

“El tañer de las campanas señaló el momento justo”: buscar lo pueblo entre lo urbano y lo rural

Mónica Salcedo

Universidad Autónoma de Madrid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/revi.97898>

ES Resumen: Algo tan sencillo como el sonido de unas campanas en la lejanía tiene la fuerza de llegar a emociones profundas relacionadas con nuestra identidad relacional y necesidades antropológicas tales como la seguridad ante un mundo amenazante. El actual fenómeno de recuperación de folclores e identidades locales en la música popular española evidencia cómo ciertos imaginarios están cargados no sólo de una trayectoria iconográfica y simbólica, sino también de afectos y anhelos que son individuales, pero también compartidos. A través del diálogo entre distintas canciones y su representación audiovisual podremos rastrear esos ecos de otros tiempos, ritmos y relaciones que, en última instancia, revelan un malestar con los modos de vida contemporáneos.

Palabras clave: videoclip; audiovisual; espacios; música; pertenencia.

ENG “El tañer de las campanas señaló el momento justo”: looking for ‘lo pueblo’ between the urban and the rural

Abstract: Something as simple as the sound of the bells in the distance has the power to reach deep emotions related to our relational identity and anthropological needs such as security in a threatening world. The current phenomenon of the recovery of folklore and local identities in Spanish popular music shows how certain imaginaries are loaded not only with an iconographic and symbolic trajectory, but also with affections and longings that are individual, but also common. Through the dialogue between different songs and their audiovisual representation, we will be able to trace these echoes of other times, rhythms and relationships that ultimately reveal a discomfort with contemporary ways of life.

Keywords: Music video; Audiovisual; Spaces; Music; Belonging.

Sumario: 1. Un tañer de campanas me sacaba de la ciudad. 2. Entre la distopía tecnológica y la utopía rural, o ese espacio intermedio. 3. La raíz tensionada. 4. Sobre la identidad relacional. 5. Recapitulando: diversas experiencias en torno a lo pueblo. Referencias.

Como citar: Salcedo, M. (2024). “El tañer de las campanas señaló el momento justo”: buscar lo pueblo entre lo urbano y lo rural. *Re-visiones* 14, 25-34. <https://dx.doi.org/10.5209/revi.97898>

1. Un tañer de campanas me sacaba de la ciudad

Mayo de 2023. Aalborg, Dinamarca, en una fría mañana. El reloj marca las once y comienzo a escuchar el tañer de campanas de alguna iglesia que no llego a vislumbrar. Pienso que es la primera vez que lo advierto desde que estoy allí y me pregunto cuándo fue la última ocasión en que escuché el toque de campanas antes de ese momento. Fue en Madrid, a finales de marzo, sentada en mi terraza, atrapando unos atrevidos rayos de sol en medio de una semana gris. Pero hubo otros muchos momentos similares en los que escuché las campanas desde esa misma terraza en el centro de la ciudad, que siempre se me antojó una suerte de oasis en medio del caos. No era una calle peatonal, pero, por alguna razón, el tráfico solía ser casi inexistente y reinaba una tranquilidad que, ante esa falta de bullicio, muchas veces me hacía cuestionarme si realmente estaba en Madrid.

Qué suerte, solía pensar. Encontrar un piso así a la primera. Como si la obligatoriedad de compartir piso con gente desconocida ya no fuera un inconveniente por saberse habitual y como si no hubieran supuesto sacrificio alguno aquellas veinticuatro horas sin dormir, porque los horarios de visita del piso y los del autobús que conectaba con mi pueblo no coincidían bien. Pero, era cierto: encontrar un espacio-refugio es una suerte que no siempre se tiene y, además, me permitía vivir en el centro neurálgico de la vida en este país.

Estaba en Madrid. Entre medias, claro, existieron otras tantas ciudades, trabajos precarios y una vida siempre en tránsito —que implica estar en todas partes y, a la vez, en ninguna—. Instalarse en Madrid se sentía entonces como colonizar un territorio: había algo de saberse poderosa por el mundo que se abría ante los ojos, por la posibilidad de acomodar todo aquello que llevaba tanto tiempo pospuesto. Pero habitar un lugar es bien distinto del tránsito veloz, de la mirada turista extasiada y eclipsada por lo nuevo, por todo aquello que no está en el nido propio. Habitarlo implica vivirlo desde dentro y al brillo y los colores flúor (Rivero 2021), tan excitantes, le siguieron intermitentemente las prisas y los tiempos de infértil espera, el ruido, los enjambres bajo tierra. Y, sin saber cómo, terminas imbuida por la rueda de hámster de sociedades capitalistas: dormir, desplazarse, trabajar, desplazarse, dormir. O puede que la dinámica sea conectarse, trabajar, comer, trabajar, desconectarse, dormir: la ausencia total de cualquier contacto físico y humano (Zafra 2021).

