorías

¹⁷³ Con “tienda” la expresión se refiere a tienda de acampada o asentamiento.

nacionales”, el Estado, mediante la expansión e imposición de símbolos nacionales, “expulsa hacia la periferia a las minorías en detrimento de la población mayoritaria, los ‘rumanos’, cosa que desencadena los reclamos de esas minorías” (Brie, Pop, & Polgar, 2012: 118).

En los medios, especialmente en la televisión, ese tipo de lenguaje nacionalista, el “nacionalismo banal” que propuso (Billig, 1995), es casi constante y omnipresente. Ya sea en anuncios publicitarios como en los programas de noticias, los programas de variedades o de entretenimiento, la alusión tanto tácita como explícita de la *rumaneidad*, del “nosotros”, de “nuestra cultura”, etc. es poco menos que omnipresente.

A nivel simbólico, además, los colores de la bandera aparecen hasta en los lugares más insospechados, predominando en los marcos de las puertas de las casas particulares y, por supuesto, en las fachadas de los edificios instruccionales. En las imágenes a continuación, vemos algunos ejemplos en los que aparece la bandera rumana sin aparente conexión con ningún acto o lugar institucional que supuestamente lo requiriera:



Imagen 69: camión de recolección de miel, en Los Cárpatos



Imagen 70: estaca de delimitación entre prados, en Moldavia



Imagen 71: en un concierto, en Iași (Moldavia). Bandera ligada a la mochila.



Imagen 72: envoltorio de la chocolatina ROM



Imagen 73: tienda de juguetes, en Iași (Moldavia)

Existen algunas convenciones que, por ley, estimulan la utilización de la simbología nacional en cualquier acto cultural cotidiano. Hablamos, por ejemplo, del hecho de que las agrupaciones de baile folklórico deban llevar obligatoriamente la bandera nacional

en sus atuendos, sean de la comunidad étnica que sean (Sandu, 2012: 74). Rogers Brubaker explica esta intensa normatividad, característica de los países de la Europa del Este, de la siguiente manera:

La mayoría de los nuevos estados de la región de la Europa del Sureste se han constituido y definido a sí mismos como estados-nación soberanos, en base a retóricas y modelos de soberanía y nación altamente institucionalizados. [...] El modelo de estado-nación soberano es mucho más robusto normativamente en la Europa del Este que en occidente (Brubaker, 2004: 367).

El discurso nacionalista se percibe también como parte inherente del de la Iglesia Ortodoxa Rumana. La mención de los “grandes héroes nacionales”, convertidos en santos durante el reinado de Carol I e incorporados al discurso eclesiástico (Leustean, 2007: 68), es algo muy habitual. Así, nombres como Ștefan cel Mare o Mihai Viteazul, son citados asiduamente en misas y mítines político-religiosos. A un nivel más cotidiano, estos héroes cuasi mitológicos representan un valor simbólico importante y sus historias de vida se convierten en recurso fácil de propaganda, distribuida por la prensa, formando parte también de los programas educativos¹⁷⁴. A modo de ejemplo, vemos la imagen a continuación en la que aparece una promoción de monedas coleccionables en honor al voivoda Mihai Viteazul, quien logró la unificación de los tres principados en el siglo XVII.



Imagen 74: promoción de monedas en honor a Mihai Viteazul, el primer unificador.

¹⁷⁴ Hablaremos de esto con más detalle en el capítulo 5.

De igual manera, el espacio público de todas las ciudades está lleno de referencias a los príncipes o Voivodas que, durante toda la Edad Media, mantuvieron la autonomía de los principados actuando como regentes tributarios del Imperio Turco y de los reinos de Hungría y Polonia. En las siguientes imágenes podemos ver los monumentos en honor a los ocho Voivodas los cuales son, cronológicamente: Dragoș Vodă, Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Ion Vodă cel Viteaz, Petru Rareș, Vasile Lupu y Dimitre Cantemir:



Imagen 75: monumento a los Voivodas, Iași (Moldavia)

Teóricos como Marin Marian-Bălașa o Lucian Boia explican cómo el nacionalismo se ha ido forjando en Rumanía en respuesta a las presiones externas y a la necesidad por crear un ente cohesionador. Boia expone que “ante todo, la ideología nacional se forjó en base a la búsqueda incesante de autenticidad y de especificidad autóctona” (Boia, 1999: 40). También menciona el interés creciente que hubo respecto al folklore y el rechazo de cualquier referencia a los orígenes recientes y elitistas del concepto de nación (Ibídem). Respecto al papel de la academia folklorista, Marian- Bălașa explica cómo ha constituido un recurso constante y legitimador respecto a la fuerte presión etnicitaria ejercida por Hungría:

Es verdad que el nacionalismo folklorista en Hungría y entre los húngaros en Rumanía fue un factor clave que estimuló el desarrollo de una fuerte vertiente de nacionalismo rumano en la comunidad académica. En vez de establecer un debate o diálogo multicultural, los académicos rumanos prefirieron el aislamiento y se encerraron en la

demanda y reclamo del reconocimiento de un folklore rumano autóctono que fuera considerado como único, antiguo, excelente, rico y superior (Marian-Balasa, 2007: 202).

De la misma forma que Hungría tiene intereses históricos respecto a Transilvania, en Rumanía existe un fuerte movimiento que reclama el “retorno” de la región conocida como *Basarabia* (la actual República del Moldavia). A pesar del breve período de tiempo que esta región formó parte de Rumanía, la mitología nacional forjada durante el período de entreguerras es tan potente que los vínculos imaginarios entre las gentes de esa región con, especialmente, la zona este del país, son intensísimos¹⁷⁵. Además, la pérdida de la región de Besarabia, acordada en el Dictado de Viena, es un hecho histórico que no todas las autoridades locales admiten.

En los relatos de los entrevistados a menudo se hacía mención del gran número de familias que habían quedado divididas cuando esa región se perdió al final de la Segunda Guerra Mundial. Se habla de exiliados, de repatriaciones forzadas y de expulsiones con violencia, etc. Una de las personas a las que tuve ocasión de entrevistar, profesora de la universidad, contaba cómo su abuelo llegó a Iași con tan sólo una maleta, atravesando a pie y de forma clandestina la frontera. En la siguiente imagen, se ve uno de los tantos grafitis que abundan en las paredes de los edificios de las ciudades de la región de Moldavia con el lema “Basarabia e România!” (“¡Besarabia es Rumanía!”):



Imagen 76: reclamo nacionalista “¡Besarabia es Rumanía!”, Suceava (Moldavia).

¹⁷⁵ Existe un programa de televisión semanal en la cadena pública que refuerza ese vínculo nacionalista: http://iasi.tvr.ro/emisiuni/identitate-basarabia_4952.html

3. El contexto etnográfico: Iași, Moldavia

La región de Moldavia está situada al nordeste del país y consta de ocho condados: Suceava, Botoșani, Neamț, Iași, Bacău, Vaslui, Vrancea y Galați. Sus fronteras son: al norte con Ucrania, al este con República de Moldavia y al sur con las regiones rumanas de Valaquia y Dobrogea. La delimitación occidental respecto a la región de Transilvania coincide con Los Cárpatos Septentrionales. Iași es la capital de la región, con casi 320.000 habitantes. En la siguiente imagen, la región de Moldavia aparece en color amarillo:

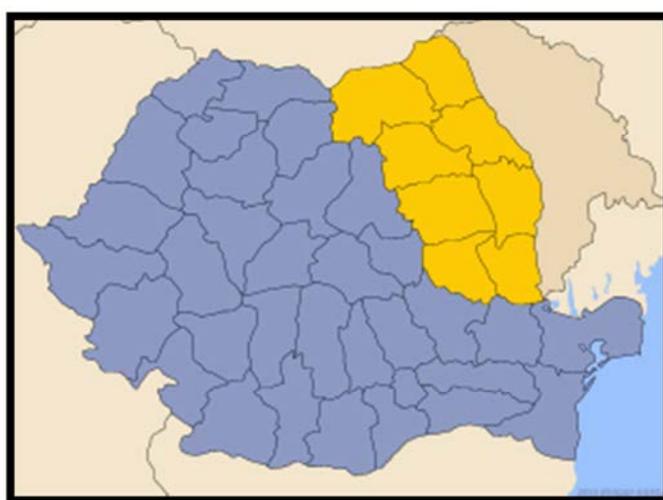


Imagen 77: región de Moldavia, en color amarillo¹⁷⁶

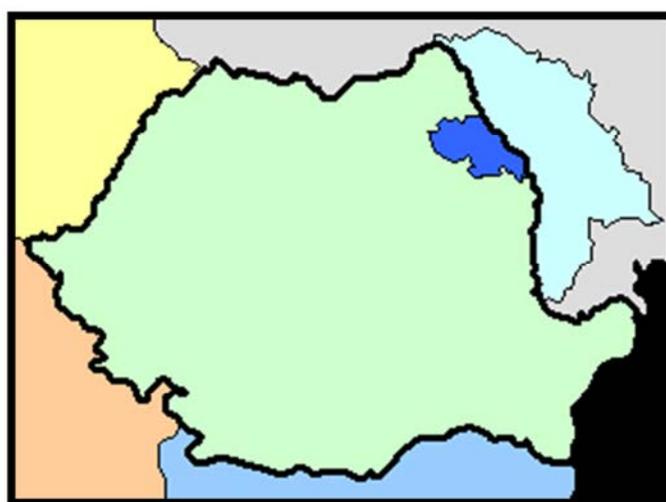


Imagen 78: Iași, en color azul marino¹⁷⁷

¹⁷⁶ Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Western_Moldavia#/media/File:Moldova_regiune.png

Durante los siglos XIV y XV, el principado estuvo bajo los mandatos del Reino de Hungría y del Reino de Polonia, quienes designaban los correspondientes Voivodas para administrar la zona (Djuvara, 2014: 83). Como consecuencia de estas relaciones de poder, en Moldavia existen minorías étnicas cuyo asentamiento está directamente relacionado con las estrategias políticas de los respectivos reinos. Es el caso, por ejemplo, de los polacos en las regiones de Suceava y Botoșani (Bucovina) y los *csángó* de la región de Bacău.

La nobleza local de la Moldavia medieval tenía poder suficiente como para influenciar el proceso de selección de los voivodas, hecho que les proporcionó una relativa independencia respecto a los modelos culturales húngaros y turcos. El siglo XVI, cuando los tres principados cayeron bajo la dominación turca, estuvo marcado por las luchas entre los que reclamaban el trono de Moldavia (Djuvara, 2014: 147). Los conflictos entre los turcos, los polacos y los húngaros por el control económico y territorial del área continuaron hasta finales del siglo XVIII.

El siglo XIX estuvo marcado por la ocupación rusa, lo cual comportó la implantación, como ya hemos mencionado, de una nueva constitución conocida como el Estatuto Orgánico (Djuvara, 2014: 241).

Como particularidades de Moldavia, cabe señalar que la provincia presenta una población menos multiétnica en comparación con otras regiones¹⁷⁸. Las minorías que más atención suscitan en esta región son los *Csángó* y los *Rroma*, existiendo numerosos estudios antropológicos y socio-demográficos al respecto¹⁷⁹. Existen también, tal y como hemos tratado en el apartado 2.7.1., comunidades de proveniencia eslava en las regiones del norte (búlgaros, ucranianos, rusos-lipovenos, eslovacos, croatas, serbios y huțuli). Otros grupos significativos serían los alemanes, italianos, polacos y húngaros

¹⁷⁷ Fuente: <http://romaniancoins.org/ro10lei06cucuteni.html>

¹⁷⁸ Fuente: <http://www.recensamantromania.ro/noutati/volumul-ii-populatia-stabila-rezidenta-structura-etnica-si-confesionala/>

¹⁷⁹ Véase, a modo de ejemplo: (Adler-Lomnitz & Nuche González, 2004; Atudorei, 2011; Benda et al., 2002; Blignaut, 2011; Burada, 2008; Costachie et al., 2010; Kónya, 2012; Pasca & Ionescu, 2008; Ram, 2001).

que, en el caso de Moldavia, no se tienen en cuenta a pesar de que en el trabajo de campo de esta tesis han contado con cierta representación¹⁸⁰.

Moldavia es la región más pobre del país, en términos de estándares de vida, y es también la más rural¹⁸¹, con una gran mayoría de agriculturas de subsistencia (Chiritescu et al., 2014: 25). Moldavia se describe a menudo como núcleo de ruralidad y ortodoxia en Rumanía, debido a que su mayoría es de esa confesión. También existen poblaciones cuya confesión es la romano-católica (por ejemplo, *csángós*, húngaros, italianos, polacos y alemanes).

Algunos informantes aseguraron que Moldavia era la cuna de la cultura en Rumanía. Esta creencia, lógicamente exagerada por el orgullo de los lugareños, se debe a que muchos de los literatos y artistas que durante la época dorada del período de entreguerras fueron estandarte nacional provenían de esta región (i.e. George Enescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Mihail Sadoveanu, Ciprian Porumbescu). “No tenemos mucho dinero, pero los talentos más brillantes provienen de esta región. Moldavia es conocida por sus escritores y por gente de alto nivel cultural” (VM-2014-I).

Por otra parte, de las entrevistas con moldavos de diversos condados se desprende cierto sentimiento de inferioridad respecto a las otras regiones, especialmente Transilvania y la capital, Bucarest. Se exponen algunos complejos que tienen que ver con lo económico y que, en algunos casos, afectan a la producción cultural en general y a la música en particular:

En Moldavia es muy difícil ser famoso debido a que la promoción de los medios se centra, esencialmente, en la música de las regiones del sur. Bucarest es el centro económico y potencia más la música y los grupos y artistas del sur. Moldova no puede financiar eso (CH-2014-I).

No tenemos buenas carreteras ni infraestructuras. Todo lo mejor está en Transilvania. El gobierno financia e invierte mucho dinero allí porque así mantiene contentos a los

¹⁸⁰ Vemos que existe una tendencia a no incluir dentro de la categoría de “minorías étnicas” a las comunidades representativas de estas etnicidades (italiana, polaca, germana, etc.). Esto contrasta con la “etnificación” de los Rroma y los Csángó en esta zona.

¹⁸¹ Fuente: http://ec.europa.eu/eurostat/cache/RCI/#?vis=urbanrural.urb_typology&lang=en

transilvanos y dejan de proclamarse parte de Hungría [risas]. Es una cuestión étnico-política, no le veo otra lógica a esto (CC-2014-I).

Al viajar por la región, es fácil comprobar lo que comenta este último informante. El paisaje es muy pintoresco y todas las carreteras atraviesan los pueblos. El estado de las vías es, en efecto, bastante precario y empeora con las inclemencias climáticas. Hay muy pocas vías rápidas en el país, encontrándose la mayoría de ellas en las áreas vecinas a la capital. A esto hay que sumarle el hecho de que las carreteras son utilizadas también por todo tipo de vehículos tradicionales de transporte particular y agrario.



Imagen 79: carromato en carretera moldava



Imagen 80: carro de leche (Moldavia)

Recorriendo la región se observa un extremado sentido del detalle ornamental no sólo en las iglesias, que ya es lo habitual en las ortodoxas, sino en las casas particulares. Abundan los colores amarillo, azul y rosa pastel en las fachadas de las casas, las molduras y canalones de estaño y zinc, las cruces, los tejados a dos aguas y con doble rasante y las tallas en madera en puertas y paredes.



Imagen 81: casas moldavas desde la carretera



Imagen 82: detalle de fachada. Casa Moldava



Imagen 83: detalle en la puerta de casa moldava

Iași es una de las ciudades más importantes del país y, con 318.871 habitantes, es la capital del *județ* (condado) que lleva el mismo nombre. Entre los años 1564 y 1862, Iași fue capital del principado de Moldavia y también una de las dos capitales durante la unión de los Principados de Valaquia y Moldavia. Del 1916 al 1918 fue también capital del Reino de Rumanía (*România Veche*). Tras la unificación de 1918, la capital fue trasladada a Bucarest por estar suficientemente alejada tanto del Imperio Ruso como del Imperio Austrohúngaro. Iași, además, es la sede de la que fue la primera universidad de Rumanía, la *Universitatea Alexandru Ioan Cuza*, fundada en 1860¹⁸².

Como cualquier otra ciudad de la Rumanía oriental, tiene una fuerte influencia soviética en su arquitectura y la mentalidad socialista está muy presente en la distribución y diseño de los espacios públicos. Las infraestructuras de antiguas fábricas industriales forman parte en la actualidad del paisaje urbano, aun cuando la mayoría de esas

¹⁸² Fuente: <http://www.uaic.ro/despre-uaic/scurt-istoric/>

inmensas explotaciones ha quedado ya en desuso. No sólo estas instalaciones industriales son visibles, sino que la costumbre es dejar a vista exterior cualquier canalización de agua, gas o instalación eléctrica.



Imagen 84: tubos detrás del Hospital



Imagen 85: tubos en una casa particular, Iași

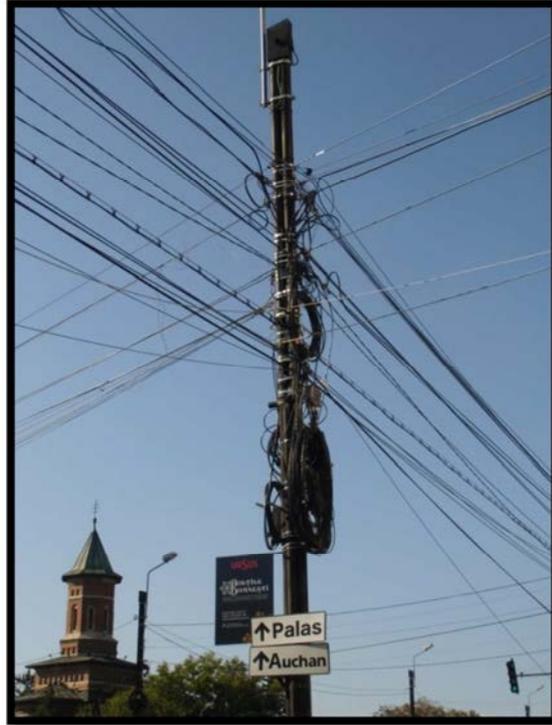


Imagen 86: cables en Anastasie Panu

Las zonas más céntricas están llenas de grandes bloques de pisos en edificios desvencijados que contrastan con antiguas casas señoriales en un notable estado de dejadez. El exterior de algunas de estas viviendas está tan descuidado que dan la impresión de estar abandonadas.



Imagen 87: bloque en Alexandru cel Bun, Iași



Imagen 88: antigua mansión en Copou, pleno centro de Iași



Imagen 89: casa señorial en Păcurări, a 5 minutos muy cerca del centro.



Imagen 90: contraste arquitectónico detrás del Bulevar Independenției, zona centro



Imagen 91: edificio en Piața Independenției, centro de la ciudad

Al mismo tiempo, las zonas de paso de los peatones y viandantes permanecen en un estado deplorable, aun tratándose de accesos a lugares públicos y sitios institucionales. Las calles están muy deterioradas y los espacios carecen de señalización. La orientación para alguien extranjero es difícil, dado que habitualmente las calles pequeñas que se intersectan con una mayor o más importante llevan el mismo nombre que ésta, por tanto es un auténtico embrollo preguntar a algún ciudadano o incluso a un taxista por una localización. Aun tratándose de edificios que albergan alguna sede importante o centro de actividad pública, tampoco están señalizados o, en caso de que lo estén, lo es de manera muy imprecisa. De igual manera ocurre en otras ciudades de la Rumanía Oriental (Suceava, Bacău. Incluso Bucarest presenta esa organización urbanística). Esto podría estar relacionado también con una falta de necesidad de señalar lo que ya es conocido por los locales. Demuestra vestigios de una sociedad cerrada al turismo y a las visitas extranjeras.

Algunos informantes afirmaron que la política socialista alteró la mentalidad de las gentes por lo que respecta a las políticas de inversión en el espacio público. Incluso a nivel privado, no se cuida el espacio de puertas para afuera (AM-2014-I; CC-2014-I). El resultado es contrastante, ya que incluso en zonas céntricas hay espacios bastante degradados y de difícil acceso para el transeúnte.



Imagen 92: desperfectos en Bulevardul Ștefan Cel Mare și Sfânt, en pleno centro de la ciudad, a escasos metros de la catedral.



Imagen 93: detrás del Palacio de Cultura

Otro asunto, que acentúa esta sensación de dejadez, es el de los contrastes entre los tipos de edificaciones. Ya hemos hablado de los bloques y de las antiguas casas señoriales pero también habría que tener en cuenta la gran cantidad de viviendas semi-rurales que comparten el espacio urbano junto con los demás tipos de edificaciones. La heterogeneidad es asombrosa y el hecho de ver cómo edificios post-socialistas colindan con mansiones de inspiración romántica y casas de campo no es menos que desconcertante a ojos del turista.



Imagen 94: bocacalle de Toma Cozma, en el distrito Păcurari. A diez minutos del centro de la ciudad

Música y Etnicidad en la Moldavia Rumana



Imagen 95: Strada Sarmisegetuza, en el distrito Alexandru Cel Bun. Barrio principalmente industrial, residencia de trabajadores de las antiguas fábricas Socialistas.