Sin percatarme, mi vivencia en la ciudad se había desplazado hacia el habitar un inmenso no-lugar (Augé 2008). Quizá no tanto en el sentido estricto de Augé, ya que nuestra experiencia como sociedad, décadas después de su ensayo, nos ha permitido conectar de maneras muy diversas con algunos de esos espacios que él cataloga como tal (Wilken y Goggin 2017, pp. 58–59), pero sí en el sentimiento de pérdida de identidad de ciertos lugares y los usos que hacemos de ellos. Yo ya no siento angustia en los espacios asépticos que conforman aeropuertos o estaciones, porque comenzaron ahí momentos importantes de mi vida y ha quedado anclada una huella emocional que le da sentido a esas paredes grisáceas y angulosas. Pero sí siento que no conozco a mis vecinas, que progresivamente se borran registros de vida y muerte en los espacios que habitamos, que, al tomar el metro, soy completamente anónima y vulnerable y que mis pasos diarios se sienten dentro del plano cenital de una película que muestra el vértigo de la gran ciudad. Quizá ya no son tanto esos espacios como las experiencias y usos que hacemos de ellos; ¿se perdió su sentido comunitario y solo queda el reducto de la experiencia individual?

Es ahí donde le di el valor a esa experiencia trivial y casi imperceptible de la que hablaba: me di cuenta de que, cada vez que salía a la terraza a calmar mis ánimos después de una experiencia *traumática* de interacción con la ciudad y coincidía con el toque de campanas de una iglesia cercana, me inundaba una especie de paz que apaciguaba mi estrés automáticamente. Constantemente me preguntaba por esa serenidad que provocaba en mí el tañer de las campanas, una sensación de deceleración y hogar.

Quise definirlo tirando del recuerdo y me retrotraje a momentos de mi vida en los que escuché un repiqueo que pudiera estar haciéndome conectar con dichas sensaciones de nuevo. Y pensé en los días de infancia, los domingos en el pueblo y todo el ritual alrededor de la misa. Para alguien que nunca comulgó con las doctrinas católicas, ir a misa el domingo se sentía más como una especie de evento social dentro del pueblo, que implicaba el protocolo de vestirse más elegante que de costumbre, comprar chucherías al salir y encontrarse con las amigas. También jugar a las cartas con el grupo de la abuela y probar el primer sorbo de bebidas que no suelen ser las habituales en la infancia, sintiéndose todo ello como el penetrar en espacios desconocidos y, en cierta manera, emocionantemente prohibidos.

Supuse que esa es la razón por la que, a día de hoy, cuando ese sonido reaparece, siendo ya uno de los menos habituales de nuestra escucha diaria, mi cuerpo lo asocia con esos ecos del pasado. Es curioso analizar la reacción inconsciente del cerebro ante una experiencia proveniente de una institución históricamente tirana, cómo puede provocar ese efecto en mí, aun siendo una total desconocedora y no saber, a golpe de oído, si están llamando a misa, si están “tocando muerto” o si se anuncia la Navidad, como sí distinguían nuestras ancestras. Es el sonido metálico desde algún lugar de un afuera cercano, que se alza buscando atención —llamando a una comunidad—, el que mi cuerpo reconoce.

Así, una vez entendí esa relación dual entre dos partes indisolubles de mí (un pasado ligado al pueblo y una experiencia presente abocada a los ritmos metropolitanos), empecé a percatarme de que esas miradas estaban moldeando también mi consumo cultural, conformando mi propio collage de imágenes y sonidos de un sentir personal interno. A fin de cuentas, la cultura popular tiene ese efecto catártico y de vinculación emocional e identitaria (Frith 2003, pp. 181–213) y creo que por eso es tan ilustrativa de lo que nos acontece como sociedad: porque apela a una esencia y emociones a veces soterradas, inconscientes, pero que nos definen y explican como grupo, aunque a veces no nos identifiquemos como tal.

2. Entre la distopía tecnológica y la utopía rural, o ese espacio intermedio

En el último lustro, múltiples voces del ámbito cultural en España han puesto el foco en esas mismas sensaciones y conflictos entre lo urbano y lo rural, como un sentir personal que es, a su vez, colectivizado. El fenómeno ha sido especialmente relevante en el terreno musical, donde estas ideas se han materializado en la confluencia sonora de ritmos tradicionales y elementos folclóricos con sonidos más actuales. Así, han emergido diversas propuestas que podrían encuadrarse dentro del *indie*, entendido este como un campo de producción cultural (Bejarano 2020, pp. 35–39), y, si bien no están dotadas de una carga política directa por parte de sus agentes, las experiencias y emociones relatadas sí que están atravesadas por las políticas imperantes.

Todas estas propuestas comparten semejanzas estilísticas y sonoras, pero también se sirven de unos imaginarios comunes para conformar los videoclips que acompañan a estas canciones. Estas fórmulas visuales (cual *Pathosformeln*) parecen articularse «con una emoción y una experiencia básicas de la vida social que caracteriza a un cierto horizonte de civilización» (Burucúa 2007, p. 20), transformando así la experiencia en una configuración espacial (Michaud 2017, pp. 250–253), que es la reflejada en estos vídeos.

Así pues, y a pesar de la multiplicidad de discursos y acercamientos presentes en estas canciones, las reiteraciones formales parecen reforzar un mensaje común a todas ellas. La hipótesis que subyace en este texto apunta a una revalorización del mundo rural y las tradiciones como reacción, fruto de una crisis y

malestar con los modos de vida contemporáneos. Y es por ello por lo que dicha recuperación puede entenderse, también, a través del diálogo con otra serie de vídeos con los cuales, aparentemente, no tienen tanta relación. Canciones dentro de este mismo campo de producción cultural que supone lo *indie*, aunque de corte más rockero o post punk, inciden precisamente en esos malestares que podemos interpretar como una de las causas de dicha recuperación de lo tradicional.

Es así como encontramos canciones sobre el escaso margen que nos queda para la *vivencia* en un sistema tan alienante, sobre la precariedad laboral y lo incongruente de nuestro mundo teóricamente desarrollado. También sobre la ausencia de descanso, como muestra el videoclip de la canción *Vas a petar* (Monteperdido 2023) donde varios músicos con la mirada perdida performan la canción en su propia casa y en pijama (Figura 1), evidenciando esa falta de descanso que tan bien recoge Jonathan Crary en *24/7: el capitalismo al asalto del sueño* (2015). «Toma pastillas para llevarlo un poco mejor» reza la canción, aludiendo a la creciente medicalización de la sociedad, dotada de fármacos que permitan hacer frente a las condiciones opresoras del sistema. Algo que también reflejan LUNA KI y Kenya Racaile en *Rivotril* (2020) a través de los imaginarios que rodean, curiosamente, a la celebración de una misa —el imaginario de la iglesia es uno de los más recurrentes en los vídeos de recuperación de lo local— y que bien podrían ilustrar los sentimientos de despersonalización de generaciones como la *millennial* y la *Z* en un mundo poscapitalista que se derrumba (Figura 2).



Figura 1. Monteperdido, *Vas a petar*, 2023. [Fotograma]



Figura 2. LUNA KI y Kenya Racaile, *Rivotril*, 2020. [Fotograma]

Ya no siento nada (Alizzz 2021), *You Work All Day And Then You Die* (The Parrots 2021), *La última generación* (ANTIFAN y Tangana 2019). Estas canciones, como otras muchas, ponen de manifiesto esos malestares con los modos de vida contemporáneos en sociedades posfordistas y se refuerzan a través de unos imaginarios visuales que remiten a narrativas distópicas. Ambientes de trabajo mecanizados, personas desprovistas de cualquier rasgo distintivo personal y controladas por científicos que monitorizan el mínimo atisbo de emoción. Arquitecturas de estética brutalista, rascacielos, oficinas con ordenadores de mesa visiblemente desfasados (Figuras 3 y 4). Los imaginarios visuales de la crítica y el malestar se repiten en todas ellas y refuerzan las iconografías de una tradición distópica bien enraizada en la cultura audiovisual occidental de los siglos XX y XXI. Estas reflejan la crítica hacia los modelos sociopolíticos hegemónicos de cada momento, desde *Alphaville* (*Lemmy contra Alphaville*) (Godard 1965) hasta *Black Mirror* (Brooker 2011), pasando por las neurosis y ansiedades provocadas por un sistema económico perverso, como evidencian las experiencias vitales de las protagonistas de *Fleabag* (Waller-Bridge 2016-2019) o *The Architect* (Lumer-Klabbers 2023).

Y creo que es aquí, como contrapunto, como alternativa, huida o anhelo, donde pudiera enmarcarse el fenómeno de recuperación de lo rural y las tradiciones locales en la cultura española, especialmente notable en la música popular desde 2021. Si bien esta temática no es novedosa y creo que responde a causas multifactoriales, mi impresión es que este renovado interés, especialmente desde aquellos lugares que definen esa España despoblada de la que tanto se *habla*, responde a los malestares, carencias y ansiedades de nuestra sociedad actual. Discursos desde las periferias, hablando sobre esas mismas periferias se han convertido, paradójicamente, en uno de los centros discursivos de la cultura actual, especialmente tras hitos como la publicación de *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (del Molino 2016).



Figura 3. Alizz, *Ya no siento nada*, 2021. [Fotograma]



Figura 4. The Parrots, *You Work All Day And Then You Die*, 2021. [Fotograma]

Rodrigo Cuevas, Tanxugueiras, Verde Prato, La M.O.D.A., Karmiento, Vermú, Idoipe, La Plazuela, Ruiz Bartolomé, Baiuca, María José Llergo... Todas estas artistas y grupos combinan músicas tradicionales con sonidos más actuales en un ejercicio por visibilizar cuestiones relacionadas con lo propio, la raíz, la nostalgia por la pérdida o la reivindicación de los últimos bastiones de esos tiempos otros. Trajes regionales, instrumentos tradicionales (panderos cuadrados, castañuelas, latas de pimentón o cucharas) que conviven con teclados y mesas de remezcla, mitos y leyendas de tradición oral, campos y paisajes, casas y plazas (Figuras 5 y 6).

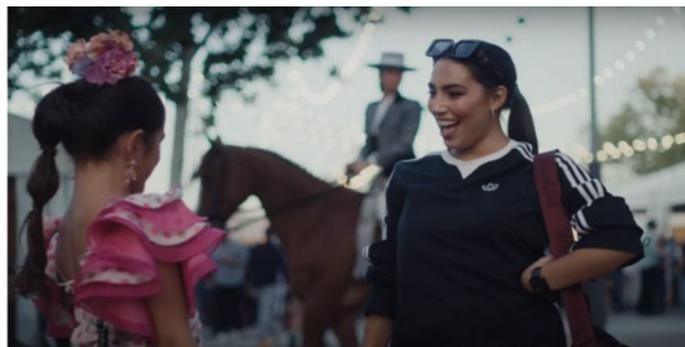


Figura 5. María José Llergo, *Mi nombre*, 2022. [Fotograma]