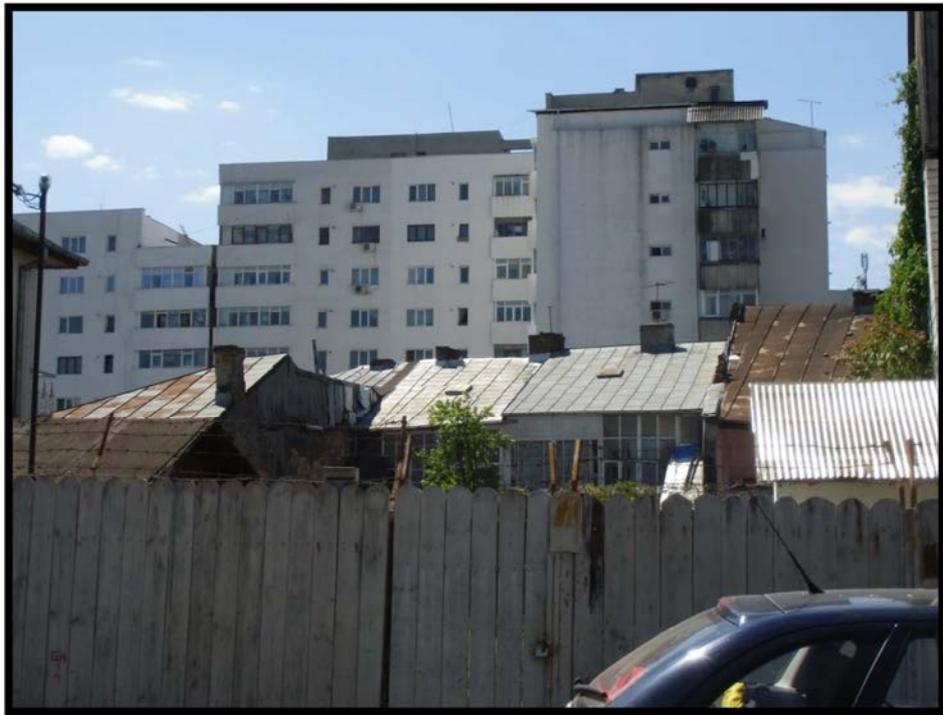


Imagen 96: detrás de la Strada Palat, en pleno centro cultural



Imagen 97: reparación de calzado en la Strada Bașotă, al lado del Bulevar Independenței.

Tal y como ya hemos comentado al inicio de este apartado, la actividad rural coexiste en plena ciudad con el entorno y rutina urbanos. Entre bloques de edificios, iglesias (hay muchas), arquitectura del siglo XIX y casas de campo, también hay espacio para huertos y terrenos de pastoreo. La coexistencia es total y habitual, tanto en el centro de la ciudad (con más presencia de edificios altos en esta zona), como en la periferia.



Imagen 98: carro de carga tirado por caballo, esperando en la calle

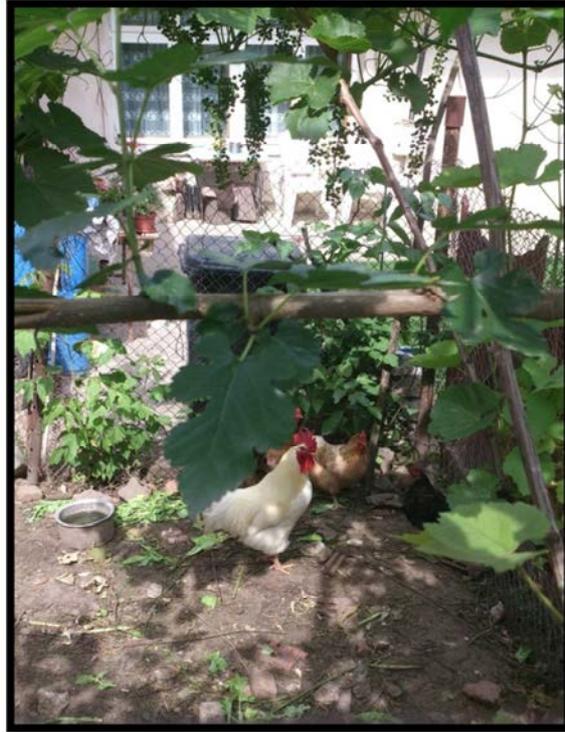


Imagen 99: corral particular en zona próxima al centro



Imagen 100: huerto privado en el distrito Păcurari

Existen en la ciudad dos estructuras hechas por la mano del hombre que delimitan y separan algunas zonas. Éstas son: las vías del tren y el canal Bahlui. Al margen de la estructuración explícita que se deduce de los distritos, estas dos “barreras” actúan como

frontera imaginaria entre zonas de la ciudad que son visiblemente diferentes por lo que al origen étnico y a la clase social de sus habitantes se refiere.

La estación de tren de Iași es una de las más importantes del país, tanto para transporte de personas como de carga. Es uno de los puntos de parada casi obligatorio para todos los trenes de mercancías que van y vienen desde el Este. Debido a esto, cuenta con más de una docena de vías al descubierto que cruzan la parte suroeste de la ciudad. A uno y otro lado de estas vías, se encuentran los distritos de Păcurari y Alexandru cel Bun y a modo de unión está la *Pasarelă pietonală Gară-Alexandru cel Bun*, construida el año 1938.

Se trata del único acceso peatonal para llegar desde el centro de la ciudad hasta el barrio Alexandru y se trata de un paso elevado de hierro y tablones de madera que cruza los 246,4 metros que hay de punta a punta. La estructura, que se encuentra en el estado original, cruje y chirría a cada paso y, al caer el sol, queda iluminada por unas tenues lámparas que cuelgan de la estructura de metal. Los tablones de madera están quebrados debido a la humedad y al frío y, en algunos puntos, faltan. Recientemente, en el año 2015, los ciudadanos manifestaron sus quejas y pidieron al ayuntamiento una reparación, ya que el estado de la estructura ha comportado varios accidentes mortales¹⁸³.



Imagen 101: pasarela Gară-Alexandru cel Bun

¹⁸³ Fuente: <http://www.bzi.ro/pasarela-de-la-gara-a-devenit-o-adevarata-capcana-a-mortii-totul-din-cauza-indiferentei-autoritatilor-480670>

El río Bahlui atraviesa todo Iași de Oeste a Este. En la década de los ochenta, al paso por Iași, el río fue canalizado para disponer de más terreno edificable. Fruto de la canalización, el río dejó de ser potable a principios de los noventa debido a la inmensa cantidad de residuos químicos y basura que tanto las fábricas como personas arrojaban a su lecho. El resultado es, hoy en día, un río cuya agua sólo puede utilizarse con fines agrícolas. En la ribera sur se situaban multitud de fábricas que funcionaron durante el Comunismo y los bloques de viviendas de los respectivos trabajadores. Actualmente, la gran mayoría de industria ha dejado de existir pero las infraestructuras y los bloques de viviendas siguen estando allí. Esta zona sigue habitada por gente humilde, pensionistas mayormente, que en su día emigraron del campo a la ciudad para trabajar en las fábricas.



Imagen 102: canal Bahlui

Ambas estructuras, sobretodo el canal, se han ido convirtiendo en la separación fronteriza entre los barrios y distritos periféricos o suburbiales, habitados por gente con un bajo poder adquisitivo de origen humilde y proletario. Además, a esta relación centro-periferia fundamentada en la clase social, habría que añadir las diversas políticas gentrificadoras que acaban disponiendo a otros tipos de ciudadanías como, por ejemplo, las minorías étnicas, en esas zonas. Parte de algunas comunidades señaladas por su origen étnico, como es el caso de gitanos y tártaros, conviven en estos distritos en los que las variables étnica y de clase se entrecruzan. Esta dinámica origina la perpetuación

de este tipo de demarcaciones en las que la heterogeneidad de clases étnicas y sociales es muy poca o inexistente.

Al suroeste de la ciudad, en el distrito Dacia, se encuentra una barriada a la que los ciudadanos llaman irónicamente “Dallas” (en referencia al mítico serial norteamericano). Se trata de un asentamiento de barracas y casas muy humildes que, según los testimonios, empezó a construirse de forma espontánea por las propias personas que hoy en día residen allí. El ayuntamiento acabó permitiendo que los habitantes se quedaran, ya que la proliferación de viviendas fue evidente, e incluso facilitó el acceso a electricidad y agua corriente. A día de hoy, los nuevos inquilinos han ido construyendo casas más espléndidas, a pesar de que la mayoría siguen conectadas de manera informal al tendido eléctrico de la ciudad.

Para delimitar el espacio, esta zona suburbial queda disimulada tras un enorme muro de cemento construido por el ayuntamiento y que oculta las condiciones en las que se vive allí. Una única y estrecha pasarela, improvisada con cemento y unas barandas de hierro, hace las veces de acceso y salida, conectando una y otra orilla del canal.



Imagen 103: puente de acceso a la barriada “Dallas”, distrito Dacia



Imagen 104: pajaros desde el otro lado del muro. Barriada "Dallas", Dacia.



Imagen 105: hombre sentado en la tapia que delimita el distrito "Dallas"

Uno de los contrastes más relevantes que uno puede experimentar en la ciudad es el que se da al cruzar la entrada principal del *Palas Mall*. Se trata de un enorme centro comercial decorado de forma pomposa y ostentosa repleto de centenares de *boutiques* de marcas de diseño y *prêt-à-porter*, cuyos clientes potenciales forman parte de una

minoría capaz de afrontar el coste de sus artículos. Símbolo de la sociedad capitalista (Marcu, 2010: 232), el *Palas Mall* es una iniciativa privada que se construyó en el año 2012 al lado del Palacio de Cultura, un edificio de estilo neoclásico muy emblemático y característico del paisaje urbano de Iași.

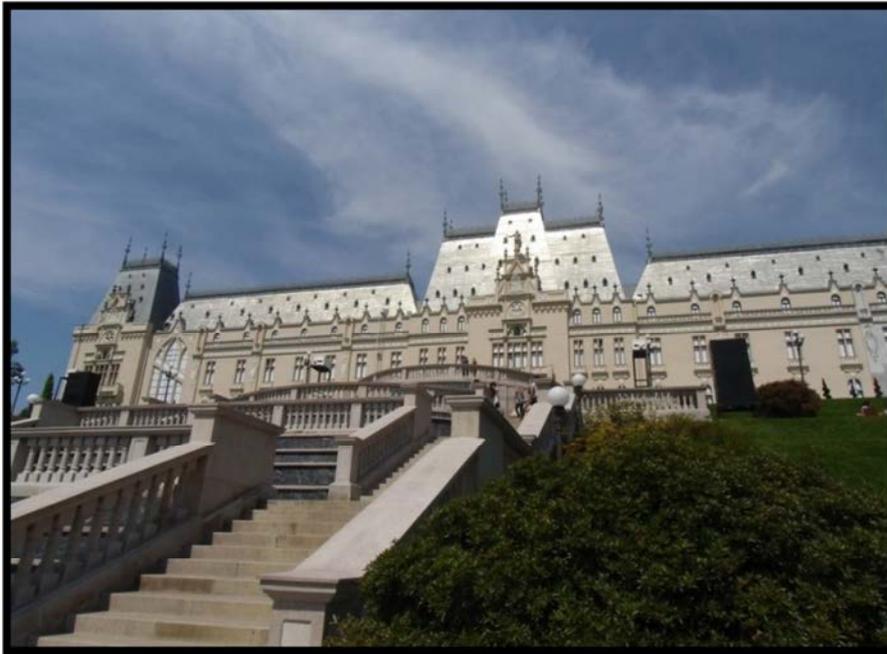


Imagen 106: el Palacio de Cultura, inaugurado en 1925



Imagen 107: *Palas Mall*, interior.

Al margen de la oferta comercial, con tiendas de firmas internacionales, el *Palas* ofrece también una gran variedad de eventos lúdicos y artísticos. El recinto contiene un gran parque de libre acceso a la ciudadanía (aunque el derecho de admisión está reservado) en el que asiduamente se programan conciertos y espectáculos. Al mismo tiempo, ofrece diversos espacios para la celebración de convenciones y actos similares. En definitiva, se trata actualmente de un referente indispensable de ocio entre los ciudadanos jóvenes y de mediana edad en Iași.

Los fines de semana y desde principios de primavera, las explanadas de césped del recinto ajardinado se llenan de gente que extiende sus toallas y pareos para sentarse a leer, a tomar el sol o a escuchar música. Los enormes parterres de hierba y flores están rodeados de lujosas terrazas con una gran oferta de combinados de café, limonadas naturales (bebida muy común en verano) y batidos. Los precios son exorbitantes.



Imagen 108: explanada del recinto *Palas*

Al salir del recinto, la heterogeneidad del paisaje urbano vuelve a cobrar protagonismo. En el interior del *Palas*, como en la gran mayoría de centros comerciales, la particularidad local casi no existe. El *Palas* es, en sí mismo, paradigma y referente del neocapitalismo, en una sociedad en la que los principios ideológicos tradicionales, tanto morales como religiosos, continúan estando profundamente vinculados a maneras de

entender la sociedad muy distintas a la occidental. Se da, por tanto, una colisión de valores en un contexto post-socialista que, a pesar de su voluntad explícita por dejar atrás esa etiqueta, continúa rigiéndose por estructuras y formas de pensar muy propias del periodo postcomunista.

El fomento del consumismo, el individualismo exacerbado y la introducción de nuevas metas y referentes, son algunos de esos valores que inundan cualquiera de las sociedades occidentales e impregnan, con mucho más ímpetu, los contextos de reciente incorporación a las lógicas capitalistas. Durante las entrevistas, varios testimonios mencionaron lo importante que se había vuelto el hecho de poder vestir con ropa de firmas internacionales o poder pasear en un coche de alto standing. “Las metas y aspiraciones han cambiado” decían (CC-2014-I; AP-2014-I). Continuaban explicando que en la actualidad era mucho más importante seguir los estándares estéticos y adquisitivos marcados por los referentes televisivos, nacionales e internacionales, que el hecho de tener comida en la nevera. “Estamos en una sociedad en la que es muy importante el aspecto y el aparentar; sobre todo entre los jóvenes” (MaM-2014-I; CC-2014-I).

Por último, quedaría hablar de uno de los lugares más fascinantes de las ciudades rumanas, especialmente en las de la región de Moldavia: las *Piețe Agroalimentare* (“mercados de alimentación”). Se trata de mercados de productos frescos vendidos directamente al consumidor por los propios agricultores y granjeros. Estos productos, en su mayoría, provienen de cultivos no-extensivos y forman parte de las propias economías de subsistencia de los campesinos. En estos mercados se vende únicamente producto de temporada y se puede encontrar desde lácteos, carnes de todo tipo de res y de ave, flores, verduras, hortalizas, conservas caseras y fruta.

Esta institución, tiene su origen en estructuras económicas instauradas durante el período Socialista. El concepto de *Piața Agroalimentară* se constituyó como plataforma para el abastecimiento de la gente de las ciudades, que había emigrado para trabajar en las grandes fábricas. Es una dinámica que responde a la lógica de la colectivización, la cual pretendía “cerrar el círculo” perpetuando a su vez la interdependencia entre ruralidad y urbanidad, antes descrita.

Hoy en día, esta estructura compite con otras grandes superficies y franquicias alimentarias internacionales, llegando incluso a solaparse de manera interesante con nuevas tendencias de mercado que entran en Rumanía a través de las lógicas neocapitalistas occidentales. Es el caso, por ejemplo, de la industria de productos ecológicos, la cual ocupa un espacio que en el contexto rumano es difícil de ubicar por la vinculación intrínseca que la cultura rumana tiene con el mundo rural y la producción agrícola. Digamos que el concepto de “ecológico” tiene menos sentido porque este tipo de mercados ya ofrecen, en su mayoría, un producto que cumpliría con esas características.

Mientras que, originariamente, el coste de los productos que se podían adquirir en estas *Piețe* era bajo, en la actualidad los precios han aumentado para hacer frente a la competencia de las grandes superficies de la industria alimentaria internacional que operan en Rumanía (*Auchan, Carrefour, Billa, etc...*). Debido también a una falta de control y regulación sobre este espacio que combina actividades de compra-venta formal e informal, los productos han experimentado un encarecimiento en detrimento de una disminución de su calidad (Sîrbu & Sîrbu, 2004: 2). Este tipo de mercados existe en todas las ciudades, en mayor o menor número dependiendo de la dimensión. Bucarest cuenta con sesenta, Iași con cinco, Cluj- Napoca, con siete, etc.



Imagen 109: Piața Agroalimentară Hermes, Cluj-Napoca



Imagen 110: *Piața Agroalimentară, en Hală Centrală, Iași*



Imagen 111: *mujeres despachando en Piața Agroalimentară, Iași*

4. Metodología

Esta tesis está basada en una investigación etnográfica de carácter cualitativo y exploratorio. El principal objetivo del estudio es descifrar los modelos y esquemas de pensamiento que dan pie a comportamientos y discursos identitarios, tanto de individuos como de instituciones, y de cómo la música forma parte de los recursos mediante los que se expresan y reafirman dichos patrones ideológicos. Es por ello que las preguntas de investigación refieren a diferentes dimensiones de análisis, las cuales van desde la observación de los elementos estructurales de la propia música (el sonido), hasta las cuestiones relacionadas con las formas de pensar sobre esa música.

Las preguntas de investigación iniciales para este trabajo en el contexto rumano fueron: ¿qué piensa la gente sobre música? ¿Qué dice la gente respecto a la música? ¿Qué hace la gente en relación con la música? Una vez se definió qué tipo de músicas iban a formar parte del objeto de estudio, se formularon otras preguntas más específicas como, por ejemplo, ¿A qué responde la reproducción sistemática de formas de pensar y de hablar sobre un tipo de música concreto? ¿En qué medida pueden estar determinadas esas formas colectivas de pensar y de hablar sobre esas músicas? ¿Qué las determina? ¿Cuáles son los factores que intervienen en la conformación, difusión y reproducción de ciertos discursos comunitarios en torno a un artefacto cultural como es la música? ¿De qué tipo es la relación entre lo que se piensa y se dice sobre una música concreta y las propias sonoridades perceptibles en esa música?

Sabemos que la gran mayoría de estas preguntas no pueden ser respondidas únicamente mediante los datos recogidos en esta investigación los cuales, como máximo, contribuirán a aportar algunas evidencias que apoyen la formulación de algunas hipótesis básicas. No obstante, la información obtenida resulta fundamental para plantear nuevas cuestiones de forma más sólida y contrastada, al mismo tiempo que amplía el campo de la investigación al demostrar que la gran mayoría de las preguntas planteadas combinan en sus posibles respuestas diversas variables extramusicales y/o simbólicas. En este capítulo, por tanto, vamos a explicar de qué manera se ha diseñado la investigación con el fin de poder proponer explicaciones posibles para las preguntas mencionadas. Se hablará de los motivos que llevaron a la autora a elegir Moldavia como el lugar para desarrollar el trabajo de campo y se explicará también cómo se llevó a

cabo el proceso de selección de los informantes, así como de las técnicas de investigación que se utilizaron para recoger, codificar y analizar la información.

4.1. Entrada en el campo

Antes de decidir que el trabajo de campo iba a desarrollarse en la región de Moldavia, la autora realizó una serie de viajes exploratorios al país. En el primero de ellos, en marzo del año 2013, se visitaron diversas localidades en las regiones de Moldavia y Transilvania, concretamente: Cleja y Bacău, en el *județ* de Bacău; Piatra Neamț, en el *județ* de Neamț; y Miercurea Ciuc, en el condado de Harghita. El principal interés que ese primer viaje suscitó, al margen del de la propia música como objeto de estudio, estuvo relacionado con las dinámicas cotidianas en las comunidades étnicas *csángó* y *székely*. En el segundo viaje, en julio del mismo año, se visitó la región de Valaquia, concretamente la capital, Bucarest, y las localidades de Pitești y Ploiești. El último de esos viajes exploratorios, en septiembre de 2013, fue Iași, capital de la región de Moldavia, en base al cual se decidió finalmente realizar la investigación en esa región.

La decisión de Moldavia tuvo que ver con diversos motivos, entre los que destacan el hecho de ser la región menos desarrollada de Rumanía, la que cuenta con una proporción mayor de ruralidad, en términos de economías de subsistencia, y la descrita como más tradicional, ortodoxa y menos multiétnica. A esto último, cabe decir que, a pesar de que Moldavia, según las estadísticas ya comentadas en el capítulo 2, presenta menos diversidad étnica en su población, la percepción del extranjero al llegar allí es considerablemente diferente a esa visión. Ya sea por una tendencia a la identificación de diferencias y de contrastes culturales que el investigador pueda manifestar o por el desconocimiento previo de esas mencionadas estadísticas, la percepción de la diversidad étnica fue intensa, tal y como se ha explicado en el apartado 2.6.

Aparte de los motivos descritos, relacionados con cuestiones socio-económicas y demográficas generales, una de las razones que también intervino en la decisión final de tomar Moldavia como marco etnográfico fue la de comprobar que el volumen de producción académica relacionada con el estudio y análisis de la música era considerablemente inferior al de otras regiones como Transilvania, en donde se encuentran los centros universitarios de gran importancia como Cluj-Napoca y Miercurea Ciuc; o Valaquia, en donde Bucarest concentra la mayor parte de producción

académica y publicaciones científicas. Además, el corpus académico *sobre* la música *de* Moldavia o *en* Moldavia suscitaba también mucho menos interés que la de otras áreas geográficas del país. Esto sucede tanto a nivel nacional como internacional. Las investigaciones llevadas a cabo sobre Moldavia y la música en ese contexto se centran, mayoritariamente, en las expresiones musicales de las minorías étnicas que habitan también en otros lugares de Rumanía. Estas investigaciones, aunque ilustrativas, promueven una perspectiva que remarca las *distintividades* étnicas más que las posibles similitudes y correspondencias respecto a la población mayoritaria¹⁸⁴. Además, existen muy pocos estudios de base antropológica o sociológica sobre la música tradicional en la región de Moldavia¹⁸⁵, siendo mucho más comunes los trabajos de índole folklórica¹⁸⁶. Especialmente, la música tradicional ha sido abordada generalmente bajo una perspectiva esencialista que está más preocupada por contribuir a los discursos de legitimación nacionalista que por desgranar las implicaciones socio-culturales del propio género. Esto implica que la mayoría de los estudios centrados en este género, dan por sentado su estatus social incuestionable, reproducen discursos patrióticos y desatienden sus significaciones sociales.

La proximidad con Rusia y las dimensiones, supuestamente más abarcables, de la región, decantaron finalmente el proceso de selección del campo a estudiar. No obstante, muchas de las reflexiones e hipótesis formuladas a lo largo de este trabajo se han pensado como extrapolables a otras regiones del país, dado que los datos recogidos no pertenecen únicamente a informantes y contextos de la región de Moldavia y se ha podido comprobar que existen correspondencias claras.