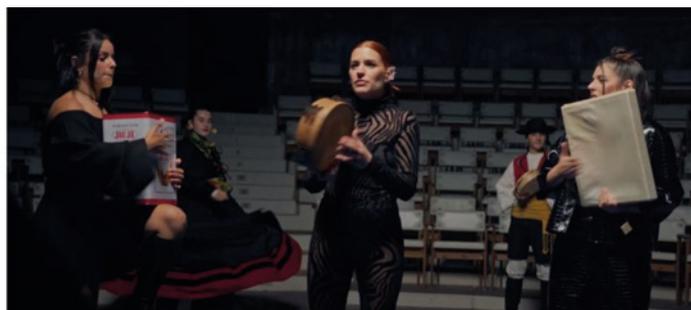


Figura 6. Tanxugueiras y Juancho Marqués, *As que tiñan que estar*, 2023. [Fotograma]

Son muchas las iconografías relativas a lo local que se asientan sobre imaginarios muy explorados a lo largo de los siglos XIX y XX. Lo llamativo es que esta eclosión en la cultura popular haya acontecido ahora, ya que los procesos de modernización, europeización y globalización, en los que se sumergió el país desde la década de los ochenta, provocaron un olvido casi sistemático de lo tradicional; la amnesia fruto de un cambio de conciencia profundo (Anderson 1993, p. 283). Esta reversión de la memoria puede deberse a un conflicto entre tradición y el supuesto progreso de la modernidad y, como tal, dicho fenómeno se entronca en una genealogía que recorre la contemporaneidad. Pensemos, por ejemplo, en la redefinición identitaria de la España de finales del siglo XIX (especialmente en la producción cultural de la Generación del 98) o en el franquismo. No obstante, al respecto de ello, y más allá de los usos institucionales de la tradición por parte del régimen, creo que el enfoque de estos vídeos está más cercano a la mirada romántica de los viajeros extranjeros a la España de mediados de siglo. Como cuando Fairman defendía no estar idealizando el campo castellano al ser conocedor de las penurias que acaecían, pero al menos el mundo rural estaba libre de las «psiconeurosis» de la ciudad (Fuentes Vega 2017, p. 94).

Del mismo modo, estos vídeos emprenden una defensa de lo autóctono que, en última instancia, son los registros materiales de una comunidad, frente a la pérdida de toda identidad que conlleva la globalización (expresada a través de una representación muy específica de lo urbano). Este posicionamiento conceptual está cercano, por ejemplo, a aquellas proclamas en defensa del carajillo en noviembre de 1976 al grito de «Coca Cola asesina, Carajillo al poder» (Fernández 1976, p. 7).

En definitiva, existe una recuperación formal de ciertos elementos que podrían ser entendidos en clave esencialista o exotizante de los pueblos, pero creo que el hecho de que se repitan ciertas escenas e iconografías en todos ellos habla, no tanto de la diferenciación, sino de las emociones, vínculos y afectos que se les asocia a dichos imaginarios.

A fin de cuentas, las puestas en escena de bailes regionales, en el fondo, están hablando del encuentro entre cuerpos que se juntan en un espacio específicamente destinado a acoger a una comunidad que celebra y olvida, que se reafirma y distingue a través de elementos comunes como la música. Cada comunidad, con sus propios emblemas: plazas e iglesias todas distintas, cada cual ejerciendo esa labor identitaria de un pequeño lugar de toponimia casi olvidada, solo importante para aquellas personas que lo habitan o que han habitado aquellas a quienes se vinculan, pero, a la vez, todas ejerciendo ese mismo rol comunitario. Por ello, estas representaciones de plazas de pueblo, de bailes, de iglesias y procesiones dan pie para hablar de raíces e identidad, de afectos y comunidad, de políticas que intervienen y de las consecuencias emocionales que conlleva la pérdida de esos anclajes antropológicos. Una misma *fórmula* —en su sentido más warburgiano— es compartida por todos estos vídeos, que remiten a lo universal a través de lo local.

Para aludir a todo esto, a la dimensión experiencial que se encuentra —pero no solo— en los modos de habitar *el pueblo*, secundo la sugerencia de los editores de este monográfico de hablar de *lo pueblo*, puesto que otros términos como lo rural o lo vernáculo no alcanzan a recoger la complejidad de la red de relaciones y afectos a la que nos venimos refiriendo. Y ahí volveré después, pero antes me gustaría apuntar que no considero que actualmente exista esa mitificación edénica *del pueblo*. Porque este no implica solo esa experiencia de comunidad y contacto mitificado con el entorno: *el pueblo* también es el sudor en la frente, las manos agrietadas, el frío y la oscuridad del invierno. Es el lobo que en la noche mató a varias de tus ovejas, es el vecino que sobrepasó su linde y desencadenó una enemistad entre familias. Es la mirada juiciosa y temerosa de lo diferente, lo ajeno, lo abyecto. Es el granizo que echó a perder la cosecha —un clima tensionado que condiciona tu existencia— y la leche que ya no venderás, porque es más rentable la importación —unas políticas globales en busca de la rentabilidad de unos pocos, que nunca son aquellos que forman *el pueblo*—. También la legislación limitante que obligó a cerrar el bar que hacía las veces de supermercado, estanco y lugar de encuentro (Izquierdo Vallina 2019, pp. 360-361).

Se trata de una realidad sin grandes altavoces y que, quizá, sólo quienes la habitan son conscientes plenamente de lo que implica, pero no creo que exista un desconocimiento generalizado. Es más, en esta actual recuperación de lo rural, medios como el cine o la literatura han explorado regularmente estas cuestiones, aprovechando el carácter narrativo que les caracteriza: *Alcarrás* (Simón 2022) y *As Bestas* (Sorogoyen 2022) expone las tensiones económicas entre lo local y lo global; *Suro* (Gurrea 2022) trata las dinámicas abusivas en trabajos del ámbito rural; o las novelas *Un amor* (Mesa 2020) y *Las ventajas de la vida en el campo* (Fraile 2018) inciden en los conflictos emocionales de quien, vulnerable, se instala en territorio ajeno.

En el ámbito musical es complicado encontrar esas narrativas más poliédricas, dadas las limitaciones formales del lenguaje musical, pero nos ofrecen pequeñas cápsulas que apuntan a emociones específicas o problemáticas concretas que inciden en estas relaciones. Además, entendiendo estas canciones en el marco de los álbumes musicales donde se integran o en su relación con las propias acciones sociopolíticas de sus intérpretes, estas conforman un discurso mucho más complejo. Pienso, por ejemplo, en la gira de conciertos de La M.O.D.A. por localidades despobladas de la provincia de Burgos, las raves de La Plazuela en las Cuevas del Sacromonte (Granada) o la recuperación de un antiguo teatro en Piloña (Asturias) por parte de Rodrigo Cuevas. También en cómo todas estas artistas y grupos manifiestan continuamente ese interés por rescatar lo autóctono y escapar del globalismo anglosajón musical.

Algo ocurre para que, desde múltiples puntos de la geografía española, estos pensamientos estén impregnando una parte considerable de la práctica cultural en nuestros días. ¿Por qué nos interpela el folclore, el ritual, porque nos reengancha a algo que estábamos perdiendo en medio de una vida neoliberal, virtual y global? ¿Es la evidencia de nuestra falta de afectos y comunidad? ¿Puede ser, más allá de una moda o tendencia cultural, una necesidad antropológica?

3. La raíz tensionada

En algún momento apretamos el acelerador que nos llevó a una globalización de culturas estandarizadas y perdimos aquello que nos conecta con un pasado, que ha hecho que seamos quienes somos. Esta búsqueda o reivindicación de la esencia, que, por otra parte, también ha sido fagocitada por extremismos esencialistas y políticas fanáticas, debe entenderse desde el buscar las raíces que nos definen y nos ubican en un mundo desconcertantemente fragmentado, individualista y global.

Es aquí donde se enmarcan todos los imaginarios que rodean a estas músicas de recuperación del folclore, en un esfuerzo por visibilizar esas raíces difuminadas, invisibilizadas, prácticamente olvidadas. Necesidad que se palpa en la motivación de grupos como La M.O.D.A. cuando graban *Nuevo Cancionero Burgalés* partiendo de las letras de cancioneros de comienzos del siglo pasado; cuando Ruiz Bartolomé abandona el inglés para cantar en castellano una reivindicación de la Sierra de Guadarrama, escarbando en la esencia de un Madrid multicultural y diverso, pero que en su hipodermis alberga una tradición castellana; cuando Maestro Espada exhibe su deje murciano en canciones como *Estrellica* (2022) o *Murciana* (2022).

También cuando Zahara, en el videoclip de *Dolores* (2021), a través de una estética documental, mezcla imágenes del presente con grabaciones de su abuela, apuntando a ese lazo familiar que en muchas ocasiones se esconde bajo la mencionada vinculación con las raíces. En este sentido, llama la atención cómo muchos de los videoclips de esta tendencia folclorizante en la música popular se nutren de grabaciones de archivo personales o familiares, en una resignificación de esos archivos otros, íntimos y minúsculos, que apelan a un sentimiento universal de sentido de pertenencia. Vínculos que miran hacia un pasado que, a su vez, ve limitada su posibilidad de presente, generando un sentimiento de pérdida y borrado de identidad. Existe algo en toda esta tendencia sobre visibilizar y salvar de la desaparición, de conservar la huella de una comunidad.

Por ejemplo, Idoipe remezcla música electrónica con canciones populares de su zona, partiendo de una motivación esencialmente emocional. Su tío era el gaitero de una comarca aragonesa y se percató de que, en el momento en que él terminara con esa labor de itinerar por los pueblos, ese oficio y esa música se perderían. En una labor cuasi antropológica recogió el testigo, se atavió con la capa de su tío (Figura 7) y comenzó a remezclar esas canciones, en un intento de sobreponerse a esa desaparición. El videoclip de *El jilguerillo* (2021) es un buen ejemplo de ello, donde, además, el mensaje se ve reforzado por imágenes del paisaje aragonés, de danzas populares, de leyendas del bosque y de un dolmen. Qué metáfora tan bonita y poderosa la de este vestigio arqueológico, uno de los registros materiales más antiguos que apelan a un grupo asentado por primera vez en un territorio específico, viviendo en comunidad y cuidando y venerando a sus muertos (Figura 8).