La autora estuvo siete meses en Moldavia durante el año 2014, contrastando simultáneamente la información recogida con el *Institute 13* de Etnomusicología de la *Kunstuniversitat* de Graz (KUG), Austria¹⁸⁷. La existencia, en ese departamento, de un grupo dedicado al estudio de la música de la Europa del Sudeste fue un gran apoyo en el

¹⁸⁴ Ver: Stoichita 2008; Stoichita 2009; Hipper 2010; Marian-Balasa 2002; Garfias 1981; Giurchescu and Radulescu 2011.

¹⁸⁵ Algunas de las pocas excepciones: Giurchescu 2001; Mellish 2013; Pugliese 2012; Urdea 2014; Streza 2016.

¹⁸⁶ Por ejemplo: (Cinci, 2011a; Fracile, 2003; Rîpă & Nedelcut, 2011)

¹⁸⁷ Para más información, consultar página Web: <http://ethnomusikologie.kug.ac.at/en/institute-13-ethnomusicology.html>

proceso de contextualización bibliográfica del tema¹⁸⁸. Durante esos siete meses, se programaron algunos desplazamientos a diferentes localidades como, por ejemplo, Suceava, Botoșani, Cotnari, Târgu Frumoș, Roman, Bacău o Dobrovați, con el fin de efectuar las entrevistas y la observación participante. Además, se realizaron también desplazamientos hasta diversas localidades de la región de Transilvania como, por ejemplo, Brașov, Sibiu, Cluj-Napoca o Fagaraș.

Iași fue tomada como centro de residencia, debido a que es una ciudad que cuenta con una nutrida red de transportes que comunican con otros pueblos y ciudades más pequeñas de la zona. A pesar de ello, el estado de carreteras y vías ferroviarias dificultaba notablemente esos desplazamientos los cuales acostumbraban a durar el doble de lo previsto. También se tuvo en cuenta que Iași es una ciudad importante por ser uno de los centros universitarios más antiguos y prestigiosos del país, con una notable industria farmacéutica e informática. La ciudad aglutinaba durante el año a estudiantes y trabajadores de toda la región, los cuales regresaban a los pueblos o ciudades más pequeñas, una vez finalizaba el año académico.

4.2. Selección de casos y observación

Los primeros contactos fueron a través del Departamento de Literatura Comparada de la *Universitatea Alexandru Ioan Cuză* de Iași. A través del profesorado, gran parte del cual participó directa o indirectamente en las entrevistas, se llevó a cabo una primera remesa de ocho entrevistas a estudiantes de posgrado. Paralelamente, se estableció otra línea de entrevistas a través de los arrendatarios de la vivienda en la que residía, a través de la cual se obtuvieron datos de poblaciones de un capital cultural más diverso. Además, se contactó con la *Școala Populară de Artă 'Titel Popovici'* y con la *Universitatea de Artă George Enescu*, instituciones de educación musical, a través de los que se pudieron obtener datos muy importantes y varias entrevistas con informantes clave. Mediante la técnica de bola de nieve se obtuvo una segunda remesa a partir de las entrevistas al grupo de estudiantes de literatura. Esta segunda ola de informantes, en su mayoría familiares de los propios estudiantes, permitió obtener algunos datos provenientes de

¹⁸⁸ Consultar página web: <http://ethnomusikologie.kug.ac.at/en/institute-13-ethnomusicology/main-areas-of-research/southeast-europe.html>

entornos no-urbanos con más facilidad y con la posibilidad de contar con traducción, en caso de que fuera necesario¹⁸⁹.

La muestra total de informantes, incluyendo las entrevistas exploratorias y las conversaciones clave, suma un total de 47. De estas 47, 10 no realizaron la entrevista completa debido, principalmente, a cuestiones de disponibilidad de tiempo por parte de los propios informantes o a que se trataba de contactos exploratorios (previos al diseño definitivo de la entrevista). No obstante, la mayoría de ellos comentaron con la investigadora casi todos los temas clave que se pautarían posteriormente en la entrevista. Los parámetros de clasificación utilizados para organizar la muestra de informantes son los siguientes:

Rural: Menos de 2500 habitantes (según INS)¹⁹⁰.

Urbano: Más de 2500 habitantes (según INS)¹⁹¹.

Joven: hasta 35 años.

Adulto: hasta 60 años.

Anciano: a partir de 60 años.

También se han tenido en cuenta las variables de sexo, edad, etnicidad y adscripción religiosa de cada entrevistado/a. Al respecto de estas variables y de las expuestas anteriormente, la muestra cuenta con los siguientes registros:

Sexo	Mujeres: 20 Hombres: 27	Religión	Ortodoxo: 38 Romano-católico: 9
Edad	Jóvenes: 18 Adultos: 22 Ancianos: 7	Contexto	Urbano: 33 Rural: 14
Etnicidad	Gitana: 1 Csángó: 2 Székely: 1 Italiana-Rumana: 3 Rumana-Moldava: 2 Rumano: 36 Española: 2		

¹⁸⁹ Al inicio de la investigación, especialmente con los estudiantes y profesorado de las universidades, las entrevistas se llevaron a cabo en inglés o en castellano. Más adelante, fue posible realizar las entrevistas en rumano, contando con una ayuda complementaria para posibles dificultades idiomáticas.

¹⁹⁰ Fuente: <http://www.insse.ro/cms/ro>

¹⁹¹ La demarcación rural/urbano se ha hecho en función del número de habitantes pero esta distinción implica otras muchas dinámicas como, por ejemplo, el modo de subsistencia, los servicios básicos, etc.

A pesar de la distinción de hábitat rural-urbano que se manifiesta en las entrevistas, la realidad es que la gente en las ciudades está continuamente conectada con el campo, dado que la mayoría de sus familiares vive en áreas rurales y existe un constante flujo de envíos desde el ámbito rural al urbano consistentes en alimentos de cultivo y elaboración propia. Tal y como ya se ha explicado, esto se debe a los patrones de migración “rural → urbano → rural” durante el comunismo y post-comunismo. Además, gran parte de los entrevistados de entre 25 y 45 años de edad que vivían en Iași por motivos laborales y/o académicos provenían del ámbito rural y volvían a sus localidades durante los períodos vacacionales.

Aunque la muestra cuenta con un buen balance de género, otras variables como la etnicidad y la religiosidad no han podido recogerse de forma mínimamente proporcional ni representativa. Especialmente la comunidad *rrom*, fue de muy difícil acceso pudiéndose entrevistar solamente a una persona. Esto se debe, en parte, a la fuerte segregación social que existe entre “rumanos” y “gitanos”. A parte del profundo y arraigado rechazo que se manifiesta sin reparo hacia la comunidad gitana, hacia sus valores y hacia sus formas de vida, existe también, por parte de los miembros de la comunidad *rrom*, una estricta y fehaciente voluntad de preservación de estructuras sociales y ocupaciones tradicionales, la cual contribuye al continuo refuerzo de los estereotipos en relación con esta comunidad. La situación, en resumen, genera una sólida delimitación entre el ámbito comercial, en el que algunos “rumanos” y “gitanos” interactúan a veces, y la vida privada, en donde las distancias culturales se mantienen de forma escrupulosa.

El único *rrom* entrevistado es uno de los estudiantes que ocupaba una de las tres plazas universitarias reservadas por el gobierno para esta minoría. Fue igualmente difícil conseguir entrevistarle ya que algunos de los profesores del departamento, quienes tenían que facilitarme su contacto, se mostraron muy reacios a hacerlo debido a un profundo sentimiento de desconfianza respecto a ese estudiante. Mencionaron que “nunca se podía fiar uno de un gitano” y que “debía tener mucho cuidado [yo] porque no se podía predecir cómo iba a reaccionar el estudiante a mis preguntas”. Definitivamente, el muestreo de bola de nieve no funcionó en estos casos, ya que los gitanos deberían considerarse aquí como una especie de “población oculta”. La entrevista, finalmente, pudo llevarse a cabo con éxito y, a pesar de que no puede

considerarse ese caso como representativo, la información obtenida aportó cierta luz a algunas cuestiones inesperadas (comentadas ya en el capítulo 2).

La variable religiosa es, como ya hemos mencionado, muy importante en este contexto y por esto se considera que la muestra de entrevistados aporta poca diversidad, en relación a los datos estadísticos de la región de Moldavia. A pesar de ser la región considerada como la más ortodoxa, existen también otras religiones más minoritarias. Especialmente por lo que respecta a los cultos protestantes y neo-protestantes (evangélico, adventista, baptista, etc.) la muestra presenta sesgos considerables.

En la tabla a continuación, se recogen los códigos de cada entrevista y se describe su perfil básico en relación con los parámetros de clasificación expuestos. El asterisco en color rojo, situado al lado de cada código de entrevista, indica que se trata de un informante clave.

Nº	Código	Sexo	Edad	Etnicidad	Procedencia	Religión	Perfil
1	GP-2014-I	Hombre	24	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Estudiante (UAIC)
2	CC-2014-I	Hombre	42 (aprox.)	Rumana	Urbana (Miercurea Ciuc)	Ortodoxa	Profesor en el Departamento de Literatura Comparada (UAIC)
3	ER-2014-I*	Hombre	63 (aprox.)	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Locutor de <i>Radio Iași</i>
4	SF-2014-I*	Hombre	22	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Estudiante (UAIC)
5	VM-2014-I	Hombre	41	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Empresario
6	MV-2014-I*	Hombre	71	Rumano-Italiana	Urbana (Iași)	Romano-Católica	Músico y locutor de <i>Radio Iași</i>
7	MM-2014-I	Hombre	22	Gitano-Rumana	Urbana (Târgu Frumos)	Ortodoxa	Estudiante (UAIC)
8	SL-2014-I*	Hombre	52 (aprox.)	Rumano-Moldava	Urbana (Chișinău)	Ortodoxa	Profesor de Producción Audiovisual y Música Moderna <i>Școala Populară de Artă 'Titel Popovici' din Iași</i>
9	AP-2014-I*	Hombre	67 (aprox.)	Rumana	Rural (Vladomira, Iași)	Ortodoxa	Catedrático de la UAIC Lingüística, Arqueología
10	NB-2014-I	Hombre	22	Rumana	Urbana (Român)	Romano-católica	Estudiante (UAIC)
11	MB-2014-I*	Hombre	54	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Artista Audiovisual
12	GM-2013-Ba*	Hombre	77	Rumana	Urbana (Bucarest)	Ortodoxa	Músico
13	GV-2014-I*	Hombre	30 (aprox.)	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Locutor de <i>Radio Iași</i>
14	PDM-2014-I*	Hombre	44 (aprox.)	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Propietario del estudio de grabación <i>ProdArt Media</i> , en Iași
15	VR-2013-Bu*	Hombre	35 (aprox.)	Rumana	Urbana	Ortodoxa	Responsable de

					(Bucarest)		<i>Radio România Internațional-Spania</i>
16	FI-2014-S*	Hombre	33 (aprox.)	Rumana	Urbana (Bucarest)	Ortodoxa	Músico y miembro fundador del grupo <i>Trei Parale</i>
17	AC-2014-I*	Hombre	42 (aprox.)	Rumana	Rural, residente en Iași	Ortodoxa	Profesor en el Departamento de Literatura Comparada (UAIC). Teólogo, literatura folklórica
18	C-2014-D*	Hombre	43 (aprox.)	Rumana	Rural (Dobrovați)	Ortodoxa	<i>Călugăr</i> (Monje)
19	PAn-2014-SN	Hombre	64 (aprox.)	Rumana	Rural (Satu Nou, Brașov)	Ortodoxa	Operario-Instalador retirado
20	SFa-2014-I	Hombre	52 (aprox.)	Rumana	Rural	Ortodoxa	Operario
21	RT-2014-I	Mujer	22	Rumana	Rural (Ripiceni, Iași)	Ortodoxa	Estudiante (UAIC)
22	AM-2014-I	Mujer	40	Rumana	Urbana (Botoșani)	Ortodoxa	Profesor en el Departamento de Literatura Comparada (UAIC).
23	LC-2014-I	Mujer	63	Rumana-Italiana	Urbana (Iași)	Romano-católica	Administrativa (retirada)
24	LI-2014-I	Mujer	21	Rumana	Urbana (Suceava)	Ortodoxa	Estudiante (UAIC)
25	GE-2014-I*	Mujer	40	Rumana-Italiana	Urbana (Iași)	Romano-católica	Cantante
26	CP-2014-I	Mujer	22	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Estudiante (UAIC)
27	MaM-2014-I	Mujer	41 (aprox.)	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Empresaria
28	IM-2014-I	Mujer	24	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Estudiante (UAIC)
29	RN-2012-Ba	Mujer	34	Rumana-Moldava	Urbana	Ortodoxa	Traductora
30	DA-2014-I*	Mujer	34	Rumana	Rural	Ortodoxa	Profesora de Teoría musical en el Conservatorio <i>George Enescu</i> de Iași
31	CH-2014-I*	Mujer	42	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Pediatra y cantante de música tradicional (<i>Formația Armonic</i>)
32	AP-2013-Be	Mujer	32	Rumana	Urbana (Bucarest)	Ortodoxa	Doctora en Sociología
33	GI-2015-Be*	Mujer	35	Rumana	Urbana (Ploiești)	Ortodoxa	Doctora en Ciencias de la Educación
34	AF-2013-Ba	Mujer	30	Rumana	Rural (Tohanu Nou, Brașov)	Ortodoxa	Filóloga y traductora
35	MAAn-2014-SN	Mujer	59 (aprox.)	Rumana	Rural (Satu Nou, Brașov)	Ortodoxa	Profesora de primaria
36	I-2011-O	Hombre	34	Rumana	Urbana (Șighisoara)	Ortodoxa	Árbitro de balonmano
37	E-2014-I	Hombre	39 (aprox.)	Rumana	Urbana (Iași)	Ortodoxa	Profesor de química
38	G-2011-O	Mujer	29	Rumana	Urbana (Șighisoara)	Ortodoxa	Odentóloga
39	O-2013-MC	Mujer	32 (aprox.)	Székely	Urbana (Miercurea Ciuc)	Romano-católica	Decana de la <i>Universidad la Sapientza</i>
40	MA-2014-I	Mujer	35	Española	Urbana (Gijón), residente en Iași	Romano-católica	Profesora de español
41	S-2013-PN	Hombre	71 (aprox.)	Rumana	Urbana (Piatra	Ortodoxa	Pensionista

					Neamț)		
42	D-2013-PN	Mujer	66 (aprox.)	Rumana	Urbana (Piatra Neamț)	Ortodoxa	Profesora de Inglés
43	OI-2011-A	Hombre	28	Rumana	Rural (Lugoj)	Ortodoxa	Transportista
44	COI-2011-A	Hombre	36 (aprox.)	Rumana	Rural (Criciova)	Ortodoxa	Jornalero
45	V-2013-CI	Mujer	59 (aprox.)	Csángó	Rural (Cleja)	Romano-católica	Ama de casa
46	A-2013-CI	Hombre	65 (aprox.)	Csángó	Rural (Cleja)	Romano-católica	Pensionista
47	MS-2011-A	Hombre	42	Española	Rural (Abrera)	Romano-católica	Agricultor

4.3. Técnicas de investigación y análisis

Las técnicas de investigación utilizadas han sido, principalmente, la entrevista y la observación participante. Paralelamente se ha llevado a cabo la elaboración de un diario de campo detallado, la grabación de material audiovisual de eventos y conciertos y la recopilación de recortes periodísticos, panfletos, trípticos, discos y otros tipos de artefactos que complementan lo recogido en el campo. La información obtenida y recopilada en estos soportes se ha codificado según las temáticas referidas en ellos de forma recurrente. Los temas en cuestión son: a) Religión; b) Post-socialismo; c) Música; d) Nacionalismo; e) Etnicidad; f) Costumbres y creencias populares; g) Urbano-rural; h) Festividad/Celebración; i) Fisonomías (*Look*); j) Artefactos y k) Sucesos. Especialmente los temas categorizados como “religión” y “música” presentan varios subtemas, de acuerdo con las variedades ya mencionadas¹⁹².

La entrevista, en tanto a herramienta principal para la obtención de datos, constaba de dos secciones. La primera de ellas era una sección de carácter biográfico semiestructurada, en la cual el/la entrevistado/a era invitado a presentarse. En esta sección, debían tratarse una serie de temáticas que habían sido definidas como clave por la investigadora como, por ejemplo, la adscripción étnica y religiosa, la procedencia geográfica, y la memoria sobre el período comunista. En general, todas esas cuestiones fueron tratadas espontáneamente por el/la informante sin necesidad de serle preguntadas. En esa primera sección también se le pedía al/la entrevistado/a que relatará sus memorias en torno a los estilos musicales que escuchaba durante su infancia, juventud y madurez. Finalmente, se le pedía que elaborara una lista con los géneros que le gustan y recomendaría escuchar y los que rechaza y desaconsejaría. En la mayoría de los casos, el simple hecho de explicar los gustos musicales según un eje diacrónico

¹⁹² Tabla de codificación adjunta en anexo 1.

conllevaría también la alusión de acontecimientos cruciales de la historia socio-política del país.

La segunda sección de la entrevista, consistía en el visionado y audición de una serie de material musical seleccionado por la autora en base a la literatura consultada y a los resultados obtenidos en las entrevistas exploratorias realizadas los años anteriores en Rumanía y Barcelona. La muestra de este material se componía de 17 ejemplos en base a los cuales se le pedía al entrevistado que opinara y que los describiera¹⁹³. Dicha muestra abarcaba los siguientes géneros: *muzică populară* (“auténtica” e “inauténtica”, según la describían los propios informantes), *muzică lăutărească*, *manele*, *etno*, música bizantina, hip-hop, etno-rock, folk y música tradicional *csángó*. Esta misma muestra generó, en la mayoría de los casos, nuevos ejemplos de otros géneros musicales que la autora no había considerado inicialmente pero que luego adquirieron gran importancia debido a su recurrencia en las entrevistas. Éste es el caso, por ejemplo, del folk-metal.

La entrevista tenía un doble objetivo: en primer lugar, identificar los discursos en torno a géneros musicales diferentes, los cuales la gente utiliza para clasificar no sólo el propio género sino también los significados culturales asociados al mismo. En segundo lugar, comparar las respuestas de los entrevistados a estímulos musicales idénticos, es decir, identificar si un mismo estímulo musical puede desencadenar discursos similares en una muestra sustancialmente diversa de informantes. En el fondo, lo que se buscaba era establecer las posibles conexiones entre la escucha de géneros o estilos musicales específicos y las reacciones de los participantes, las cuales, definitivamente, responden a patrones cognitivos subyacentes inculcados por el contexto socio-cultural.

Aparte de las entrevistas la autora asistió a varios conciertos y festivales en los que había *performances* de diversos estilos musicales. Gran parte de estos eventos, la mayoría de los cuales se celebraban en las ciudades, eran dedicados a la cultura folklórica y congregaban a gente procedente de pueblos y pequeñas localidades de toda la región. La principal atracción de estos acontecimientos era los espectáculos musicales, los cuales se ejecutaban en escenarios y carpas específicamente instalados para el evento en cuestión. Estos escenarios temporales se colocaban en lugares

¹⁹³ Para más detalle sobre la muestra de ejemplos audiovisuales, véase anexo 2.

emblemáticos y estratégicos del espacio público, así como en la *Casă Studenților* [Casa de los estudiantes] y en la *Casă de Cultură* [Casa de cultura]. Además, una enorme oferta de artesanía y comida tradicional complementaba los actos musicales, ofreciendo un imaginario folklórico complejo.

También se asistió a varios conciertos de folk y de folk-metal, en clubes cuya programación de conciertos en vivo estaba dedicada exclusivamente a esos géneros¹⁹⁴. Se frecuentaron algunos de los restaurantes en los que se ofrecen actuaciones de *manelistas* (intérpretes del género *manele*) conocidos en la región y se asistió a una sesión de grabación de una maqueta audiovisual de uno de los famosos videoclips promocionales de *muzică populară*.

Aparte de la observación en conciertos programados, se ha llevado a cabo la elaboración de un diario específico sobre los diversos medios de comunicación, recopilando información acerca de programas de entretenimiento, debates, telenoticias, publicidad, películas y series, etc. También se ha asistido a diversas conmemoraciones (*Ziua Europei-Ziua Independenței* y *Ziua Imnului Național*) en las que la música jugaba un papel simbólico trascendental.

Para analizar los datos se ha llevado a cabo el siguiente proceso: en primer lugar, transcribir las entrevistas y codificarlas de acuerdo con los códigos utilizados para el diario y el material obtenido en el trabajo de campo. Posteriormente, se han elaborado diversas tablas en las que se han confrontado las variables estudiadas en este trabajo. La clasificación de las opiniones y juicios de valor que los/las informantes expusieron en torno cada género musical se ha llevado a cabo de dos formas distintas: a) según las temáticas más recurrentes a las que colateralmente se refieren esos testimonios (religión, socialismo y post-socialismo, urbano-rural, etnicidad y capital cultural) y b) según el perfil del/la propio/a informante (procedencia, etnia, religión, edad, sexo, formación, etc.). De este modo, vemos que los ejemplos propuestos para el *manele* desencadenaron una significativa recurrencia de temas como el “bajo nivel cultural”, la dicotomía rural-urbana o la identificación de elementos que señalan al “otro” y a su diferencia “étnica”. En el caso del hip-hop, por ejemplo, se aludió a cuestiones relacionadas con la identidad

¹⁹⁴ *Underground*, *La Bază* y *Rock Music Cafe* en Iași; *Subway* en Bacău o la *Cetatea Scaun* en Suceava.

nacional, como el valor de la lengua y la referencia a “temas de interés para el país” y a la situación política (post-socialismo). Respecto a la relación que pudiera haber entre el perfil de cada informante y el tipo de discurso identitario que profiere, vemos que, dependiendo del género, los discursos trascienden cuestiones de clase o de capital cultural, a diferencia de lo que muchos de los y las informantes afirman.

En el capítulo 8, se exponen los resultados obtenidos de esa confrontación de los datos, así como otros gráficos en los que se resumen las conclusiones del análisis.