Figura 7. Idoipe, *El jilguerillo*, 2021. [Fotograma]



Figura 8. Idoipe, *El jilguerillo*, 2021. [Fotograma]

La misma motivación de luchar contra la pérdida mueve a Júlia Colom, quien, en *Sempre Dijous* (Porcel 2020), relata su preocupación por recuperar las músicas tradicionales de Mallorca. Habla de personas ya ancianas que

son las últimas conocedoras de todo el legado tradicional y de la necesidad de rescatarlo ante una inminente desaparición. Si bien es cierto que la labor de recogida, catalogación y preservación de ese patrimonio oral sí se ha practicado durante décadas, creo que hay mucho de valor en esa afirmación de Júlía. Y es que ese legado está olvidado entre el común de la población y la patrimonialización de las manifestaciones culturales de los pueblos fluye por vías distintas del valor real de esas músicas y saberes populares, de su finalidad última.

Igualmente, esta lucha contra la pérdida no puede desvincularse de las políticas territoriales, del peso de decisiones que parecen conducir, irrevocablemente, a la urbanización de un país históricamente rural. Las tensiones de esos espacios *pueblo* en un sistema centralizado y globalizado nos hablan de una preocupación por perder un pasado que define un vínculo identitario. Este es un país con un fuerte impacto, ya histórico, en relación al éxodo rural que, entre otras cuestiones, generó una brecha, una herida en el linaje que pervive en aquellas hijas y nietas que viven la experiencia del pueblo desde otro prisma: ese espacio de la infancia, del recuerdo o sencillamente de un pasado propio, pero que ya no llegaron a palpar.

El desarraigo, esa es otra huella de la violencia emocional provocada por la todavía absorbente dinámica de éxodos en el presente: limitaciones vitales que obligan a abandonar esos nidos —no siempre exentos, no obstante, de ramas que pinchan y vuelven violento ese regazo—, por causas personales o por modelos territoriales que, a pesar de las descentralizaciones prometidas por una virtualización que llega a medias, continúan perpetuando esa peregrinación hacia los centros, absorbentes cual agujeros negros que se adueñan del espacio colindante.

Lo muestra *Éxodo* (Vermú 2022), donde, a través de una historia de desamor narra esas dinámicas territoriales centralistas: el cantante se pregunta dónde quedó todo aquello que se prometieron como pareja, para caer en la cuenta de que ella se fue, llevándose todo y buscando otros brazos... a Madrid. Como un fantasma, en esta historia tan clásica de desamor y abandono, el éxodo a la gran ciudad atraviesa vidas personales, que son de una, pero pudieran ser de cualquiera. En el videoclip esto se visibiliza a través de un grupo de personas que juegan a las cartas junto a la chimenea, alrededor de una mesa llena de detalles sobre su procedencia local. Sobre esta, un mapa de España, estableciendo una vinculación entre el conjunto de cartas y la población de Castilla la Mancha, que es justo el lugar sobre el que se deposita la baraja (Figura 9). Como parte del juego, cada cual va robando cartas del mazo, menguando este hasta casi desaparecer, al igual que la población castellanomanchega va disminuyendo por irse «al puto Madrid».



Figura 9. Vermú, *Éxodo*, 2022. [Fotograma]

También La M.O.D.A., en *No canto yo* (2021), aborda el éxodo, en este caso a través de las consecuencias emocionales del desarraigo. El protagonista del vídeo se ve abocado a abandonar su pueblo para buscar la realización personal y profesional en la ciudad. Las emociones de este en su propia desconexión con todo lo concerniente a la ciudad donde reside y, sobre todo, el acto de fotografiar a su familia frente a la puerta de su casa del pueblo con una Polaroid (remitiendo al registro emocional vinculado a la imagen física) evidencian ese desarraigo irresuelto de quien transita entre dos mundos, viviendo en un espacio intersticial, como la carretera secundaria con la que da comienzo y finaliza el videoclip (Figuras 10 y 11).



Figura 10. La M.O.D.A. x Gorka Urbizu, *No canto yo*, 2021. [Fotograma]



Figura 11. La M.O.D.A. x Gorka Urbizu, *No canto yo*, 2021. [Fotograma]

Que el trasfondo de esta pérdida de identidad y raíces se encuentre en las decisiones políticas del país es algo que no se debe perder de vista. La consideración de lo rural como falta de progreso, alfabetización y desarrollo ha sido el punto de partida de un país históricamente acomplejado. Estas tensiones donde el centro siempre lo es por motivos económicos sitúan a las periferias en una posición de pérdida y dependencia que, en última instancia, conduce a esa pérdida de la seguridad que da el saberse parte de una comunidad. Y aunque el pueblo puede entenderse como la periferia de las periferias, donde estas cuestiones son más acuciantes, es algo que afecta también a las provincias y a todas aquellas ciudades que orbitan en torno a los grandes centros, como refleja Alizzz en *Que pasa nen* (2022) a propósito de Castelldefels (Barcelona).

4. Sobre la identidad relacional

A fin de cuentas, lo que encontramos esencialmente son cuestiones políticas, económicas y sociales que han tensionado núcleos comunitarios, fragmentándolos y generando desplazamientos entre sus miembros. Los trajes regionales, procesiones, banquetes colectivos y músicas tradicionales son básicamente aquellas manifestaciones culturales de una comunidad; la iglesia es esa efigie colectiva que trasciende lo católico, del mismo modo que la casa es el icono de una comunidad más íntima y reducida: la familia. Podríamos concluir, entonces, que la esencia de *lo pueblo* remite a ese vínculo interpersonal que acontece en lugares antropológicos (que lo son, precisamente, por su carácter vinculante entre los miembros de un grupo).

De esta forma, y como venimos sugiriendo a lo largo de esta reflexión, todas estas escenas que aparecen en los videoclips de dichos grupos de tendencia folclorizante aluden también a ese anhelo de definir y rescatar una identidad relacional (Hernando 2012, pp. 75-84), que se siente amenazada en un contexto de ritmos acelerados, urbanos y virtuales. Considero que aquí está la clave para comprender el sentido último de estos vídeos. No obstante, estos imaginarios recurrentes de espacios y experiencias interrelacionales no quedan reducidos a la esfera *del pueblo*, sino que se pueden rastrear incluso en ciertos espacios y dinámicas que *pueblan* la ciudad.

El ejemplo más evidente puede ser el del bar. En el contexto rural, supone uno de los bastiones de esos lugares antropológicos, habitualmente ubicado simbólicamente dentro de la plaza e, incluso, pudiendo parecer una prolongación arquitectónica de la propia iglesia. Lo sagrado y lo profano. O quizá ambos se entienden como espacios sagrados. El bar simboliza ese espacio de comunidad y conexión con el otro, a la par que remite a momentos de deceleración y desconexión de las rutinas y los ritmos de trabajo. Algo tan presumiblemente universal como el reunirse en torno a una mesa de bar es aprehendido en estos vídeos como si se tratara de algo identitario de una comunidad en específico, como si enlazara y fuera parte esencial de la vida en estos pequeños lugares. Esto muestra, de nuevo, esas emociones escondidas tras la fórmula visual.

Y, como decimos, no ocurre solo en esos enclaves rurales, sino que también se da en los espacios del barrio, dentro de la propia ciudad. Cuando *La Paloma*, en *Bravo Murillo* (2021), muestra a un grupo de amigos reunidos en torno a la mesa de una casa, pero también en la terraza de un bar frente a la Parroquia de Santa María la Mayor y San Julián en Tetuán, están operando los mismos mecanismos que en esas otras escenas de mesas y bares rurales. Se materializa el anhelo por unos vínculos, ritmos y modelos vitales que parecen haberse quedado congelados en un tiempo pasado: así lo evidencia la alternancia de dichas imágenes con las de antiguos mercados de barrio y la estética de documental en súper 8 que domina todo el videoclip (Figuras 12 y 13).



Figura 12. *La Paloma*, *Bravo Murillo*, 2021. [Fotograma]



Figura 13. *La Paloma*, Bravo Murillo, 2021. [Fotograma]

Es interesante apuntar al respecto de esta canción también la idea de vínculo elegido. Hemos hablado de identidad local, raíz y folclores, siendo este uno de los caminos para encontrar ese sentido de pertenencia anhelado. Se remite entonces a la familia, al territorio propio y a la microhistoria, pero el sentimiento de pertenencia puede darse en otro tipo de comunidades también. En el caso de *Bravo Murillo*, un grupo de amigos que han formado comunidad gracias a la música en el barrio que han escogido; el anhelo de red frente al mundo lleva también a la elección: pienso en comunidades LGTBQ+ o en equipos deportivos. *Oliveira Dos Cen Anos* (Tangana 2023), el himno del Centenario del R.C. Celta de Vigo, es un ejemplo de esto: en el videoclip convergen y se alternan imágenes sobre la comunidad a la que le une un equipo de fútbol y aquellas que remiten a la procedencia local de este.

5. Recapitulando: diversas experiencias en torno a lo pueblo

En los últimos años discursos sobre la vuelta a los pueblos, la recuperación de ritmos más lentos, la conexión con la naturaleza y la huida de los grandes núcleos urbanos se han multiplicado exponencialmente en la esfera pública. Quizá la crisis sanitaria de 2019–2020 tuviera mucho que ver, produciendo un cambio paradigmático en la mentalidad de una parte de la sociedad. Sin embargo, esos mismos mensajes pueden rastrearse con anterioridad a esa fecha bisagra, al igual que muchos de los proyectos musicales folclorizantes del boom cultural actual ya estaban gestándose desde hacía años.

Esto nos habla de un malestar latente con los modos de vida contemporáneos que eclosionó, eso sí, con acontecimientos traumáticos como la pandemia. La mirada fijada en lo rural puede entenderse, entonces, como una carencia a nivel antropológico que no estaba siendo cubierta con nuestros modelos imperantes. Todos esos anhelos de otros ritmos y vivencias pueden leerse en su diálogo con aquellas distopías audiovisuales que evidencian dichos malestares con los modos de vida contemporáneos. Aceleración, impersonalidad, desconexión y olvido de la comunidad; vacío de toda huella de vida y muerte, donde el edificio ya no es vecindario, sino simple colmena.

Quizá, en ese caso, estas derivas pueblerinas puedan concebirse como una búsqueda un tanto utópica de esos ritmos y contactos con lo humano que puedan hacernos sentir de nuevo esas carencias *espirituales*: la seguridad, la pertenencia, el sentirse parte de una comunidad que da refugio y protege de las tantas ansiedades del afuera. Quizá este sentimiento de anhelo —o de reivindicación y defensa frente a un mundo que lo invisibiliza y lo merma— esté hablando, a fin de cuentas, de recuperar unas dinámicas y emociones disipadas en sociedades tecnológizadas, apresuradas, donde todo corre superfluo, líquido (Bauman 2017).