5. Música y etnicidad en Rumanía

En julio de 2013, en Bucarest, pude realizar una entrevista al responsable de *Radio Romania International - Spania*, sección de la radio pública del país. Hablamos de música y de cómo seleccionaban los géneros y estilos que debían aparecer en la sintonía radiofónica. Los métodos de selección que me explicó el entrevistado se fundamentaban en cuestiones de audiencia y éxito comercial, principalmente. Cuando le pregunté si había algún tipo de música que no considerara pertinente emitir en antena, dijo, sin dudar, que “nunca escogería *manele*¹⁹⁵ o cualquier música vinculada con la etnia gitana. No representa la música de Rumanía. No es nuestra música”¹⁹⁶.



Imagen 112: sede de *Radio România*, en Bucarest.

Al preguntarle el porqué, me explicó que era un tipo de música considerada de “baja calidad”, que “no representaba la imagen musical de la cultura rumana” y que estaba vinculada a un “estrato de la sociedad de muy bajo nivel cultural y con un alto índice de

¹⁹⁵ Aunque hablaremos más extensamente del género *manele* en el siguiente capítulo, recomendamos al lector los siguientes ejemplos para que pueda hacerse una idea: Florim Salam <https://www.youtube.com/watch?v=HFpGBQbTMlo> o Nicolae Guța <https://www.youtube.com/watch?v=BvwjqLlLQnQ>

¹⁹⁶ Extraído de la entrevista V-2013-Bu.

pobreza”. Para concluir, me dijo que los rumanos no querían que esa imagen sonora se proyectara internacionalmente y representara a toda Rumanía y que, debido a eso, se vetaba ese tipo de música en los medios públicos.

Tras esta explicación, él mismo confesó que frecuentemente consumía ese género musical a título individual, cuando estaba en casa y cuando asistía a fiestas con sus amigos. Reconoció que “es un tipo de música que anima mucho el ambiente, muy divertida, y con un éxito y repercusión mediática impresionantes”. Yo contenía mis ganas de confesar que, cuando escuché *manele* por primera vez, me pareció exactamente igual que cualquier canción tradicional rumana.

Al mostrar mi sorpresa ante la evidente contradicción entre los discursos de mi interlocutor, una compañera suya se apresuró a afirmar que a ella también le parecía una música muy divertida y alegre para bailar en contextos de fiesta, con los amigos. “Es como muy oriental y muy exótica”¹⁹⁷, dijo.

Construidas como juicios de valor, fundamentadas en el gusto, afirmaciones de este tipo se asientan en concepciones culturales determinadas históricamente que, a su vez, mantienen muy vigentes las fronteras que delimitan y señalan a un colectivo étnico, en este caso, el *rroma*. Las “sonoridades orientales”, los “ritmos exóticos”, los instrumentos de origen turco, la técnica de canto y de interpretación instrumental, el vestuario y los rasgos fenotípicos, contribuyen a demarcar el grupo étnico *rroma* a través de su manera de expresarse en lo musical.

Un año más tarde, durante el trabajo de campo en la región de Moldavia, viví múltiples situaciones similares en las que mis interlocutores, de una forma u otra, expresaban sus afinidades y desavenencias musicales, atribuyéndoles a éstas mismas unos valores de condición simbólica y extramusical. Al hacerlo así, entre muchos de sus relatos se establecía inevitablemente una relación fundamentada en oposiciones excluyentes del tipo “si me gusta este tipo de música, no escucho éste otro” o “prefiero este estilo musical en vez de aquél”. Este tipo de contraposiciones se generan, especialmente, entre algunos de los géneros que comentaremos a continuación y ponen de manifiesto el

¹⁹⁷ Extraído de la conversación informal con la ayudante de programación de *Radio Romania Internațional Spania*, en Bucarest.

imaginario ideológico que impregna cada uno de ellos, convirtiéndolos en un eficaz indicador identitario.

En relación, de nuevo, con el caso particular del género musical *manele*, quizás uno de los más controvertidos por los discursos que genera y por las animadversiones manifiestas de las que es objeto, tuve la oportunidad de comprobar por mí misma las demarcaciones de clase y de etnia que se establecen a raíz de las diversas formas de performance y consumo. Dos nuevos ejemplos servirán para demostrar el poder semiótico que se le otorga a este género musical.

El primero de estos dos ejemplos tuvo lugar en la *Universitatea "Alexandru Ioan Cuza"* de Iași en 2014. Algunos de mis informantes, profesores del departamento de Literatura Comparada de esa institución, relataban la historia de la bedel responsable del ascensor del edificio principal. La mujer, de mediana edad, se sentaba en el interior del ascensor y velaba por el mantenimiento y buen uso del mismo. Se acomodaba en una pequeña mesita con un asiento en una de las esquinas del receptáculo, en donde también se rodeaba de estampitas y otra imaginería ortodoxa para hacer más acogedor su lugar de trabajo. Tenía con ella un pequeño radio-transistor que sonaba sin cesar con diversos tipos de música y programas temáticos. Entre los géneros musicales que a esta mujer le gustaba escuchar estaba el *manele*.

La incomodidad que la escucha de este tipo de música causaba en los usuarios del ascensor era una cuestión de dominio público. Durante varios años, docentes e incluso departamentos habían presentado sus quejas formales para que la directiva tomara medidas. Instancias, solicitudes, protestas, reclamaciones, etc. Se enviaron todo tipo de comunicados a las autoridades responsables hasta que, finalmente, le fue intensamente "recomendado" a la bedel que dejara de escuchar ese tipo de música debido a su inadecuación en un contexto académico.

Lo más interesante de este asunto fue el argumentario de mis informantes para explicar toda esa situación. Una de las justificaciones que aparecía con más frecuencia durante las conversaciones era "...no es porque lo canten gitanos...", en referencia a su rechazo manifiesto hacia este género musical. Poco después, llegaban los matices como "no es un tipo de música adecuado para una institución educativa", "es de muy bajo nivel

cultural”, “está destinado a una clase social baja, sin estudios de ningún tipo y con muy poca cultura”, “su mensaje es de pésima calidad”¹⁹⁸ y así sucesivamente.

Las observaciones anteriores conectan con sistemas complejos de asociaciones de ideas las cuales son producto de la mezcla de estereotipos, creencias populares y prejuicios que fluyen en la conciencia colectiva de la sociedad. Conocerlas no sólo nos interesa para comprender las motivaciones de aquellos que presentaron sus quejas ante la institución, sino también para entender los procesos que llevaron a ésta a considerar justificada la petición y prohibir la escucha de *manele* a una de sus trabajadoras.

El último ejemplo se trata del testimonio de la cantante de un grupo que se dedica a amenizar bodas, bautizos y otras celebraciones. En su amplísimo repertorio contaban con todo tipo de estilos, tanto de música local como internacional. Destacaba la gran proporción de estándares de *muzică populară*, *muzică uşoară* y *etno*¹⁹⁹, además de clásicos del pop-rock internacional y de la música *latina*²⁰⁰. Durante la entrevista, a mi pregunta sobre el proceso de selección del repertorio y respecto a cuáles eran los géneros más solicitados por sus audiencias, respondió con rotundidad que ella sólo ponía una condición a sus clientes: “me niego a cantar *manele* o cualquier tipo de música que tenga que ver con gitanos. Mi compañero [refiriéndose a su colega de grupo] puede hacer lo que quiera, pero yo no canto ese tipo de música”²⁰¹.

Mi informante expuso abiertamente su animadversión hacia los gitanos y a su modo de vida, alegando que el *manele* reflejaba estos valores tan alejados, según ella, “de los de los rumanos”. Aseguró también que “si ellos no cantan nuestra música, yo no tengo por qué cantar la suya”²⁰².

A través de su testimonio, la entrevistada estableció con su discurso una sólida demarcación entre “ellos, los gitanos” y “nosotros, los rumanos”, fundamentada en aspectos de identidad étnica, de identidad nacional y de identidad de clase. Este

¹⁹⁸ Extraído de las entrevistas AC-2014-I y CC-2014-I.

¹⁹⁹ Hablaremos con detalle de estos géneros en el siguiente capítulo.

²⁰⁰ Categoría amplia que, en el caso de Rumanía (pero no exclusivamente), engloba todos aquellos géneros bailables y melódicos de producción principalmente latinoamericana como, por ejemplo, el bolero, la bachata, la salsa, la cumbia, el reggaetón, etc.

²⁰¹ Extraído de la entrevista CH-2014-I.

²⁰² Extraído de la entrevista CH-2014-I.

esquema mental, el cual se reproduce exactamente igual en infinidad de ámbitos sociales del contexto de estudio, determina en gran medida la conducta de hábitos y rutinas, tanto de individuos como de colectivos, en relación con la práctica musical²⁰³ de, en este caso, el *manele*. Vemos entonces como la influencia de los discursos y del consenso popular en torno a un género musical concreto propicia, entre otras cosas, la segmentación de escenas, audiencias y colectivos.

Sin duda, todos estos ejemplos nos sirven para ilustrar varias ideas y para poner en contexto el problema de investigación. Por una parte, demuestran en qué medida se superponen discursos identitarios aparentemente contradictorios sobre lo que podríamos llamar un “producto musical” concreto. Al mismo tiempo, se hace evidente la tendencia a la homogeneización y a la generalización respecto a estilos musicales e incluso a tipos de individuos que, desde la perspectiva del “nosotros” y respecto a lo que “ellos hacen/producen”, se impone. Por último, se observa también la manera en que dichos discursos se reproducen y cómo estos acaban condicionando las conductas de grupos y personas.

En este capítulo vamos a exponer y a comentar una serie de acontecimientos que han determinado de manera crucial el panorama musical que puede escucharse hoy en día en las diversas regiones de Rumanía, especialmente en el área geográfica en la que se ha llevado a cabo la investigación etnográfica. Tras exponer el enfoque general desde el cual vamos a abordar todo el posterior análisis contextual y musical de nuestro tema de estudio, empezaremos con una breve incursión en el contexto histórico y cultural, la cual nos ayudará entender en qué medida la religión y la política han influido sobre la creación y transmisión de los géneros más emblemáticos. También señalaremos algunos de los fenómenos socio-culturales que han significado un antes y un después en la memoria colectiva, así como aquellas figuras emblemáticas de la historia de la música, consideradas como referentes.

²⁰³ Tal y como hemos apuntado en anteriores capítulos, con “práctica musical” nos referimos a actividades diversas, relacionadas con la música, como por ejemplo la escucha, la producción, la difusión, la *performance*, etc.

Por último, utilizaremos algunos ejemplos etnográficos que demuestran cómo algunos géneros musicales y los discursos que los dotan de significación son utilizados a nivel institucional para apoyar ideologías y políticas nacionalistas.

5.1. Formas de identidad representadas en la estructura musical y en los discursos

Es a través de las entrevistas y conversaciones informales cuando se hace evidente que gran parte de las afirmaciones y consideraciones en torno a los diversos géneros musicales reflejan de alguna manera, directa o indirectamente, modelos de pensamiento y órdenes sociales (van Dijk, 2009).

La gran mayoría de los juicios de valor y manifestaciones del gusto musical responden a categorizaciones y clasificaciones que, de forma más o menos consciente, se construyen desde la propia comunidad. Los principales productores de discursos, instituciones y personalidades de referencia en diversos ámbitos, propician la canonización de ideas sobre los productos culturales y, al mismo tiempo, influyen en la modelización de los procesos de nueva creación.

De esta manera, la reproducción de los mencionados discursos es continua y el establecimiento de demarcaciones en base a la clasificación de la diversidad estructural presente en los géneros musicales es cada vez más sólida y comúnmente aceptada. El resultado es una esencialización del género y la total metonimia entre éste y las ideas habitualmente asociadas a él.

La tendencia a pensar que la música, cualquier género y estilo, es portadora de significados que están vinculados de forma intrínseca a su estructura es una ilusión que se sustenta en la reiteración de los discursos enunciados en relación a ella, pasando por alto el análisis contextual de la fuente de esos discursos y relegando el hecho de que todo objeto musical es producto de su época y contexto culturales. La perspectiva relativista, en esta línea, ha demostrado sólidamente esa sinergia de la música con el contexto cultural que la genera.

La complejidad de variables que se encuentran implícitas en un discurso de estas características es alta y merece el estudio detallado de las dimensiones sociales que intervienen y determinan sus argumentos. Partiendo de la base de que, además, la

elaboración de un discurso de características narrativas, como es el caso de las manifestaciones del gusto y los juicios de valor estético, está íntimamente ligada a la historia de vida y a la experiencia del individuo y, por tanto, justificada por él mismo dentro de su propia lógica y auto-referencialidad. Este hecho dificulta en gran medida la identificación de aquellas estructuras de pensamiento que son comunes en el colectivo y que, por ende, se establecen como marco de referencia de todos los relatos identitarios al formar parte del sistema de creencias de una comunidad.

Para dilucidar estos marcos estructurales, el análisis de los discursos debe ser de carácter holístico, contemplando todos los ámbitos en los que las identidades se generan y se consolidan como, por ejemplo, el político, el ontológico, el económico, el social, etc. De esta manera, se ponen en contexto los argumentos que cualquier individuo expondrá y que presentará como exclusivos de su particular manera de pensar y de entender las cosas. Establecer la conexión entre esos testimonios y el contexto general aportará profundidad y relevancia a las hipótesis propuestas, así como permitirá obtener un conocimiento mucho más amplio y nutrido de la comunidad y el fenómeno estudiados.

En el caso de esta investigación de tesis doctoral, las variables identitarias a tener en cuenta para analizar los discursos y entender sus lógicas se ven representadas en el sistema de “etiquetado” o clasificación de los diversos géneros que han sido objeto de estudio y que se han utilizado como estímulo en las entrevistas y conversaciones.

Gran parte de estos géneros, representados a través de algunos ejemplos previamente seleccionados para las entrevistas, son calificados por los informantes en función de la etnicidad predominante de quien los interpreta o consume y del capital cultural del ámbito social en el que se producen. De esta manera, indicadores como el estatus social, el poder adquisitivo, la pertenencia étnica o el “nivel de estudios” (en el sentido reglado) son importantes para entender la relevancia de un estilo musical en el entramado social.

También la ideología propagada durante el Régimen Comunista, con la consecuente expresión contracultural que aflora durante décadas posteriores, es uno de los demarcadores principales que intervienen en la clasificación tácita de los géneros musicales analizados. Tanto si se habla de rock, como de hip-hop, manele, folk, clásica,

música tradicional, etc., este punto de inflexión que marca un antes y un después está presente en todas las justificaciones y argumentaciones expuestas por los testimonios, independientemente de su edad, de su género o de su etnicidad. Tanto si es para secundarlos como si es para contravenirlos, los principios ideológicos relacionados con el periodo socialista aparecen de forma implícita en todas las entrevistas.

Al mismo tiempo, los valores morales y religiosos, los cuales han sido recuperados y ensalzados públicamente tras la caída del Régimen, ocupan un lugar central en la cultura rumana, con algunas especificidades étnico-religiosas según la región particular del país. En términos generales, el prisma religioso impregna la vida cotidiana en Rumanía y esto, tal y como hemos mencionado en apartados anteriores, es debido a la fuerte imbricación que existe entre las identidades étnicas, nacionales y religiosas en el caso rumano (Fosztó & Kiss, 2012: 53). Muchas de las principales alabanzas que se comentan respecto a géneros musicales diversos tienen que ver con el grado en que estos respetan o comulgan con los valores de la ortodoxia que, a su vez, están en completa armonía con los valores tradicionales de la cultura campesina. Tal y como veremos en los siguientes apartados, existen géneros que son denostados de forma subliminal por transgredir algunos de estos valores religiosos, primordiales para la conducta moral.

La consideración que se tiene del territorio, del vínculo con el entorno natural y de las costumbres y saberes ligados a la vida agraria, determina también muchas opiniones manifestadas en referencia a géneros musicales. Este valor añadido impregna los discursos e influye directamente en la perpetuación de los mismos a través de la instauración de unos procedimientos estéticos que funcionan como canon en el momento de la nueva creación de temas musicales. En algunos géneros musicales que analizaremos veremos que estos cánones o modelos de referencia se caracterizan por estar fuertemente estructurados y codificados, dejando poco margen para salirse de sus aparentes libertades creativas.

Los marcos de referencia mencionados pueden llegar a determinar de una forma importante los elementos presentes en la estructura musical de una composición, más que las decisiones fundamentadas en lo puramente estético. Por ejemplo, la elección de la instrumentación está, en la gran mayoría de los géneros musicales, directamente

relacionada con: (a) cuestiones históricas, étnicas y religiosas; (b) la corporalidad y gestualidad, que tienen que ver con códigos de conducta e identificación de roles sociales de género; (c) la organización de los sonidos en líneas melódicas y en contextos armónicos, los cuales también son producto de las corrientes estéticas del contexto histórico; (d) la estructuración rítmica en patrones que se rigen por pautas que representan de forma simbólica los ideales morales y religiosos²⁰⁴; y un largo etcétera.

Estos elementos propios de cualquier estructura musical: timbre, melodía, modo, escala, ritmo, etc., son utilizados en los discursos como marcador de diferencia, no solamente entre estilos musicales sino entre las regiones e identidades a las cuales se les da el poder de representar. De este modo, es habitual encontrar afirmaciones del tipo “este instrumento es típico de la música tradicional de la región de Bucovina” o “esta manera de cantar es propia de los gitanos” o “este ritmo sólo se encuentra en la región de Dobrogea, en donde la música tiene más influencia turca”²⁰⁵, etc. Se establece entonces una relación de representatividad simbólica entre estructura musical y estructura mental/ideológica, en donde la ordenación de la primera sería coherente consecuencia, en parte, a los criterios que estipularía la segunda.

Si lo que buscamos es ahondar en las cualidades y características de la música que se escucha y se produce en Rumanía, en sus regiones y por sus diferentes culturas étnicas-nacionales, para así dar respuesta a las preguntas expuestas al inicio de este trabajo, debemos tomar como premisa esta relación simbólica.

En los géneros musicales que vamos a analizar a lo largo del siguiente capítulo veremos ejemplos de esta interconexión entre las estructuras musicales perceptibles y los discursos que se formulan al respecto. Comprobaremos cómo de importante es tener presentes las características del contexto socio-cultural cuando se trata de comprender la idiosincrasia de la música como herramienta de expresión de las identidades, en los diferentes niveles propuestos ya en el primer capítulo: el *estructural-formal*, el *actitudinal-comportamental*, el *simbólico-conceptual* y el *estructural-funcional*.

²⁰⁴ Ya mencionamos en capítulos anteriores la lógica subyacente en las clasificaciones de las estructuras rítmicas, fundamentada en las teorías del *ethos* de la antigua Grecia.

²⁰⁵ Información extraída de las entrevistas realizadas en el trabajo de campo durante los meses de marzo a septiembre de 2014.

5.2. Breve contextualización de la cultura musical

Según los diferentes momentos históricos y realidades socio-culturales, la cultura musical en Rumanía recibe influencias de las potencias vecinas que administraron la región desde el siglo XII y hasta bien entrado el XIX (Imperio Otomano, Reino de Hungría, Imperio Germánico)²⁰⁶. Tanto el ámbito político-cortesano como el eclesiástico han estado claramente dominados por las corrientes estéticas del Imperio Bizantino (hasta el siglo XV) y Otomano (hasta el XIX), sobretodo en las regiones de Valaquia, Moldavia y Dobrogea. Es en estos ambientes, el eclesiástico y el cortesano, en donde vamos a comprobar cómo se llegan a establecer corrientes estéticas musicales muy concretas, las cuales van a contribuir a la demarcación de repertorios canónicos y a la creación de instituciones especializadas en la enseñanza y transmisión de estos estilos.

Por otra parte, es importante señalar las diferencias regionales que se dan respecto al trasfondo de la cultura musical. La región de Transilvania, por ejemplo, ha estado fuertemente influenciada por la cultura europea-occidental, muy especialmente por lo que a la música religiosa y cortesana se refiere.

En Rumanía había dos vertientes musicales muy marcadas: la parte occidental, en la que los más grandes pianistas y directores iban a estudiar a Francia, a Inglaterra y a Alemania; y la parte más balcánica u oriental, con influencias de Rusia, de Bulgaria y de Turquía (MV-2014-I).

Estas influencias, relacionadas con el pensamiento estético de la confesión romano-católica, se tradujeron en importantes criterios que determinaron la sonoridad y forma de la música en los ámbitos religioso y nobiliario. A modo de ejemplo, podemos mencionar el caso de la designación del órgano como instrumento principal de la liturgia.

En los principados del este y sudeste, sin embargo, la tradición bizantina del canto litúrgico ha funcionado como referente, siendo la predominante y la más difundida en estas regiones²⁰⁷. Este hecho comporta, entre otras cosas, particularidades respecto al

²⁰⁶ Para más ampliación sobre esta temática, véase (Bérenguer, 1990)

²⁰⁷ Tal y como se ha discutido en el apartado 2.1 del capítulo 2, la religión ortodoxa jugó un papel determinante en la conformación de la identidad nacional, siendo la confesión predominante y una sólida marca diferenciadora respecto a las culturas vecinas, de adscripción romano-católica, protestante y

modelo de enseñanza y transmisión de la música, a la configuración de repertorios canónicos y, por consiguiente, a la consagración de ciertos modelos de inspiración que potencian la perpetuación de unos cánones estéticos concretos en los diversos procesos de creación. Como resultado tenemos que la cultura musical que se ha venido impartiendo en academias e instituciones es, en Transilvania, claramente diferente a la del resto del país (Stoianov & Stoianov, 2005: 24). Tal y como explica en las entrevistas un músico y periodista musical, en referencia al *background* de la cultura musical de gran parte del país:

Nosotros no hemos tenido una tradición “culta” de la música como Centroeuropa, una música de corte o de iglesia. El pop, el rock, el jazz, el blues, etc. son, en Inglaterra y en USA, una continuación lógica de la influencia de Europa y África sobre esas culturas. Nosotros no tenemos esa tradición. Toda nuestra música pop-rock y folk ha venido importada. Nuestra tradición musical, hasta muy tarde en la historia, estaba basada en música folklórica con una fuerte dimensión mágica y ritual” (ER-2014-I).

En el capítulo 2 mencionábamos las diferencias sustanciales entre la práctica religiosa romano-católica y a la ortodoxa. Entre las más importantes encontramos el hecho de que la religión ortodoxa no permite la ejecución de ningún instrumento durante la liturgia²⁰⁸, considerando la entonación de la voz humana como la única vehiculación posible de la doctrina. También cabe recordar que la liturgia, en el rito ortodoxo, cuenta con un ochenta por ciento de los textos cantados según melodías compuestas de acuerdo con la teoría de modos griegos eclesiásticos, y que el resto de los textos son ejecutados según la entonación *ecfonética*²⁰⁹, específica para pasajes en los que se requiere una remarcación silábica del texto. Así pues, la liturgia propia del culto ortodoxo puede parecer a oídos occidentales un servicio religioso totalmente musicalizado, muy diferente de la recitación o declamación de la tradición romano-católica.

Más allá de las diferencias de estructura y sonoridad entre la música de producción romano-católica, la protestante y la ortodoxa, las cuales vienen determinadas por las creencias estéticas y morales que sus respectivos marcos normativos imponen,

musulmana respectivamente. Además, y no menos importante, sirvió como preservadora de la particularidad latina del idioma (Leustean, 2007: 64).

²⁰⁸ A excepción del *toacă* i de las *clopotele* (campanas) usados exclusivamente como instrumentos de llamada al rito de la oración.

²⁰⁹ Véase Nicholas, 2005.

encontramos una característica fundamental que nos obliga a concebir y a estudiar la cultura musical de sociedades tradicionalmente reconocidas como ortodoxas de un forma muy particular.

En la cultura occidental, la producción de la música religiosa ha sido susceptible a los cambios de paradigma estéticos del contexto social en cada momento histórico. Dado que, tanto la ejecución con instrumentos variados como la técnica de composición polifónica y heterofónica, se han desarrollado principalmente en el ámbito eclesiástico de la tradición litúrgica occidental, los compositores²¹⁰ han tenido la libertad de incorporar dichas técnicas y tímbricas a sus creaciones de manera que existen infinidad de repertorios de música religiosa vocal e instrumental que datan ya desde poco después del Cisma (mediados del siglo XI)²¹¹ y que varían en estilo y modalidad según los referentes estéticos de cada momento (Alta y Baja Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, etc.).

Como ya se ha mencionado anteriormente, esta corriente conlleva programas de formación en técnicas de composición e interpretación específicos, incluyendo tanto la formación de especialistas en la ejecución de instrumentos que debían formar la plantilla de los conjuntos de capilla y orquestas, como la normativización de los métodos de la teoría compositiva, incluyendo los principios de la polifonía, el contrapunto y la armonía. Al mismo tiempo, el hecho de que el uso de instrumentos diversos estuviera permitido dentro de la liturgia romano-católica, estimulaba la experimentación compositiva en el sentido de poner a prueba nuevas formas musicales y agrupaciones instrumentales o buscar inspiraciones en músicas de otros ámbitos²¹².

En consecuencia, el entramado de instituciones educativas, la diversidad de itinerarios de especialización y, en definitiva, los referentes del imaginario colectivo son distintos de lo que podemos observar en culturas ortodoxas a pesar de que, ya desde el siglo XVIII, se importaran en Rumanía algunos de esos modelos de la música centroeuropea. Actualmente, el programa que se imparte en conservatorios y universidades de música

²¹⁰ Usualmente, los maestros de capilla, tal y como mencionamos en el capítulo 1.

²¹¹ Entre otras doctrinas, en los concilios que condujeron a este Cisma (en los que vinieron después) se acordaron las diferencias litúrgicas, entre ellas el veto de la polifonía y de la ejecución instrumental en el rito oriental (Fellerer, 1953).

²¹² Músicas tradicionales o cortesanas.

en Rumanía se basa en el modelo académico occidental: instrucción en la ejecución de los repertorios canónicos (de los “grandes” compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms y un largo etcétera) y en el conocimiento de las técnicas compositivas de los “grandes” tratadistas (Praetorius, Fux, Rameau, etc.). La reproducción del modelo occidental es absoluta, tanto en metas como en proceso de aprendizaje. No obstante, se combina con el aprendizaje de la música bizantina, ofrecida como materia y especialización dentro de las opciones formativas que el alumno puede escoger.

La música litúrgica, en contextos ortodoxos, debe seguir unos principios estéticos que han conllevado el desarrollo de un tipo de instituciones y de repertorios de referencia basados en la teoría del canto bizantino. La variabilidad que, con el transcurso de la historia, se haya podido incorporar a la técnica compositiva o modificación de las melodías anotadas en los códigos eclesiásticos es mínima, ya que va asociada de forma estrecha al texto. Muchas de esas variaciones que podemos detectar en la técnica de canto de una u otra comunidad religiosa son consecuencia de la oralidad y de las fluctuaciones que permite la notación psáltica, la cual no especifica una altura estricta del sonido en el momento de la ejecución.

Entonces, ya desde el siglo XII la tradición musical de referencia, vinculada a la institución religiosa, era la de la música bizantina presente en la liturgia ortodoxa, especialmente en los por entonces Principados de Valaquia y Moldavia. A partir de 1359, cuando se reafirma la relación de dependencia para con el Patriarcado de Constantinopla, esta hegemonía se acentúa y se difunde por toda la región. A través de la tradición del canto bizantino, transmitido de manera fundamentalmente oral, se lleva a cabo una intensa difusión de los valores ortodoxos, así como de la estética de su lenguaje musical, llegando hasta la aldea más remota de la región (Stoianov & Stoianov, 2005: 24). No debemos olvidar, tal y como señalan Bostan y Rucsanda, que la música sacra de Rumanía “se estableció como componente de la tradición local musical, al mismo tiempo que se desarrolló el proceso de etnogénesis” (Bostan & Rucsanda, 2011: 218).

A pesar de que los ámbitos de la música bizantina y la música tradicional parezcan transcurrir por caminos paralelos, el trasvase de las formas de canto y las técnicas de

ejecución es algo que viene sucediendo ya desde la instauración del culto ortodoxo en el territorio, y con más énfasis durante la consolidación de los estados feudales en el siglo XIV (Bostan & Rucsanda, 2011: 218)²¹³. Fuera de los entornos monacales, en donde se encontraban las escuelas más reputadas de canto bizantino²¹⁴, el lenguaje popular y la música folclórica influyeron en gran medida en los salmos que se transmitían mediante la oralidad en las áreas rurales (Ibídem). De este modo, las estructuras musicales propias de la composición bizantina, cuya forma musical depende absolutamente de la forma del texto y de su silabización, se ven modificadas en ámbitos en los que la presencia del lenguaje popular es predominante y el método de aprendizaje, transmisión y memorización es, básicamente, la oralidad.

Por lo que se refiere a la música tradicional, los elementos musicales característicos de cada zona (melodización, ritmo, tímbrica) son representativos de la gran diversidad cultural de la región. No obstante, existe un substrato común el cual es perceptible a través de los principios estructurales de la lengua oral y de la organización verso-melodía (versos tri- o tetrapódicos) (Stoianov & Stoianov, 2005: 25).

La estructura de la música, en el ámbito tradicional oral, se organizaba igualmente de tal manera que ésta debía apoyar el mensaje de las palabras, resultando entonces una estrecha relación de dependencia música-texto que podía llegar a existir y a perdurar en el tiempo a pesar de las influencias posteriores que pudieran conllevar la modificación de alguna de sus partes (lírica, rítmica, perfil melódico, etc.). Es decir, gran parte del repertorio actual canónico de la música folclórica (tanto la vocal como la instrumental), transmitido de forma oral durante siglos²¹⁵, conserva patrones rítmicos y melódicos propios de la silabización y estructuración del texto el cual, en la actualidad, puede no ser el mismo o, simplemente, puede haberse visto reemplazado por la ejecución instrumental.

²¹³ Véase también: (Cinci, 2011b; Suliteanu, 1979).

²¹⁴ Los centros de Putna, Cenad, Iași o Cozia son algunos de los más importantes durante la Edad Media.

²¹⁵ Los *lăutari*, palabra que deriva del término *lăuta* (laúd), contribuyeron en gran medida a la transmisión y perpetuación de ciertos géneros y estilos de la música tradicional. Se trataba de músicos profesionales, de etnia predominantemente gitana, preparados para amenizar todo tipo de celebraciones y eventos, estableciendo conexiones sorprendentes entre géneros y técnicas muy distantes (Stoianov & Stoianov, 2005: 25).

Otra corriente musical, de gran importancia en ámbitos cortesanos y nobiliarios, era la música de estilo oriental (*muzică orientală*). Durante la Edad Media, el repertorio musical de las cortes imperiales de príncipes y voivodas era emblema de mezcla e hibridación de culturas musicales. El modelo estético predominante en esos espacios, consecuencia directa de la tradición cultural del poder regente (el Imperio Turco-Otomano), era el de la música oriental, la cual se impregnaba de las músicas locales y, a su vez, dejaba su huella en la misma. A pesar de esta predominancia musical turca, en la corte convivían diversos estilos que se solían mezclar para deleite de la audiencia nobiliaria²¹⁶.

Los hijos de los nobles dirigentes eran educados según los estándares de la estética musical otomana e incluso eran enviados a Constantinopla para recibir una mejor y más intensa instrucción en todo tipo de saberes y artes. En consecuencia, existía una clara división de espacios entre los habitantes plebeyos y los nobles, no solamente en términos obvios de clase, sino también por lo que al capital cultural se refiere. No obstante, y aunque estos ambientes se mantuvieran ciertamente distanciados, la influencia e intercambio de estilos y técnicas compositivas en el ámbito musical sucedía con fluidez debido, en parte, a que la gran mayoría de los músicos y conjuntos contratados para tocar en las celebraciones cortesanas eran los mismos en uno y otro ámbito.

Consideramos muy importante el tener en cuenta la permeabilidad entre las diversas culturas musicales de los contextos religioso, folclórico-tradicional y cortesano, que se ha dado históricamente y de forma particular en las regiones de tradición ortodoxa del país²¹⁷. Esta relación de influencias, la cual ha originado varios tipos de repertorios plagados de elementos de una y otra tradición musical combinados y fusionados, es claramente perceptible en las estructuras de, muy especialmente, la música tradicional de la Rumanía contemporánea.

²¹⁶ Dimitrie Cantemir (1673-1723), musicólogo y humanista Moldavo, fue voivoda del principado de Moldavia y dedicó su vida a la recolección y clasificación de la música otomana. Su obra *Tratat de teoria muzicii turcești, Introducere în muzica turcească* ha pasado ha enriquecer el corpus de estudios sobre la música de origen turco en la región (Stoianov & Stoianov, 2005: 30).

²¹⁷ Por la idiosincrasia anteriormente comentada que caracteriza a la liturgia ortodoxa, su método de transmisión y difusión (fundamentado en la oralidad) y la esencialización del canto bizantino como parte representativa de unidad y etnogénesis.

5.3. La época socialista y post-socialista

Las culturas musicales en la actualidad están fuertemente influenciadas por los períodos comunista y post-comunista, ya sea por ser representativas de algunas de sus lógicas como por contravenirlas. Durante el período comunista, se instauró una política nacionalista que tenía como objetivo “la creación de una idea de pueblo que se expresase, entre otras cosas, a través de la música y de la danza popular” (Pugliese, 2012: 25). Un pueblo presentado como entidad homogénea, unida, cuyas diferencias culturales y regionales servían, a su vez, para legitimar la pertenencia nacional. Éste respondía al lema del “sintagma”, la “diversidad en la unidad” de las *Tesis de Julio* de 1971 (Mocanescu, 2000). Todos los aparatos propagandísticos y círculos académicos (folcloristas, etnólogos y etnomusicólogos, entre otros) contribuyeron en gran medida a plasmar, difundir y perpetuar esta construcción cultural, la cual tenía un espacio emblemático de puesta en escena: el festival folclórico (Ibídem).

Debemos también tener en cuenta el aislamiento que supuso el comunismo, especialmente a partir de la década de los 70, en relación a influencias culturales foráneas de cualquier tipo, hecho que generó diversas formas de censura y manipulación de los géneros musicales que se importaban al país desde la Europa Occidental y desde Norteamérica. Según el testimonio de uno de los informantes clave:

La *muzica ușoara* [música ligera] y el jazz se tocaban y escuchaban “en secreto”. No se oían ni en la radio, ni en la televisión. Era todo bastante hermético. Se prohibía toda aquella música considerada indecente o que no convenía que se escuchara. También se prohibieron los *colinde*²¹⁸. Sin embargo, había maneras de escuchar toda esa música y la que venía de fuera también. Existían radios clandestinas y mercado negro de cintas magnéticas (MV-2014-I).

Todo lo que se retransmitía a través de los medios masivos de comunicación debía estar minuciosamente seleccionado, supervisado y, si era necesario, manipulado. Una de las informantes recordaba que, durante el mandato de Nicolae Ceaușescu, fue difundido el falso titular sobre la muerte de Freddie Mercury con el fin de “neutralizar el gran éxito y repercusión que *Queen* estaban teniendo en Europa e impedir que la gente comprara sus

²¹⁸ El género *colinde* será tratado con detalle en el capítulo 7, apartado 7.3.

discos en Rumanía” (AF-2013-Ba). Con este testimonio, la entrevistada confesaba su desconcierto ante una política tan rudimentaria basada en mentiras que luego eran fáciles de desarticular.

La censura sobre determinados géneros musicales se llevó a cabo de forma discreta pero a conciencia. Aun así, existían formas de conseguir cintas magnetofónicas de contrabando y sintonizar emisoras de países vecinos en las regiones fronterizas. Así lo explica una de las informantes:

Mis padres los escuchaban por la noche, en la radio, y si te pillaban escuchando eso, podías tener problemas. Por la noche se podían conectar de forma clandestina y también recibían algunos casetes de contrabando (CP-2014-I).

La música se pensaba como elemento aleccionador y representativo de la cultura rumana y se controlaba minuciosamente el contenido de las letras de las canciones, de las coreografías de las danzas y, en definitiva, de cualquier elemento de la *performance* que pudiera vulnerar los principios ideológicos que pautaba el régimen. El Estado favorecía todas aquellas expresiones musicales que podían reafirmar sus valores, sentando las bases para nuevas composiciones o adaptaciones de músicas preexistentes. Según afirma uno de los testimonios:

La música nacional era la folklórica “de toda la vida” y luego salían otras canciones nuevas pero también eran folklóricas. Había otros géneros pero a la gente no le gustaban porque les daba miedo escucharlos. Escuchaban la folklórica (O-2011-A).

En las nuevas composiciones que seguían la estética de géneros extranjeros como por ejemplo el rock o el folk, se consideraban muy positivamente las creaciones que incorporaban elementos que hacían referencia a Rumanía, a su historia medieval y mitológica, a sus habitantes y a sus paisajes naturales²¹⁹. Algunos aspectos estructurales propios y definitorios de estos estilos como, por ejemplo, la formación instrumental (guitarra, batería, bajo), la técnica de ejecución (guitarras distorsionadas y estridentes, voces roncas y desgarradas) y la estética indumentaria (melenas y barbas largas, vestimenta en negro, cuero y metal), podían llegar a ser aceptadas siempre y cuando se cumplieran algunas condiciones tácitas como, por ejemplo, cantar en rumano, combinar

²¹⁹ Veremos algunos ejemplos en el siguiente apartado.

instrumentos autóctonos con aquéllos que son habituales de esos géneros y cantar sobre temáticas de índole nacionalista y/o patriótica.

Un gran número de grupos y artistas de estos estilos desarrollaron habilidades para escribir sus letras de forma que aludieran metafóricamente a la situación represiva que se vivía durante el régimen y que, al mismo tiempo, no pudieran ser consideradas censurables. No obstante, muchos de los iconos integrantes de estas formaciones sufrieron las consecuencias de la censura directa o indirecta sobre su actividad. Gran parte de estas composiciones y de los músicos que las interpretaban han pasado a formar parte del imaginario de canciones protesta de la época y son consideradas como temas de gran valor histórico y sentimental.

Al margen de estos estilos musicales que sobrevivieron a pesar del hermetismo que imponía la dictadura comunista, el Régimen tomó aquellos elementos básicos de la música tradicional para confeccionar lo que sería su propia “música de representación nacional”. Esta tarea fue acompañada de presiones sobre la academia etnomusicológica y de estudios folkloristas, cuyos miembros se vieron influenciados por los dogmas del Régimen²²⁰. Ya desde el siglo XVIII, en el contexto de fragmentación de los grandes imperios europeos y de la creación de pequeñas entidades nacionales autónomas que debían legitimarse, la cultura tradicional fue tomada como fuente de recursos identitarios, condensando de manera simbólica la idea de cada nación. El surgimiento de campos académicos, como los Estudios de Folklore, datan de esa época en la mayoría de países de Centroeuropa y de la Europa del Este (Bendix, 1997). El pensamiento estético romántico-nacionalista característico de este período y extendido por toda Europa desarrolló un discurso que dotó de coherencia al conjunto de elementos simbólicos que, de forma emblemática, debían representar al Estado-Nación. La música folklórica fue tomada como uno de esos elementos, siéndole atribuida la capacidad de aglutinar diversas ideas de gran valor en el contexto de la génesis de las identidades nacionales (Giurchescu & Torp, 1991: 2-3). Éstas eran, por ejemplo, representar de forma paradigmática la noción de autenticidad, de pureza, de espiritualidad, de arraigo territorial y de comunidad.

²²⁰ El artículo de Marian-Bălașa (Marian-Balasa, 2007) es ilustrador para esta cuestión.

No es, por tanto, en vano que la política socialista perpetuó gran parte de esos discursos y valores atribuidos a la música tradicional y los resignificó y adaptó con el fin de apoyar su propia lógica política²²¹. Se escogió la categoría de *muzică populară* (popular) como alusión directa a “lo perteneciente y creado por la totalidad del pueblo” (Pop-Miculi, 2016: 13). Esta politización de la cultura musical y la determinación detallada de cómo debía sonar, supuso modificaciones en las corrientes estéticas de varios ámbitos como, por ejemplo, el de la música académica o el de la música popular (*muzică ușoară*). Veremos algunos ejemplos en los siguientes apartados.

Otro elemento relevante durante el régimen comunista es la infraestructura mediática creada con el fin de difundir la propaganda política (Pugliese, 2012). La radiodifusión, en primer lugar, y la televisión, especialmente a partir de la década de los años cincuenta, fueron armas esenciales para ejercer el control de la información que se difundía y, por extensión, el control sobre la población²²². Existían diversas campañas que aseguraban la accesibilidad de las personas y comunidades a los aparatos televisores²²³, sin importar el estatus social o el poder adquisitivo. En casi todas las casas y aldeas había un televisor que servía como plataforma para difundir el mensaje e ideología socialistas. Mediante la programación televisiva y radiofónica de espacios dedicados a la cultura, se divulgaban los cánones de cómo “debía ser” la cultura nacional rumana.

Por lo que a la música se refiere, esos cánones se construyeron en base a la reformulación de la canción y danza tradicionales del país, junto con la creación de un discurso de exaltación patriótica impregnado en las mismas. Según afirma uno de los informantes: “Por ese entonces, sólo teníamos dos horas de televisión pública al día y se llenaban con algún programa dedicado a Ceaușescu y luego otro de *Muzică Populară* o *música oficial*, como también se le llamaba” (CC-2014-I).

²²¹ En la línea de la “reutilización de marcos ideológicos” ya presentes en la “memoria colectiva de la nación” (Tanasoiu, 2005: 112).

²²² Para más información, véase: (Crampton, 2002: 107-119; Deletant, 1995; Frucht, 2004: 735-790; Major & Mitter, 2004: 1-22).

²²³ Especialmente durante el mandato de Nicolae Ceaușescu, se regalaron millones de aparatos televisores para asegurar la correcta difusión de la ideología del Partido dominante (AC-2014-I).

Un buen ejemplo de esta mediatización de la cultura folklórica y popular fueron certámenes como el festival *Cîntarea României* (1976-1989), o el programa-concurso televisivo *Tezaur Folcloric*²²⁴ (1981-hasta la actualidad) (Oancea, 2007; Urdea, 2014). Sin olvidar que cualquier retransmisión, ya fuera radiofónica o televisiva, se iniciaba y finalizaba con la *Hora Unirii*²²⁵.

Los numerosos certámenes que seguían el modelo del *Cîntarea României* estimulaban la participación de agrupaciones folclóricas de carácter principalmente amateur, de acuerdo con la ideología comunista y los valores que ésta promulgaba, fundamentadas en la creencia de que el folklore “auténtico y real” debería sólo existir en las formas cristalizadas representadas por este tipo de conjuntos (Giurchescu, 2001b; Marian-Balasa, 2007). Mediante estas consideraciones se promovía, además, otro aspecto característico de la concepción socialista sobre la producción artística: el valor otorgado a la colectividad por encima de cualquier expresión individual o, lo que es lo mismo, la supremacía y visión paradigmática de la idea de comunidad.



Imagen 113: emisión del programa *Tezaur Folcloric*, en TVR1 (2015)²²⁶.

²²⁴ En el siguiente link se puede ver un fragmento de la segunda edición del programa, en 1982, en el que se entrevista a la cantante Sofia Vicoveancă y Grigore Leșe interpreta un canto tradicional: <https://www.youtube.com/watch?v=EZIZ69c1zvY>

²²⁵ La *horă* es una danza tradicional rumana que se baila en forma circular. Pertenece al conjunto de danzas circulares de origen pre-cristiano que existen por toda Europa. Se baila al inicio de la estación primaveral y en los momentos de cosecha (Grindea, 1952). Es metáfora de comunidad y unidad, siendo utilizada, ya desde finales del siglo XVIII como símbolo nacional de Rumanía. La composición *Hora Unirii* es un poema de inspiración nacionalista cuyos versos fueron escritos por el poeta Vasile Alecsandri en 1856 y la música compuesta por Alexandru Flechtenmacher. Actualmente, se interpreta en honor al día de la unificación de los principados de Moldavia y Valaquia, aunque no específica y/o únicamente (Ibidem).