Y es así cómo, en medio del ruido de motores y bocinas, aflora tímido el tañer de unas campanas que evoca ecos de otros tiempos, otros ritmos, otros cuerpos que se juntan. Nos recuerda que *lo pueblo* no se fue, ni está en otro lugar; está dentro y está fuera, como un rumor que solo alcanza a escucharse cuando el tiempo queda suspendido, en una invitación a regresar a una escala humana. Como si multitud de voces le cantaran a un sistema arrollador y deshumanizado los versos de Vicente Navarro: «el tañer de las campanas señaló el momento justo enraizado en los pulmones... no me hieras más, no me hieras más, no me hieras más» (2023).

Referencias

- Alizz. 2021. *Ya no siento nada*. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=I0kk8iUz1eU>.
- . 2022. *Que pasa nen* [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hodOZuKWJc>
- Antifan y C. Tangana, 2019. *La última generación*. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9sEHN5ynF1U>
- Anderson, Benedict, 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc, 2008. *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Zygmunt, 2017. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.

- Bejarano, Ester, 2020. *La independencia imaginada. Una sociología del indie en España* [tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Sociología y Comunicación. [Consulta: 20 de mayo de 2024]. Disponible en: <https://gredos.usal.es/handle/10366/144493>
- Brooker, Charlie, 2011. *Black Mirror*. [Serie]. Reino Unido: Channel 4, Netflix.
- Burucúa, José Emilio, 2007. *La imagen y la risa: las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Cáceres: Editorial Periférica.
- C. Tangana, 2023. *Oliveira Dos Cen Anos*. [Videoclip]. [Consulta: 4 de diciembre de 2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=d_6f0JQOfM8.
- Crary, Jonathan, 2015. *24/7: el capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel.
- Fernández, Juanjo, 1976. Carajillo al poder, *Revista Ajoblanco*. Disponible en: https://issuu.com/revistaajoblanco/docs/ajoblanco_16_noviembre_1976. [Consulta: 17 de mayo de 2024]
- Fraile, Pilar, 2018. *Las ventajas de la vida en el campo*. España: Caballo de Troya.
- Frith, Simon, 2003. Música e identidad. En HALL, Stuart y GAY, Paul du (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fuentes Vega, Alicia, 2017. *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid: Cátedra.
- Godard, Jean-Luc, 1965. *Alphaville (Lemmy contra Alphaville)*. [Película]. Francia: Athos Films.
- Gurrea, Mikel. 2022. *Suro*. [Película]. España: Lastor Media.
- Hernando, Almudena, 2018. *La fantasía de la individualidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Idoipe, *El jilguero*, 2021. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vwupElpj5cc>
- Izquierdo Vallina, Jaime, 2019. *La ciudad agropolitana – la aldea cosmopolita*. Oviedo: Ediciones KRK.
- La M.O.D.A. 2021. *No canto yo* (x Gorka Urbizu). [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_QvLyCIY1Ao
- 2021. *La molinera*. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YQg-zlsqHog>
- La Paloma. 2021. *Bravo Murillo*. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WygJGhYsP5k>
- Lumer-Klabbers, Kerren, 2023. *The Architect*. [Serie]. Noruega: Nordisk Film.
- Luna KI, Kenya Racaille, *Rivotril*, 2020. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MinRuTtOZKE>
- Maestro Espada. 2022. *Estrellica*. [Canción]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=O1rkeepEDLE>
- 2022. *Murciana*. [Canción]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XiUm9t4AnwM>
- Mesa, Rocío, 2022. *Secaderos*. [Película]. España: Olmo Figueredo González-Quevedo.
- Mesa, Sara, 2020. *Un amor*. Barcelona: Anagrama.
- Michaud, Philippe-Alain, 2017. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros Una.
- Molino, Sergio del, 2016. *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner.
- Monteperdido, *Vas a petar*, 2023. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=I152ogLh9kw>
- Navarro, Vicente, 2023. *Al olvido*. [Canción]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wMchGSeqfJc>
- Porcel, Joan, 2020. *Sempre Dijous*. [Documental]. España: Los Films de la Rambla.
- Rivero, Sara, 2021. *Castilla mal*. [Cortometraje]. [Consulta: 4 de diciembre de 2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_mtfaSUmnLY&t=97s
- Ruiz Bartolomé, 2021. *Cancionero del Guadarrama*. [Álbum]. España: Raso Estudio.
- Simón, Carla, 2022. *Alcarrás*. [Película]. España: Avalon.
- Sorogoyen, Rodrigo, 2022. *As Bestas*. [Película]. España: Arcadia Motion Pictures.
- The Parrots. 2021. *You Work All Day And Then You Die*. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3DTRNtW90uo>
- Vermú, *Éxodo*, 2022. [Videoclip]. [Consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A6V3dWLPwzg>
- Waller-Bridge, Phoebe, 2016-2019. *Fleabag*. [Serie]. Reino Unido: BBC, Amazon Studios.
- Wilken, Rowan y Goggin, Gerard, 2017. Mobilizing place. Conceptual Currents and Controversies. En: FARMAN, Jason (Ed.), *Foundations of mobile media studies. Essential texts on the formation of a field*. Londres: Routledge.
- Zafra, Remedios, 2021. *Frágiles: cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Barcelona: Anagrama.
- Zahara, *Dolores*, 2021. [Videoclip]. [Consulta: 4 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qx1TdXNiUwk>