²²⁶ Fuente: http://tvr1.tvr.ro/tezaur-folcloric-de-dragobete-la-tvr-1_11353.html

La *muzică ușoară* (“música ligera”, en rumano)²²⁷ fue también un género musical representativo durante el mandato de Nicolae Ceaușescu, quien promovió la organización de varios certámenes temáticos, los cuales también contaban con la presencia de artistas internacionales de este mismo ámbito. Es el caso, por ejemplo, de Julio Iglesias, importante icono de la música española en Rumanía, quien participó en la segunda edición del famoso festival *Cerbul de Aur* (1968-1971 y 1992-2009)²²⁸, haciéndose un hueco en el panorama musical europeo.



Imagen 114: escenario de una de las ediciones del *Festivalul Național Cîntarea României*²²⁹

Tras la caída del régimen, tuvieron lugar diversas reacciones contraculturales que originaron el surgimiento de nuevos géneros musicales locales (p.e. *etno*, *manele*), así como la incorporación de géneros y estilos foráneos, con la consecuente diversificación del panorama de la cultura musical (Mandache, 2003). Sin embargo, las alusiones a mitos y tradiciones “arcaicas” y/o “ancestrales”, es decir, a sistemas de creencias arraigados en la conciencia colectiva, continúan muy presentes en el imaginario social y forman parte del repertorio de recursos compositivos que se utilizan para crear nuevos temas. Además, los medios de comunicación han de observar una cuota marcada por el Estado por la cual debe emitirse un 60% de música rumana (ER-2014-I).

²²⁷ Ejemplos: Dan Spătaru <https://www.youtube.com/watch?v=BaZxjgCaLo> y Margareta Pâslaru https://www.youtube.com/watch?v=1UCPsx5_VYg

²²⁸ Para más información sobre el festival *Cerbul de Aur*, véase (Matei, 2012).

²²⁹ Fuente: <http://www.comunismulinromania.ro/>

En la misma línea, algunos de los géneros antes mencionados como, por ejemplo, el folk, el heavy metal o el rock, proponen de manera habitual la imbricación de componentes propios del contexto local, los cuales acentúan la particularidad de la cultura musical rumana y constituyen una marca étnicitaria²³⁰.

Al mismo tiempo, se han dado interesantes *revival* de prácticas musicales que habían sido minusvaloradas durante el Régimen Comunista como, por ejemplo, las relacionadas con la música eclesiástica. Especialmente por lo que al género de la música bizantina se refiere, cuya presencia en la liturgia ortodoxa es considerablemente mayor que en los oficios de otras confesiones, la música religiosa se ha hecho con un importante espacio en la industria musical²³¹ e incluso cuenta con algunos canales de televisión y radio exclusivos, estando entre los que gozan de un mayor índice de audiencia²³².

Es muy significativa la transversalidad del fenómeno religioso en este contexto, en el cual la iglesia y su filosofía de vida impregnan muchas de las esferas que forman parte de la vida cotidiana. Según pude comprobar durante el trabajo de campo en Iași, existen algunos rituales como la procesión del *Duminica Floriilor* (Domingo de Ramos, en la tradición Ortodoxa) habían vuelto a incorporarse al conjunto de celebraciones típicas del período de Semana Santa, después de haber estado prohibida durante más de 40 años por el régimen comunista.

²³⁰ Ejemplificaremos esta idea en los siguientes apartados.

²³¹ Información extraída de la entrevista PaM-2014-I.

²³² Por ejemplo, los canales de televisión Trinitas TV (ortodoxo) www.trinitastv.ro, Credo TV (cristiano) www.credo.tv, Speranța TV (cristiano evangélico) www.sperantatv.ro.



Imagen 115: *Procesiuni de Florii* durante la celebración del Domingo de Ramos ortodoxo, el jueves 10 de abril de 2014²³³

Especialmente en el ámbito de la música folclórica, tradición y creencia religiosa se influyen una a la otra tanto en nuevas como antiguas creaciones, de manera que se percibe un trasvase claro de valores religiosos dirigido a la estructuración y ordenación de la vida cotidiana, tanto en ambientes urbanos como rurales²³⁴. Es, precisamente, a través de su discurso nacionalista, que ambas esferas, la religiosa y la tradicional, se encuentran interrelacionadas contribuyendo al fortalecimiento del sentimiento de identidad nacional²³⁵. Esta estrecha vinculación, que no dejó de existir bajo el mandato comunista a pesar de quedar relegada a ámbitos no oficiales y de verse afectada por la censura que el régimen ejerció sobre las instituciones religiosas (Harris & Norton, 2002: 3-4; Stan & Turcescu, 2000: 1468-1470; Surugiu, 2012: 208), ha resurgido reforzada durante la época post-socialista, como reacción a la política opresora ejercida en este ámbito.

5.4. La “conciencia colectiva” como universo simbólico en la música

²³³ Fuente: <http://ortodoxiepenet.blogspot.com.es/2014/04/procesiune-dedicata-intrarii-domnului.html>

²³⁴ Véase, a modo de ejemplo, el video promocional de la cantante Emilia Dorobanțu con motivo de la celebración de la Pascua Ortodoxa <https://www.youtube.com/watch?v=wemqSEX2I68> o el de la cantante Maricica Mihoianu: <https://www.youtube.com/watch?v=BISdrrbRpwY>. Otro tipo de representación religiosa en la canción folclórica son las *Pricesne*, cantos del folklore religioso rumano. Véanse como ejemplo: Lavinia Maria Chifor https://www.youtube.com/watch?v=VVCmEf_9Htk o Anuța Motofeala <https://www.youtube.com/watch?v=f52nAi5UjHw>

²³⁵ Véase el apartado sobre religión del capítulo 2.

Existen ciertos espacios, acontecimientos y personas relacionadas con el mundo de la música en Rumanía los cuales gozan de una gran consideración y respetabilidad en la conciencia colectiva. Nos referimos a figuras icónicas y representativas de algún movimiento histórico-social que ha significado ser un punto de inflexión para la cultura de nuestro contexto de estudio. Todas ellas, constituyen el universo simbólico de la cultura musical rumana y, por ende, representan diversas formas de identidad nacional integradas en los discursos.

Estas personalidades y fenómenos socio-culturales fueron nombrados de forma recurrente en las entrevistas y descritos como eventos memorables de gran valor histórico y social. Nos detendremos brevemente y de forma cronológica en cada uno de estos símbolos de la cultura musical, con el objetivo de explicar su trascendencia e importancia para el imaginario colectivo. Veremos cómo funcionan a modo de nexo de unión paradigmático entre los contextos culturales que amparan las diferentes formas de expresión musical.

5.4.1. La creación de repertorios canónicos: las compilaciones de Dimitrie Cantemir y Anton Pann

Empezaremos por mencionar a dos personalidades que contribuyeron a la configuración de repertorios canónicos (ejemplares) mediante exhaustivos procesos de recopilación y análisis de las músicas religiosa, popular y cortesana. Se trata de los compositores, musicólogos y folkloristas Dimitrie Cantemir (1673-1723)²³⁶ y Anton Pann (1796/98-1854)²³⁷. Ambos humanistas, cada uno en su especialidad y contexto histórico, son reconocidos como promotores de la recolección, clasificación y consolidación de compilaciones de referencia en la música tradicional, folclórica y popular del país. El que fue señor y Voivoda de Moldavia, Dimitrie Cantemir, escribió varias antologías sobre música turca las cuales ponen en contexto la teoría y técnica de la música que se escuchaba en la corte durante los siglos XVII y XVIII²³⁸. Por otro lado, Anton Pann es

²³⁶ Para información detallada, consúltese: (Naniu, 2008: 118).

²³⁷ Para información detallada, véase: (Pann, 2009; Zaharia, 2014).

²³⁸ Una de sus obras de referencia, la cual incluye un compendio de teoría y práctica de la música otomana, escrito en turco, es *Cartea Științei Muzicii (Kitab-i-Musiki)*, publicada en 1693 (Tudor, 2012).

ampliamente conocido por sus composiciones de música religiosa bizantina²³⁹, así como por la colección *Spitalul Amurului sau Cîntatorul Dorului*, publicada en 1850, en la que aparecen transcripciones (en notación psáltica y en notación occidental) de canciones y melodías popularizadas por los más famosos *lăutari* de la época. Se trata, en definitiva, de una especie de instantánea del panorama musical en boga en todos los salones de baile y las fiestas burguesas²⁴⁰.

Tanto Cantemir como Pann son referentes que han aparecido con frecuencia a lo largo de las entrevistas realizadas a personas familiarizadas con el estudio de la música. Existen, además, agrupaciones especializadas en *muzică veche* (literalmente, música “vieja”) y *muzică turcească* (música turca) que recuperan y versionan estas melodías basándose en las notaciones que pueden consultarse en las colecciones antes mencionadas. *Trei Parale* o *Anton Pann*, por ejemplo, son agrupaciones musicales que participan a menudo en festivales folclóricos y medievales, interpretando canciones de finales del siglo XVIII y principios del XIX. La gran mayoría de las fuentes que utilizan como referencia, sobretudo en el caso de los *Trei Parale*, se basan en las interpretaciones de Barbu Lăutaru, uno de los *staroste*²⁴¹ más reputados de la época, transcritas y recopiladas por el propio Anton Pann.

²³⁹ A Anton Pann se le atribuye también la composición del himno actual de Rumanía “Deșteaptă-te Române!” (Radu, 2008).

²⁴⁰ La compilación realizada por Anton Pann *Spitalul Amurului sau Cîntatorul Dorului*, cuya primera edición fue en 1850, abarcaba cuatro categorías estilísticas: *muzică populară* (música folclórica), canciones de influencia greco-oriental y de estilo melódico bizantino, canciones creadas bajo la influencia de la música europea y canciones de contenido moralizante (Gheorghîța, N. en Pann, 2009: XIII).

²⁴¹ El *staroste* era el nombre que recibían los representantes de los *lăutar* de una región o ámbito delimitado. Solían serlo aquellos músicos con más edad y experiencia (Stoianov & Stoianov, 2005: 25).

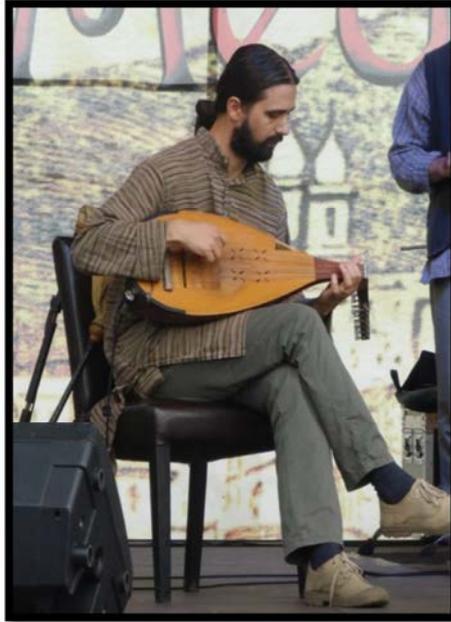


Imagen 116: componente del grupo *Trei Parale*, interpretando un tema con la *cobză*

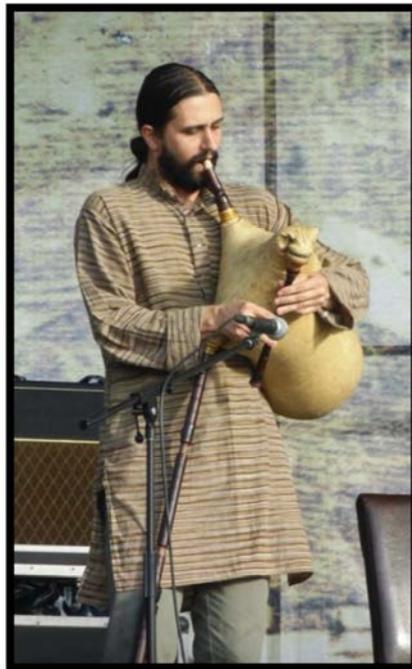


Imagen 117: componente de *Trei Parale* tocando el *cimpoi*

5.4.2. Mitologías del origen y la etnogénesis

Existe una estrecha relación entre la mitología etno-nacional presente en el imaginario rumano y las formas musicales de la cultura tradicional. Según catalogó, en 1940, el escritor e historiador George Călinescu, en la literatura rumana pueden distinguirse hasta cuatro mitos fundamentales. Estos son (Călinescu, 1985: 56):

- La balada *Traian și Dochia*, que refiere al mito de la etnogénesis del pueblo rumano.
- El romance *Baltagul*, inspirado en la balada *Miorița*, que habla del mito de la muerte y la trashumancia.
- La balada *Luceafărul*, relacionada con el ser mitológico *zburătorul* (figura humana alada), que representa el mito erótico.
- La balada *Monastirea Argeșului*, con el protagonista *Meșterul Manole* como héroe principal. Hace referencia al mito del sacrificio, requerido para la creación.

La gran mayoría de estos mitos se narran siguiendo la métrica y estructura de la poesía folclórica rumana, habiéndose musicalizado de maneras muy diversas. Son consideradas “creaciones colectivas”, paradigmas folklóricos, a pesar de que muchos han sido reescritos (y/o re-creados) recientemente por algunas de las figuras literarias principales del movimiento nacionalista rumano de finales del siglo XIX: Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Gheorghe Asachi o Mihai Sadoveanu. A través de su transmisión se codifican las creencias, los principios morales y las actividades prácticas de un colectivo.

La estrecha relación entre música y estos referentes “mitológicos” aparece reforzada por la oralidad. La transmisión oral se sirve de recursos mnemotécnicos para asegurar el éxito del proceso comunicativo, siendo la musicalización de relatos e historias moralizantes uno de los más utilizados en infinidad de contextos culturales. Éste es, quizás, uno de los factores clave para entender la perdurabilidad de estas “historias sagradas” o “eventos primordiales” situadas “en el principio de los tiempos” (Eliade, 1963: 5).

Estos mitos representan de forma emblemática el carácter ontológico y espiritual de la condición “rumana”, acarreado también un sólido componente etnicitario²⁴². Han sido objeto, como hemos dicho, de adaptaciones y variaciones a diferentes niveles: por una parte, las que conlleva el propio proceso de la transmisión oral y, por otra, las llevadas a cabo por importantes literatos durante los siglos XVIII y XIX en el afán de buscar referentes que dieran coherencia a la unidad nacional²⁴³.

²⁴² Respecto a la esencialización de este género literario, es muy famosa la frase “românul e nascut poet” (el rumano ha nacido poeta) del poeta Vasile Alecsandri (finales del siglo XIX).

²⁴³ Por ejemplo: Vasile Alecsandri, en el caso de *Miorița*, Gheorghe Asachi o Mihai Eminescu, en el caso de *Dochia și Traian*. Para un análisis más detallado de estos mitos y de su simbología política durante el comunismo y post-comunismo, véase (Tanasoiu, 2005: 117-118).

Podemos encontrar ejemplos de estas composiciones literarias en diversas formas poético-musicales como son, por ejemplo, la *baladă* (balada), el *colind* (villancico) o el *roman* (romance). Todas ellas conservan las características principales de lo que está considerado como literatura folklórica: oralidad, tradicionalidad, colectividad, anonimidad y sincretismo (Ackerman et al., 1997: 74).

Estos cuatro modelos funcionan como narraciones arquetípicas y moralizantes que forman parte del folklore popular. Todos ellos han sido musicalizados y versionados en numerosas ocasiones pero quizás el que más se ha difundido, en su forma musical, es el tema *Miorița*²⁴⁴. Sin duda, el cuento de la oveja que advierte a su amo del complot que otros dos pastores urden contra él, es uno de los poemas más representativos del folklore rumano, tanto en su forma de *colinde*²⁴⁵ (típica de la región de Maramureș) como en la de *baladă* (originaria de la región de Moldova).

Es muy habitual encontrar esta composición en libros y manuales de escuela, tanto por su valor literario como por el musical. Además, ha sido también versionada por músicos de todo tipo de estilos. Al margen de las musicalizaciones que siguen la estética de la música tradicional²⁴⁶, diversos grupos de rock y artistas de música folk han tomado éste y otros mitos como fuente de inspiración²⁴⁷. Se canta en infinidad de ocasiones rituales, dependiendo de la forma, del significado de la celebración y de la región.

5.4.3. Maria Tănase

Maria Tănase es una de las figuras que encarna de forma intensa y vívida lo que frecuentemente ha sido denominado “el espíritu y expresividad de la canción rumana”²⁴⁸. Ocupa un lugar primordial en el imaginario de la música popular, simbolizando todos aquellos valores que eran apreciados por los círculos intelectuales y

²⁴⁴ Consultar el poema en el anexo 3.

²⁴⁵ Para una explicación más detallada de las diversas formas del colinde y de las estructuras mitológicas presentes en ellas, véase (Poruciuc, 2010).

²⁴⁶ Muy conocidas son las versiones de Tudor Gheorghe (<https://www.youtube.com/watch?v=HICievNUbUo>) o Irina Loghin (https://www.youtube.com/watch?v=IFl0_1QWTWA).

²⁴⁷ Algunas de las versiones más conocidas son las del grupo de rock de República de Moldavia, *Zdob și Zdub* (<https://www.youtube.com/watch?v=3X3CuMjKL1I>), la del grupo de hip-hop *Ektro* (<https://www.youtube.com/watch?v=1EPojpzGCIY>) o la de la cantante folk Mihaela Popescu (<https://www.youtube.com/watch?v=Y8tEJ7ZzmHQ&list=PL34soetFAQ3Z27PtTcJoaVr24I9SR19TT>).

²⁴⁸ El etnomusicólogo Constantin Brăiloiu, entre otros, promocionó así a la cantante, poco después de su debut en 1938.

burgueses del ambiente urbano de principios de siglo XX. La “autenticidad” de su manera de cantar y la multitud de géneros que abarcaban sus interpretaciones fueron algunas de las características que se le atribuyen. Uno de los testimonios hablaba de la cantante embargado por la emoción:

Era una persona fenomenal. Nunca la olvidaremos. Se dice que interpretaba como nadie la *muzică populară* pero ella fue más allá. Cantaba perfectamente en francés. Todas las casas de discos enloquecían para trabajar con ella. Tenía algo parecido a los cantantes del blues norteamericano. Nostalgia, añoranza, melancolía, etc. No creo que haya habido otra personalidad como ella en toda la historia de la música de Rumanía (MV-2014-I).

Abordó todo tipo de canción propia de la cultura musical urbana de la década de los 1930 y 1940: *cântec de lume*, canción de *mahala*, *doina* de Oltenia (de donde su familia era originaria), canción de *cârciuma* (taberna), música de *lăutarii* de gorj, música del teatro de revista y canción de estilo occidental (con forma estrófica) (Pugliese, 2012: 24).



Imagen 118: Maria Tănase²⁴⁹

Nacida en 1913, en una zona suburbial (*mahala*) de la periferia de Bucarest, empezó a familiarizarse con el mundo de la canción a través del género de *cântec de lume*²⁵⁰. Los *mahala* o barrios suburbanos de los grandes núcleos urbanos de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX eran contextos de hibridación y mixtura cultural. En ellos

²⁴⁹ Fuente: <https://narcisavadanei.files.wordpress.com/2013/10/mt.jpg>

²⁵⁰ Canción de contenido amoroso y erótico, muy característica de los *mahala*, en donde la mezcla de procedencia, capitales étnicos y culturales era abundante. El compositor y folclorista Anton Pann realizó numerosas colecciones de este género de canción.

habitaban personas de procedencias culturales, étnicas y de clase muy diversas, contribuyendo a la mezcla en todos los sentidos. Estas áreas semi-urbanas fueron objeto de culto e inspiración de las élites burguesas e intelectuales de la época, quienes las consideraban pintorescas, al mismo tiempo que idealizaban y romantizaban la producción cultural que surgía de esa situación de convivencia de diferentes realidades culturales y sociales (Pugliese, 2012: 23).

Tras su debut radiofónico en 1938, Maria Tănase fue señalada por intelectuales de la época, los etnomusicólogos Constantin Brăiloiu y Harry Brauner (entre otros), como representante de la cultura rumana. Se la consideró emblema de la más alta expresión de la canción popular rumana y del folklore urbano del momento²⁵¹, siendo además inspiración y modelo de infinidad de cantantes en la actualidad (Rîpă & Nedelcut, 2011: 6).

5.4.4. *Cenaclul Flacăra*

Cenaclul Flacăra (“Círculo de la llama literaria”) se trata de uno de los fenómenos de masa más singulares y excepcionales de la historia cultural de Rumanía. Fue un movimiento artístico, que conjugaba música y literatura, ideado e iniciado por el poeta Adrian Păunescu. Tuvo lugar en pleno apogeo del régimen comunista, entre los años 1973 y 1985.



Imagen 119: el poeta Adrian Păunescu²⁵²

²⁵¹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=3Vt7fPLH7jg>

²⁵² Fuente: https://cblidaru.files.wordpress.com/2010/11/adrian_paunescu1.jpg

Este movimiento artístico realizaba encuentros cuya sede empezó siendo el teatro *Ion Creangă* de Bucarest pero que más tarde pasó a ser de carácter itinerante, celebrándose en las ciudades principales del país. En cada sesión, el poeta recitaba sus propias obras y las de los grandes referentes de la literatura culta, folclórica y popular rumana. En estas representaciones literarias estaban invitados a participar también algunos músicos del movimiento folk y de canción de autor de Rumanía, quienes interpretaban sus composiciones creadas a partir de los textos que Păunescu leía en voz alta. La velada podía durar varias horas y se estructuraba, de manera alternada, con lecturas y canciones en las que el público asistente estaba invitado a participar²⁵³. Păunescu descubría e invitaba en cada una de las ediciones a jóvenes talentos musicales, así como a poetas incipientes. Muchos de los cantantes y músicos que participaron en el *Cenaclul Flacăra* gozan de un gran renombre en toda Rumanía²⁵⁴.

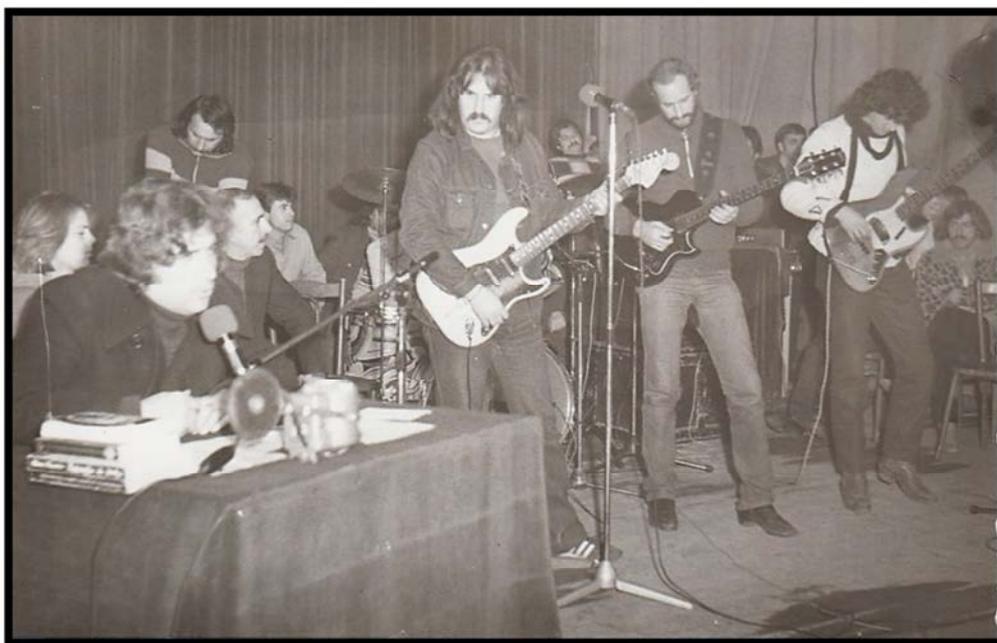


Imagen 120: fotografía de una de las primeras ediciones del *Cenaclul Flacăra*, en Rădăuți (Suceava)²⁵⁵

Durante las primeras ediciones, en los teatros de las ciudades principales, los asistentes se contaban en centenares pero el movimiento fue cobrando relevancia hasta convertirse

²⁵³ Para más información, consultar el siguiente documental: <https://www.youtube.com/watch?v=HnQgccjtm1I>

²⁵⁴ Algunos de los más famosos son Mircea Vintila, Ștefan Hrușcă o Valeriu Sterian.

²⁵⁵ Fuente: <http://www.delcampe.net/page/item/id,333221835,var,Radauti--Cenaclul-Flacara-in-concert--Adrian-Paunescu--Foto-Poleac--135-x-85-cm,language,E.html>

en un referente cultural de toda una generación, llegando a congregarse a decenas de miles de personas y a celebrarse en estadios deportivos.



Imagen 121: *Cenaclul Flacăra* en Năvodari (Constanța)²⁵⁶

Pese al gran éxito televisivo y al enorme poder de convocatoria que suscitó en su momento, las reuniones del *Cenaclul Flacăra* y su líder, Adrian Păunescu, despiertan cierta controversia. El poeta era una personalidad carismática e influyente y se sabía que era muy próximo a los círculos de poder del Partido Comunista. En sus actuaciones a menudo alababa al “líder supremo” y se decía que se había valido de ese hecho para obtener tratos de favor (Lazar, 2015: 136). Muchos de los artistas que participaban en el *Cenaclul*, cantaban para glorificar las acciones del Régimen Comunista. “Tenían que escribir canciones en honor al partido porque era la única oportunidad que tenían para poder escribir otro tipo de canciones” (AM-2014-I).

Estos eventos fueron pareciéndose cada vez más a un reclutamiento de adeptos cuyo apoyo resultara suficiente como para permitir que Păunescu jugara un papel significativo en la política nacional (Dobrescu, 2011: 280). No en pocas ocasiones, la opinión pública le había condenado, después de la caída del Régimen, señalándolo como miembro del partido y precursor de los ideales del mismo²⁵⁷. Además, el contenido de las reuniones

²⁵⁶ Fuente: <http://www.libertatea.ro/ultima-ora/adrian-paunescu-a-inventat-cenaclul-flacara-519809>

²⁵⁷ Véase, a modo de ejemplo: <http://www.contributors.ro/cultura/degradarea-unui-poet-adrian-paunescu-si-comunismul-dinastic/>

del *Cenaclul Flacăra* estaba altamente politizado (Lazar, 2015: 136), y en ellas se exaltaba el mensaje nacionalista a través de la apología de la literatura rumana, y de los valores tradicionalmente vinculados con la misma²⁵⁸. Muchos de los que vivieron el fenómeno del *Cenaclul* lo describen como “una pantomima, una estrategia para controlar a las masas que sólo con la *muzică populară* no podían controlar” (AP-2014-I).

En 1985, Ceaușescu prohibió el evento sin dar ninguna explicación pública, tras una avalancha de gente que provocó la muerte de cinco personas y más de un centenar de heridos. Otras voces aseguran que el dirigente aprovechó las circunstancias para cortar de raíz con estas reuniones, las cuales habían adquirido unas dimensiones desproporcionadas muy difíciles de controlar.

Cenaclul Flacăra es, actualmente, un referente del movimiento folk, en el sentido estético del folk norteamericano y de la *chanson* francesa, cuyas canciones y poemas acarreaban un fuerte contenido ideológico siempre con la prevalencia del valor de la lírica²⁵⁹. Con el paso de los años, desde la última representación, ha adquirido un registro mítico, casi heroico, que en la actualidad ocupa un lugar representativo en las culturas musicales de los jóvenes intelectuales de todo el país²⁶⁰. A modo de ejemplo, podemos mencionar el hecho de que en Iași, capital de la región de Moldova, los estudiantes de universidad tienen por costumbre encontrarse en *La Balena*²⁶¹ todos los jueves durante el curso académico, para cantar colectivamente este repertorio de canciones, cuyo mensaje ha adquirido una dimensión ambigua de protesta y reivindicación nacionalista a través del valor literario²⁶². De igual forma, han surgido

²⁵⁸ Estos son los valores y mitos del imaginario nacional que se han difundido mediante las creaciones literarias de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX y que ensalzaban los elementos de la cultura rural, folclórica y campesina que gozan de un estatus casi mitológico en la cultura nacional.

²⁵⁹ Como ejemplo, véase el siguiente fragmento televisado de una de las sesiones del *Cenaclul Flacăra* en el que el cantautor Ștefan Hrușcă canta un tema de Adrian Păunescu mientras éste mismo lo recita: <https://www.youtube.com/watch?v=-DeO0mzFeuw>

²⁶⁰ El movimiento folk había sufrido un fuerte declive a partir de los 2000. Tal y como explica una de las informantes: “hubo una especie de rechazo hacia este tipo de música, hacia esta generación, y se miró hacia occidente. Hubo artistas rumanos que se suicidaron por ver que ya no eran apreciados como antes” (AM-2014-I).

²⁶¹ *La Balena* es un estanque con forma de ballena, situado en la zona de residencias universitarias, muy cerca de la Universitatea “Alexandru Ioan Cuza” de Iași. Es un lugar emblemático ya que, en el año 1987, tuvo lugar una importante revuelta anticomunista de estudiantes <http://jurnalul.ro/stiri/observator/studentii-s-au-revoltat-in-1987-117214.html>

²⁶² Datos obtenidos a través del trabajo de campo realizado durante el año 2014.

una serie de grupos como puede ser, por ejemplo, *Moldavia Folk*²⁶³, quienes continúan activamente con el legado de ese género en la región.



Imagen 122: *La Balena*, Iași, verano de 2014.

5.4.5. *Cerbul de Aur*

Por último, mencionaremos otro fenómeno de masas que, aun siendo de índole distinta al anterior, mantiene un lugar de referencia en la memoria colectiva siendo referido frecuentemente como símbolo nacional. Se trata del festival internacional de *muzică ușoară* (música ligera) titulado *Cerbul de Aur*.

El festival *Cerbul de Aur* (“El ciervo dorado”) fue un certamen organizado, producido y difundido por la televisión rumana, en colaboración con el “Comité de Estado para la Cultura y las Artes” del Partido Comunista. La iniciativa de crear el festival estaba respaldada por la política estratégica, dentro del programa de nacionalismo cultural propulsado por Nicolae Ceaușescu (Matei, 2012). Tal y como se menciona en las entrevistas:

Los artistas que venían del extranjero para participar en ese festival [*Cerbul de Aur*] estaban obligados a cantar una canción en rumano. Era divertido ver cómo se las apañaban (AM-2014-I).

La primera edición fue en 1968, teniendo siempre la ciudad de Brașov (Transilvania) como única sede. Era un certamen anual de cinco días de duración, celebrado en verano

²⁶³ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=VgUqpoDNmKk>

y con dos partes bien diferenciadas: la primera en forma de concurso (muy similar al formato de Eurovisión) y la segunda en forma de recital. En el año 1971, después de cuatro ediciones, el festival fue interrumpido, retomando su emisión en 1992. Después y hasta la última edición, en 2009, ha habido otras dos interrupciones de dos o tres años de duración, siendo finalmente la gran inversión económica que suponía el principal motivo por el que la Televisión Rumana anunció su cese.

A pesar de que las primeras ediciones tenían una clara línea de contenido, centrada en el género de la música ligera internacional, el festival incluía también actuaciones de artistas y conjuntos de música folclórica rumana, las cuales abrían y cerraban cada retransmisión a modo de protocolo. Durante los primeros cuatro años, bajo el mandato del Régimen Comunista, pasaron por el cartel del festival algunos artistas que, por aquel entonces, empezaban sus carreras profesionales y que gracias a su participación en este festival, se hicieron muy conocidos²⁶⁴. Este evento pretendía proyectar una imagen próspera y floreciente de un país del bloque del este, como era Rumanía.

El festival *Cerbul de Aur* ha sido el único certamen que ha franqueado el punto de inflexión de la Revolución de 1989 y ha vuelto a organizarse bajo una clara reformulación de contenidos y discursos. A partir de la quinta edición, en 1992, el festival amplió su registro incluyendo otros géneros como el rock²⁶⁵. Es, precisamente, esta transformación de formato lo que ha permitido que *Cerbul de Aur* continúe muy presente en la memoria colectiva y que abarque un amplio rango de generaciones entre sus audiencias. Continúa representando una parte importante de la cultura musical nacional, aún siete años después de la última edición, y es considerado tanto por los entrevistados como por los medios de comunicación rumanos como uno de los mejores y más exitosos certámenes de música pop-rock.

5.5. Espacios de compra-venta y difusión de la música

Una de las cosas que más me llamó la atención durante los meses de trabajo de campo en la región de Moldavia fue la dificultad para encontrar e identificar los sitios en los

²⁶⁴ Por ejemplo, Júlío iglesias, en 1970, a quien vemos en este pequeño fragmento promocional del espectáculo: <https://www.youtube.com/watch?v=sLtMDCjbmPE>.

²⁶⁵ A modo de ejemplo, la banda de rock *Holograf*, en la edición de 1993: <https://www.youtube.com/watch?v=R-eG2tb8R5U>

que se puede adquirir música. Durante algún tiempo, llegué a pensar que no existían pero poco a poco pude familiarizarme con el tipo de locales que debería haber buscado inicialmente.

Al traspasar la frontera imaginaria entre distritos, más allá de las vías del tren y tras cruzar el canal Bahlui, el ambiente de la ciudad de Iași (Moldavia rumana) cambia por completo. Pasamos de estar en un entorno que pretende ser chic y glamuroso (pese a los ya mencionados contrastes, descritos en el capítulo 2), a uno mucho más popular y humilde. Mientras que en la zona céntrica la ordenación y el uso del espacio urbano son estrictos, en los barrios periféricos las calles están repletas de mercaderes ambulantes, de todo tipo de venta formal e informal, y de espacios de juego e intercambio. Es en este tipo de distritos en dónde puede adquirirse la música tradicional y popular, además de otros géneros musicales nacionales e internacionales.

Hay pocos establecimientos dedicados a la venta de música, tanto en formato casete como en CD. La gran mayoría de ellos son casetas prefabricadas en aluminio blanco, muy pequeñas, diseminadas principalmente por los barrios periféricos de las ciudades, y con una oferta exclusiva de géneros locales populares (*manele*, *muzică populară*, *muzică uşoara*, etc...). También encontramos géneros de música tradicional y popular en mercados tradicionales y ferias. Para encontrar otros tipos de música como, por ejemplo, géneros internacionales o músicas urbanas locales (jazz, hip-hop, heavy metal, etc.) debemos ir a algún centro comercial o, en caso de que se trate de una ciudad grande, a alguna librería o tienda de instrumentos musicales. Pero la realidad es que existe una gran proporción de venta informal e independiente, así como de producción y distribución de la música local popular a través de canales que no se corresponderían a los que pueden encontrarse en una sociedad plenamente capitalista.

Al mismo tiempo, se da una fuerte especialización de establecimientos según los géneros musicales que proporcionan. Para adquirir *manele*, *muzică populară* y *etno*, sólo podemos encontrarla en este tipo de lugares, que hemos descrito como casetas, los cuales pueden llegar a pasar desapercibidos a ojos del extranjero. Tal y como vemos en la siguiente imagen, se aprecia el letrero de una tienda de música pintado a mano y con recortes de imágenes de los cantantes locales más reconocidos.



Imagen 123: rótulo de tienda de música, a los pies de la *pasarelă peatonală* de Alexandru cel Bun, Iași

La adquisición de géneros considerados “cultos” como, por ejemplo, el jazz, la música clásica, u otros géneros de factura internacional como el rock, es posible, como hemos dicho, sólo en librerías y en tiendas de instrumentos. Sin embargo, el precio de venta de este tipo de música es significativamente más elevado. En estos espacios, la oferta de música en cd abarca una gran variedad, incluyendo también la música tradicional pero, como veremos en el siguiente capítulo, no encontraremos según que sub-géneros de ésta los cuales no se consideren representativos de un mínimo prestigio cultural (*etno o muzică populară* “no-auténtica”²⁶⁶). Es decir, aquellos productos provenientes de circuitos más informales y semi-profesionales de la música popular y tradicional, los cuales como hemos dicho constituyen una importante parte de la industria musical en Rumanía, no se van a distribuir en este tipo de establecimientos que proporcionan a sus clientes un registro cultural muy concreto en sus productos.

En los puntos de venta informal encontraremos cedés cuya calidad sonora es mucho más baja por estar producidos por discográficas muy rudimentarias o por haber sido confeccionados directamente de forma particular, grabados y ecualizados a través de un dispositivo casero. Hoy en día, cualquiera con un ordenador y un software de una

²⁶⁶ Utilizamos aquí las propias categorías propuestas por los informantes.

mínima calidad puede editar discos en la intimidad de su casa y luego grabarlos e irlos a distribuir a uno de estos puntos de venta. En algunas ocasiones, sólo en esos sitios, incluso es posible adquirir discos por un precio realmente bajo debido a que son grabaciones en formato mp3 realizadas a partir del disco original.

Estamos hablando, por tanto, de dos ambientes de compra-venta totalmente diferenciados, dedicados también a tipologías o perfiles de públicos claramente desiguales por lo que al poder adquisitivo se refiere. La lógica de esta compartimentación de mercados se sustenta, a su vez, en la separación de los ámbitos sociales que ya hemos explicado en el capítulo 2. Ésta se produce en base al trinomio “etnia-capital cultural-estrato social” que se da, con mucha más intensidad, en las sociedades urbanas de Rumanía.

Por lo que respecta a los diversos espacios de escucha, como bares, clubes, discotecas (*rocoteca*, tal y como se le llama en Rumanía), etc., se observan diversos tipos, en función de si el contexto es urbano, semi-urbano o rural. En localidades muy pequeñas, con un alto índice de ruralidad, no acostumbra a haber salas destinadas a la escucha de música, ya sea en directo o “enlatada”. En esos contextos las casas de cultura o asociaciones de vecinos acostumbran a hacer las veces de puntos de encuentro y sí que pueden celebrarse allí las festividades locales con los músicos contratados para la ocasión. En lugares intermedios o semi-urbanos, encontramos clubes y discotecas cuya oferta es ecléctica y pretende dar cabida a la diversidad de gustos musicales que pueda representar el panorama musical local, nacional e internacional. De este modo, tal y como algunos testimonios corroboran, en esos lugares pueden escucharse diversos estilos musicales que aglutinan a audiencias de perfiles muy diversos:

En la discoteca que hay en mi pueblo, Târgu Frumos²⁶⁷, se puede escuchar todo tipo de música. Desde *muzică populară* hasta tecno y rock (MM-2014-I).

En todas las discotecas y pubs, en algún momento de la noche, ponen una hora u hora y media de danza tradicional. El orden sigue, normalmente, el mismo que en los rituales de boda: *horă, sîrba, bătută* (DA-2014-I).

²⁶⁷ Târgu Frumos es una localidad de la región de Moldavia que tiene unos 14.000 habitantes.

También hemos mencionado los mercados y ferias de artesanía y folklore, en los que los estantes de venta de discos de música tradicional se mezclan con el muestrario de ropa y utensilios característicos de la cultura campesina tradicional. Estos mercados pueden ser fijos o itinerantes, siendo los que se asientan a las puertas de los monasterios los más habituales y de carácter permanente.

Este tipo de mercados congrega a un turismo de índole religiosa que es muy frecuente y característico de la región de Bucovina, en la que abundan los famosos monasterios pintados. Tal y como se puede apreciar en la siguiente fotografía, los géneros musicales que se encuentran compartiendo este tipo de espacios son los de la música folclórica y la música de contenido religioso.



Imagen 124: venta de *muzică populară* y *muzică bizantină* en un mercado religioso, en Bucovina.

Es interesante comprobar cómo se ponen en relación, en estos espacios de imaginaria tradicional, los elementos que se producen en los diferentes ámbitos de la cultura folclórica como, por ejemplo, la música, la talla en madera, la confección de camisas de hilo, la elaboración de mermeladas y dulces, etc. Todos estos productos, los cuales dan respuesta a una demanda que va más allá de lo meramente material para ofrecer una significación simbólica, contribuyen a consolidar un universo de interrelaciones que llega a establecer un sistema de asociaciones de ideas consistente.

5.6. Etnicidad institucional representada en la música

En este apartado vamos a hablar de cómo se perciben y se promueven las ideas de “lo nacional” y “lo étnico” a través de su representación en la cultura musical que se incentiva desde las instituciones políticas, culturales y educativas en Rumanía. Pondremos atención en la programación y cartel de numerosos festivales, así como también en los espacios que desde los medios de comunicación se dedican a mostrar eventos musicales diversos, apoyados con eslóganes y discursos que acarrearán un claro componente etnicitario.

Antes de entrar en los detalles etnográficos, recordemos que, tal y como ya hemos discutido en el Capítulo 1, partiremos de la premisa de entender el nacionalismo como un tipo de expresión etnicitaria que corresponde a la mayoritaria de habitantes del país, quienes se reconocen como integrantes de una misma comunidad, al mismo tiempo que comparten expectativas y mitologías del origen con las demás culturas étnicas de Rumanía, en una especie de “*continuum* cultural” (Drummond, 1980). El discurso nacionalista impregna las instituciones de poder político y es producido y perpetuado por éstas mismas, en un proceso de coherencia y justificación de la entidad nacional.

La expresión identitaria de las llamadas minorías étnicas o *minoritașilor nașionale*, tal y como se las refiere en los textos legales de Rumanía²⁶⁸, se integra en el discurso nacionalista como un tipo de diversidad cultural “natural” y “conveniente” dentro del marco de la unidad que prevalece en las narrativas y *habitus*²⁶⁹ nacionalistas. Estas minorías étnicas permanecen distinguibles en el entramado social, sobre todo por lo que a la expresión pública de su particularidad cultural se refiere. A través del reconocimiento, por parte de las políticas estatales, de esa particularidad y mediante la habilitación de espacios simbólicos que permitan su manifestación oficial, la identidad nacional se ve reforzada y legitimada en su dimensión más paternalista, ya que el concepto de minoría sólo adquiere cierta lógica en el contexto de un estado (Hylland Eriksen, 2010: 147).

²⁶⁸ Tal y como ya hemos visto en el capítulo 2, así es como aparecen descritas en la Constitución de Rumanía

²⁶⁹ Entendiendo *habitus* en el sentido en que lo definió Bourdieu (1972): “sistema de disposiciones producto de las percepciones, apreciaciones y acciones de los agentes” adquirido a través del hábito y de la repetición (Bourdieu & García Inda, 2001: 25-26)

En cuanto a la especificidad de la cultura musical, vista como representativa de una etnicidad concreta (sea ésta la hegemónica o no), vemos que su visibilización depende en gran medida del apoyo institucional. En general, salvando algunas excepciones muy claras y marcadas²⁷⁰, las músicas que representa de forma simbólica a las diferentes minorías étnicas que habitan en el país tiene un lugar reservado en casi la totalidad de eventos culturales ya sean festivales, certámenes, competiciones, recitales, etc.

Siguiendo con la lógica y el discurso que ya venimos exponiendo en capítulos anteriores, estas músicas que van a recibir el apoyo institucional y que van a gozar de espacios oficiales de *performance* serán, también, las músicas tradicionales que forman parte del imaginario sonoro de cada minoría étnica. Es decir, tal y como ejemplificaremos a continuación, los ideales y valores que forman parte del imaginario nacionalista (lo “auténtico” representado a través de la ruralidad, de la tradicionalidad, de la espiritualidad, de lo folclórico, etc.) funcionan también como arquetipos de representación de las culturas étnicas en lo musical.

En definitiva, nos referimos aquí a la construcción idealizada de la cultura musical de las diversas etnicidades que coexisten en Rumanía la cual es vehiculada y difundida por las instituciones culturales y políticas del país. Así, además, se contribuye a la reproducción de unos estereotipos que, a su vez, son coherentes con las estrategias y procedimientos de construcción del ideario nacionalista. He aquí el *continuum*.

5.6.1. La institucionalización de la particularidad étnica vista en la programación de eventos musicales

En especial con la llegada de la primavera, pero sin dejar de celebrarse durante todo el año, la marea de festivales, certámenes y eventos de formatos diversos que incluyen en sus programaciones performances musicales es abrumadora. Cualquier acontecimiento puede ser utilizado como pretexto para organizar un festival en el que compartan cartel las diferentes músicas tradicionales de cada “minoría nacional” reconocida en Rumanía. No sólo es música folklórica lo que se programa, ya que existen otros muchos festivales

²⁷⁰ Ya hemos visto, al principio de este mismo capítulo, la situación respecto a géneros como el *manele*. En el siguiente apartado explicaremos con más detalle las controversias que este género suscita y los conflictos discursivos que surgen cuando ocupa espacios de ámbito público.

de proyección internacional dedicados a géneros como el tecno o el pop²⁷¹ pero, en proporción, el desequilibrio es evidente.

En estos contextos multitudinarios, concebidos y apoyados por cada respectivo municipio (y por el Estado), se tiene en cuenta la representación institucional de la diversidad étnica de cada zona. De este modo, es muy frecuente ver que son invitadas a participar agrupaciones cuyo nombre hace referencia a su lugar de procedencia o a su afiliación étnica. Además, todos estos grupos despliegan la retórica que puede facilitar el reconocimiento étnico como, por ejemplo, los trajes tradicionales, los movimientos y coreografías pertinentes y la ejecución de repertorios canónicos muy presentes en el imaginario colectivo, los cuales son inmediatamente asociados con la particularidad étnico-regional que se quiere ostentar.



Imagen 125: grupo folclórico de la minoría armenia de Iași, *Festivalul Internațional al Educației* (2014)

²⁷¹ Algunos de los más conocidos: Rock la Dunăre (Galați), Jazz in the Park (Cluj-Napoca), Electric Castle festival (Bonțida).



Imagen 126: intérprete de canto hebreo, en representación de la minoría judía de Iași.

Como hemos dicho, existen otros festivales dedicados también a otros géneros. La *muzica ușoară*, por ejemplo, tiene también una representatividad ciertamente significativa entre la enorme oferta de eventos musicales del país, dando cabida también en sus programaciones a la particularidad étnica como rasgo distintivo. En la imagen a continuación podemos apreciar un cartel del famoso festival de *muzica ușoară* de Mamaia (Constanța, Mar Negro), en el que aparece el cantante de origen griego Nikos Vertis en lo que se promociona bajo el eslogan de *Bouzoukia Night*²⁷². Este cartel promocional se hallaba colgado en el *cartierul grecesc* (“barrio griego”), en Bucarest. Éste es uno de los lugares en los que la población de ascendencia griega es mayor.

²⁷² “Noche del Bouzouki”. El bouzouki es un instrumento de cuerda pulsada, característico de la música griega y, en concreto, del género de música rebética.



Imagen 127: cartel promocional del cantante griego Nikos Vertis, dentro de la programación del Festival de Mamaia.

La representación institucional de la cultura musical de la minoría gitana es algo más compleja de percibir y, al mismo tiempo, tanto los espacios dedicados a ella como los estereotipos que se ponen en juego son difíciles de descifrar a la vez que muy interesantes.

Observamos varios actos monotemáticos, organizados por las diversas Casas de Cultura, dedicados a mostrar y dar a conocer las costumbres y dinámicas culturales de esta población. Cosa que demuestra la cierta invisibilización e inaccesibilidad atribuidas a este colectivo. La *Casa de Cultură "Mihai ursachi"* de Iași programó, durante mi estancia etnográfica, varios actos sobre la *cultura rromilor* ("cultura de los gitanos"). En la siguiente imagen, vemos el acto de celebración del *Ziua Internațională a Rromilor* ("Día Internacional de los Gitanos") en el que había una gran variedad de actividades y de conciertos de diferentes géneros musicales asociados a esta comunidad. Vale la pena señalar, de acuerdo con lo que hemos ido tratando en apartados anteriores, que, entre los diversos tipos de música normalmente vinculados a la cultura gitana, el *manele* es el único que no aparece en la programación. Sí están en cartel, sin embargo, la música de

brass-band gitana (música de bandas de viento-metal, muy características de la zona este del país) y la *muzica lăutărească nouă și veche*²⁷³.



Imagen 128: cartel promocional del "Día Internacional de los gitanos", en Iași (2014)

En otros festivales de mira cultural más amplia, la cultura musical de la minoría gitana aparece exotizada y estereotipada. Si bien es sabido que los gitanos músicos forman parte de la gran mayoría de orquestas, *taraf*²⁷⁴ y agrupaciones de todo tipo de géneros, ya que se trata de un nicho profesional étnico cuyo rol ha sido históricamente desempeñado por este colectivo, cuando se pretende dar visibilidad institucional a esta comunidad étnica a través de la programación de interpretaciones musicales, el asunto se vuelve rocambolesco.

En la edición de 2014 del *Festivalul internațional al Educației* de Iași, cuya programación duraba más de cinco días y consistía en un noventa por ciento de música

²⁷³ La *muzica lăutărească* es un tipo de música de origen urbano (s. XIX), interpretada principalmente por gitanos *lăutari*, que mezcla elementos de la música folclórica rumana con una técnica de interpretación característica de la práctica musical rroma. A modo de ejemplo: Ionel Tudorache <https://www.youtube.com/watch?v=dXfeU3k6FBs>

²⁷⁴ Conjunto instrumental de *muzica lăutărească*.

en directo, hubo un par de conciertos de *muzica lăutărească* en los que los músicos habían recurrido a un atuendo que nada tiene que ver con la habitual manera de interpretar este tipo de música ante una audiencia²⁷⁵. Normalmente, y a diferencia de la escenificación de la *muzică populară* (ya sea retransmitida por televisión o programada en espectáculos en directo), los cantantes y miembros del conjunto instrumental de *muzica lăutărească* no suelen vestir con ropas características “gitanas”, folclóricas o tradicionales, sino que mantienen el mismo código de vestimenta que usarían en su vida cotidiana o como profesionales del ámbito del entretenimiento y festivo (normalmente, traje de chaqueta y camisa). Sin embargo, en ambos conciertos se dio una teatralización de la puesta en escena, la cual se salía de los cánones habituales. Fue casi una ridiculización de la gestualidad y la estética de esta minoría, la cual contrastaba extrañamente con la aparente voluntad institucional por tratar igualitariamente a todas las culturas minoritarias y darles visibilidad.

En otro festival de final de curso, organizado por el *Palatul Copiilor* (“El palacio de los niños”) de Iași, tuvo lugar una situación similar pero, a mi entender, más curiosa todavía. Durante el certamen, se iban sucediendo las diferentes actuaciones de los niños, agrupados por niveles de clase. Cada grupo hacía una representación de acorde con una temática escogida por ellos mismos y por sus profesores y profesoras. Las actuaciones de música folclórica fueron, claramente, las más numerosas pero hubo un grupo dedicado a representar la música de la minoría gitana. Durante esta representación, los niños y niñas, de no más de 8 años de edad, saltaban y bailaban a la manera *țiganească*²⁷⁶. Vestían de forma que quería parecerse al atuendo que algunos gitanos y gitanas llevan actualmente y, especialmente, a la manera de vestir tradicionalmente asociada con este colectivo que se difundió de forma estereotipada en especial durante los siglos XVIII y XIX. Ninguno de los niños y niñas que brincaban por la tarima del escenario eran gitanos.

²⁷⁵ No pudimos averiguar si fue una decisión de los propios intérpretes o si se les exigió como norma de participación en el evento.

²⁷⁶ Individualmente, moviéndose y contoneándose como si bailaran una especie de danza del vientre.



Imagen 129: niña vestida de zíngara en la representación del Festival del Palacio de los Niños de Iași (2014)

Me resultó interesante el hecho de que en un contexto en el que la convivencia y compartición de espacios entre la hegemonía nacional rumana y las minorías étnicas es tan cotidiano, se produjera tal estereotipación y exotización.

5.6.2. El *nacionalismo banal* en las prácticas musicales

Si partimos de la idea que propuso Michael Billig para entender hasta qué punto la ideología y el discurso nacionalista permean en todas las esferas de nuestra vida social cotidiana y llegan a formar parte de nuestros esquemas cognoscitivos más profundos, veremos que la música y el cómo ésta se utiliza pueden ofrecer una multitud de situaciones y contextos muy ilustradores de lo que es ese “nacionalismo banal” (Billig, 1995).

Actualmente, en Rumanía, los canales principales de la Televisión Nacional Rumana (TVR1, TVR2 y TVR3) empiezan su emisión a las 06:55h, diariamente, con la retransmisión del himno nacional *Deșteapta-te Române!* (“¡Despierta Rumanía!”) y finalizan a las 00h nuevamente con él. El himno actual del país, cuya composición, como hemos dicho, es atribuida a Anton Pann, es una institución que goza de un lugar privilegiado dentro de la mitología nacional. Existen museos dedicados íntegramente al himno nacional y también hay un día en el calendario, el 29 de julio, en el que se

celebra el *Ziua Imnului Național al României* (“Día del Himno Nacional de Rumanía”) con actos y representaciones diversas.



Imagen 130: museo del himno de Rumanía, en Brașov.



Imagen 131: cartel de conmemoración del Día del Himno Nacional de Rumanía

Otra cuestión, realmente significativa, es el papel que desempeña la música en la programación educativa del Estado. Los libros escolares de música, editados por el *Ministerul Educației și Cercetării* (“Ministerio de Educación e Investigación”), contienen numerosos ejemplos de lo nacional expresado a través de lo musical. Todos ellos incluyen en la actualidad el himno *Deșteapta-te Române!* al inicio, para ser aprendido y cantado en clase. En algunos casos, dependiendo del *județ* (condado),

incluyen también el himno *Trei Culori* (“Los Tres Colores”), que fue el que se utilizó durante el Régimen Comunista, desde el año 1977 y hasta 1989.

The image shows two pages from a music manual. The left page is titled "Deșteaptă-te, române" and "Imnul național al României". It includes the lyrics and musical notation for the national anthem, with a note that it is based on a melody by Anton Pann. The right page is titled "Trei Culorul" and "Versurile și muzica: Ciprian Porumbescu". It includes the lyrics and musical notation for the communist-era anthem, with a portrait of Ciprian Porumbescu and a biographical note. The manual is decorated with colorful flourishes in red, yellow, and blue.

Imagen 132: el himno actual de Rumanía y el de la época comunista en el *Manual pentru clasa a IV-a* (Rausch, 2005: 6-7).

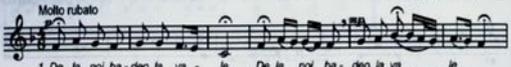
De hecho, si se analiza el contenido de los libros de música de los diferentes niveles de la enseñanza primaria, puede percibirse la política de difusión y perpetuación del canon cultural nacionalista representado a través de las formas y de la estructura musical de las canciones que forman el temario²⁷⁷. Entonces, en estos manuales, apreciamos un noventa por ciento de canciones y danzas tradicionales, con contenidos que apelan a los parajes y fenómenos de la naturaleza, así como a celebraciones propias de los diferentes periodos estacionales (siembra, recolección, solsticios). Veamos algunos ejemplos.

²⁷⁷ A diferencia de otros contextos, como es el caso del español, en el que el lenguaje musical y las nociones generales relacionadas se aprenden a partir de la recitación y entonación de fragmentos musicales en los que sólo hay notas y ritmos, el programa de enseñanza pública de la música en Rumanía, especialmente en los niveles de primaria y secundaria (*Gimmaziu* y *Liceu*), se realiza a través del aprendizaje de canciones. Es decir, la música siempre se aprende en conjugación con un texto y, por tanto, la forma de ambas estructuras (la del propio lenguaje y la musical) pasan a depender la una de la otra y se memorizan como un todo.

LINO, LEANO

(Cântec popular) Prelucrare: N. Ursu

Molto rubato



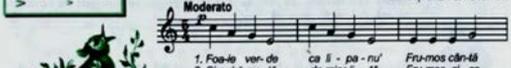
1. De la noi, ba-deo, la va - le, De la noi, ba-deo, la va - le
 2. I-am dus a - pă cu pă - ha - ră, I-am dus a - pă cu pă - ha - ră
 3. I-am dus a - pă cu gu - ri - ja, I-am dus a - pă cu gu - ri - ja

Li - no, Lea - no, Fru-mos tran-da - fr - ră - sa - nu
 Pă-nă la cres - cut lă - sa - nu
 Pă-nă la cres - cut fru - zi - ja.

FOAIE VERDE CA LIPANU'

(Cântec popular) Colecția: D. D. Stancu

Moderato



1. Foaiete ver-de ca li - pa - nu' Fru-mos cân-tă
 2. Și-o dră-gu - și de mier - și Fru-mos zi - ce

cu - cu-n-dea-lă? Fru-mos ce un că - pi - ta - nu'
 din gu - ri - ja, Fru-mos zi - ce din gu - ri - ja

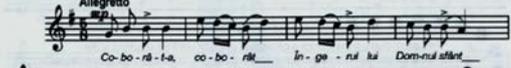
 • Remarcați frumusețea ritmică determinată de alternarea măsurilor de structură binară și ternară în cîntecul „Lino, Leano”.

 • Observați formarea măsurilor de cinci și trei timpuri prin combinarea măsurilor de 2 și 3 timpuri în cîntecul „Foaiete verde ca lipanu” și „Coborâta, coborât”.

COBORÂT-A, COBORÂT

(Colind din Moldova) Colecția: D. D. Stancu

Allegretto



Co-bo-râ-t-a, co-bo-râ-t în - ga - nă lui Dom-nul al-lert
 pe tur-nul bi - se-ri - oii La i - coa-na Pre-cie-til



Sotia Dumitrescu - Buna Vestire

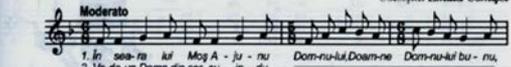
Precista l-a întrebat
 Ce veste ne-aduce-n sat
 Veste bună v-aduc vouă
 Că Maica Sfânta fecundă
 I-a veni vremea să nască
 Și umblând din casă-n casă

Printre grâne pân' la brâu
 Prin livezi, pe lângă râu
 La țârla de oi sosește
 Jos, în iesle, poposește
 Pe la cântători, târziu,
 Prea-slăvita naște fiu ...

ÎN SEARA LUI MOȘ AJUN

(Colind din Ostrov - Arad) Colecția: Emília Comșel

Moderato



1. În se-a-ra lui Moș A - ju - nu Dom-nu-lui, Doam-ne Dom-nu-lui bu - nu,
 2. Ve-de-un Domn din cer su - in - du

În se-a-ra lui Moș A - ju - nu Pîm-bă-mi-se-un Domn po-a-fo - ră,
 În-tră-n ca-să pu-să ma-să, Ca să-m-be-e-un Domn la ma-să Dom-nu-lui, Doam-ne

Dom-nu-lui bu - nu, El mă-în-du, el pă-în-du Că-n-ă-n sus la ră - să -
 ri - tu Flo - ri - le sunt dal - be Flo - ri de mă - rui Că-n-ă-n
 sus la ră - să - ri - tu.

 • Observați bogăția ritmică a unei melodii atât de simple cum este cea a colindului.

 • Dacă vă gândiți că aceste creații deosebite - colindele noastre - sunt realizate de oameni din popor, fără o pregătire de specialitate, puteți să apreciați talentul și harul cu care este înzestrat românul.



Imagen 133: canciones tradicionales en el *Manual pentru clasa a VIII-a* (Toader & Moraru, 2007: 60-61).

Repertoriul sărbătorilor de iarnă

Strigătură la pițărâi Jupa, Caraș Severin

Hai - da, mă, în pi - ță - răi! Bu - nă ză - ua lui A - jun,
Că-i mai bun a lui Cră - ciun!

Că-i cu miei, cu pur - cei, Fug co - pi - ii du - pă ei.

Neațălașu (Bună dimineața la Moș Ajun) Ariciu, Brăila

(după auz)

Nea-ță - laș, nea-ță - laș! Bu-nă di - mi - nea-ța la Moș A - jun, la
Și măi-ne cu bi - ne la Moș Cră - ciun, la
Moș A - jun! Am ve - nit și noi o - da - tă, Dum-ne-zeu să ne a - ju - te
Moș Cră - ciun! La un an cu să - nă - la - te,
La co - vrigi și la nuci mul - te. Ne dați, ne dați ori nu ne dați!
Da - țî - ne și no - uă Sau câ - te - un co - vrig, Să nu mu - rim de frig.
Că - te - o nu - că, do - uă

Colindășu Făurești, Argeș

Foa - ie ver - de por - to - ca - lă, Noi sun - tem co - pii de școa - lă
Și - am ple - cat să co - lin - dăm Pe la ca - se să u - răm
Foa - ie ver - de lă - mă - i - ță, leși a - fa - ră, co - co - ni - ță,
De ne dă un co - vri - gel, Să - l bă - găm în ghioz - dă - nell

Imagen 134: canciones del repertorio tradicional de las celebraciones de invierno, Manual pentru clasa a IV-a (Rausch, 2005: 37).

Durante el periodo comunista, encontramos muchas más *cântece patriotice* (“canciones patrióticas”) en los libros de educación musical. Una de las informantes recuerda que la *muzică populară* estaba siempre presente en el temario:

En nuestros libros de escuela teníamos canciones de *muzică populară* como “Frunzulița laie”. Eran pequeñas canciones monódicas que tenían letras tradicionales anónimas. También teníamos clases de literatura y poética del folklore, en la que aprendíamos los textos de las canciones tradicionales como las *balade*, las *doine*, etc. (DA-2014-I).

Es el caso, por ejemplo, de la canción *Bravi Copii ai României* (“Bravos niños de Rumanía”), canto patriótico de guerra en memoria de la independencia del año 1877, o de la canción *Biruatorii* (“Vencedores”), descrita como “viejo canto patriótico”.



Imagen 135: canto patriótico en el Manual pentru clasa a VI-a (Catana & Popescu, 1982: 21).

También se aprecia un mayor número de canciones que refieren a personajes de la mitología de la etnogénesis como, por ejemplo, *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul* (“La última noche de Mihai Viteazul”), *Cîntecul lui Ștefan cel Mare* (“El canto de Ștefan cel Mare”) o *Mama lui Ștefan cel Mare* (“La madre de Ștefan cel Mare”)²⁷⁸.

Cîntecul lui Ștefan cel Mare
(melodie populară)

Moderato

1. Ște - fan, Ște - fan, domn cel ma - re,
2. Lu - mea-n - trea - gă stă - n mi - ra - re,

Sea - măn pe lu - me - nu - a - re
Ța - ra - i mi - că, ț-a - ra - i ta - re

De - cît nu - mai mîn - drul soa - re, De - cît
Și duș - ma - nul spor nu - a - re, Și duș -

Refren

nu - mai - mîn - drul soa - re. Din Su -
ma - nul - spor - nu - a - re.

cea - va cînd el sa - re, el sa - re,
Pu - ne piep - tul la ho - ta - re, ho - ta - re,

Ca un - zid de a - pă - ra - re,
Ca un - zid de a - pă - ra - re

Imagen 136: “Canto de Ștefan cel Mare”, en Manual pentru clasa a VI-a (Catana & Popescu, 1982: 45).

²⁷⁸ Tal y como ya hemos comentado en el apartado del contexto histórico, tanto Mihai Viteazul como Ștefan cel Mare fueron Voivodas que, en sus respectivas épocas, lucharon por la independización y unificación de algunas de las regiones actuales de Rumanía. Ambos forman parte de la mitología de héroes nacionales (TanasoIU, 2005: 124)

Por último, en las últimas veinte páginas del *manual pentru clasa a VI-a* de música, editado en el año 1982, vemos una recopilación de cantos en honor a Ceaușescu y al Partido Comunista Rumano. La imagen a continuación, muestra el tema “*Partidul, Ceaușescu, România*” (“El partido, Ceaușescu, Rumanía”):

Partidul, Ceaușescu, România

Versurile: Aurel Storin Muzica: George Grigoriu

Solemn

1. Din vea-curi a lup-tat a-ceas-tă ță-ră și
2. A - vem în frun-tea noas-tră un tiu al ță-rii, Cel

fi - ii ei de vea-curi au vi - sat — A
mai iu-bit și cel mai as-cul - tat, — Ce-n

ceas-tă mi - nu - na - tă pri - mă - va - ră, Pe
lu - me, pî - nă - n de - păr - ta - rea ză - rii, E

ca - re o tră - im în - flă - că - rat. — Noi
pre-țu - it de oa - meni și sti - mat. — Și-a

îm - pli - nim tot ce-au vi - sat stră - bu - nii și
ces - te trei cu - vin - te mi - nu - na - te, Cu

du - cem mai de - par - te vi - sul lor, — Spre
vin - te dem - ne, ca un tri - co - lor, — Noi

Imagen 137: “El Partido, Ceaușescu, Rumanía”, en el Manual pentru clasa a VI-a (Catana & Popescu, 1982: 58).

A modo de conclusión, vemos que el conjunto de elementos que forman parte del imaginario nacionalista, establecidos a través de las pautas para la creación musical y de los criterios de selección para conformar los manuales educativos antes mencionados, se percibe en el uso de las estrategias siguientes: (a) la relevancia de la lengua rumana y de todo su imaginario literario para las canciones originales y la traducción de canciones cuyos versos están en otras lenguas, (b) la inclusión de melodías litúrgicas del rito Ortodoxo, (c) la selección de melodías tradicionales, supuestamente anónimas, que se identifican mediante la asignación a una región en concreto del país y (d) la exaltación

del sentimiento de orgullo nacionalista en el contenido de la lírica de algunas canciones. Esto correspondería a lo que proponemos como “banal” en el sentido de formar parte de una intención subliminal y tácita que no está dentro de los objetivos principales del libro escolar aunque, de forma colateral, interviene en el proceso de aprendizaje y concienciación.