

Trabajo de Fin de Grado

Universidad de Santiago de Compostela

Facultad de Geografía e Historia

Grado en Historia del Arte

**Del jazz con público al jazz como
creación artística en Galicia:
Sumrrá y el álbum *6 mulleres* (2018)**



Autora: María Mercedes Montenegro García

Tutor: Francisco Javier Garbayo Montabes

Curso 2022–2023

Resumen

El presente trabajo consiste en un temprano esfuerzo académico por sintetizar la historia del jazz en Galicia, así como de formalizar un análisis de la propuesta musical de los artistas de jazz gallegos. Para ello se estudiará el recorrido del género desde inicios del siglo XX, con un notable desarrollo a partir de los años setenta, teniendo en cuenta los diversos métodos de difusión a los que se recurre para su consolidación (locales, escuelas, festivales y medios de comunicación). El estudio historiográfico pretende asimismo aportar una visión clara y objetiva del género dentro del contexto contemporáneo. Con respecto al análisis artístico, se orientará hacia el caso concreto del trío compostelano Sumrrá, con especial atención en aspectos esenciales como su trayectoria artística, proceso creativo, influencias musicales y relación con el arte conceptual y la *performance*. De entre su amplia propuesta musical, estudiaremos el álbum *6 mulleres* (2018) por ser significativo en cuestión de perspectiva de género y ejemplo de la inclusión del discurso feminista en el arte y el jazz.

Palabras clave: Jazz. Galicia. Sumrrá. Historia de la música. Arte conceptual.

Resumo

O presente traballo consiste nun temprano esforzo académico por sintetizar a historia do jazz en Galicia, así como de formalizar unha análise da proposta musical dos artistas de jazz galegos. Para isto estúdiase o percorrido do xénero dende inicios do século XX, cun notable desenvolvemento a partires dos anos setenta, tendo en conta os diversos métodos de difusión aos que se recorre para a súa consolidación (locales, escolas, festivais e medios de comunicación). O estudo historiográfico pretende asemade aportar unha visión clara e obxectiva do xénero dentro do contexto contemporáneo. Con respecto á análise artística, oriéntase ao caso concreto do trío compostelán Sumrrá, con especial atención en aspectos esenciais como a súa traxectoria artística, proceso creativo, influencias musicais e relación co arte conceptual e a *performance*. De entre a súa ampla proposta musical, estudaremos o álbum *6 mulleres* (2018) por ser significativo en cuestión de perspectiva de xénero i exemplo da inclusión do discurso feminista no arte e no jazz.

Palabras chave: Jazz. Galicia. Sumrrá. Historia da música. Arte conceptual.

Abstract

This present work consists of an early academic effort to summarize the history of jazz in Galicia, as well as to formalize an analysis of the musical proposal of Galician jazz artists. To this end, the genre's path will be studied from the beginning of the 20th century, with a remarkable development since the 1970s, taking into account the various methods of dissemination incurred for its consolidation (venues, schools, festivals and mass media). The historiographical study also aims to provide a clear and objective view of the genre within the contemporary context. Regarding the artistic analysis, it will focus on the specific case of the Compostelan trio Sumrrá, with special attention to essential aspects such as their artistic career, creative process, musical influences and relationship with conceptual art and performance. From its broad musical proposal, we will study the album *6 mulleres* (2018), for being meaningful in terms of gender perspectives and an example of the inclusion of feminist discourse in art and jazz.

Key words: Jazz. Galicia. Sumrrá. History of music. Conceptual art.

*A miña familia,
especialmente a Narf,
inspiración da miña muller salvaxe nesta vida de pasaxen.*

*A Sebastián,
pola túa invitación inesperada a un concerto de jazz en Compostela.*

Índice

1. Introducción	6
2. Metodología	7
3. Breve historia del jazz en Galicia	7
3. 1. Contexto histórico del jazz en Galicia	7
3. 2. Jazz hecho en Galicia	11
3. 3. El fenómeno de los festivales de jazz	14
3. 4. Presencia en los medios de comunicación	15
3. 5. Formación educativa: Escuelas y seminarios	16
3. 6. La ambigüedad del principios del siglo XXI	16
4. El caso de Sumrrá	20
4. 1. Bajo una mirada estética	21
4. 2. La improvisación y la vanguardia artística	23
4. 3. El papel del espectador “en vivo”	27
4. 4. Estilo e influencias	29
4. 5. El álbum de <i>6 mulleres</i> (2018)	32
- Proceso creativo	33
- Frida Kahlo	35
- Malala Yousafzai	36
- Rosa Parks	38
- Qiu Jin	39
- Nawal El-Saadawi	41
- Rosalía de Castro	42
5. Conclusiones	44
6. Agradecimientos y entrevistas	46
7. Bibliografía	46
8. Hemerografía	47
9. Audiovisual	48
10. Webgrafía	48

1. Introducción

El jazz en Galicia es un género que actualmente goza de su propio núcleo de aficionados e intérpretes de gran calidad. Para estudiar su recorrido, conviene reconocer la naturaleza variable que posee el desarrollo del género en nuestra geografía desde sus inicios. Aunque consolidado con cierta demora con respecto al resto de la península, desde principios del siglo XX el jazz ha tenido sus seguidores en algunas ciudades y pueblos gallegos gracias a medios de comunicación como la radio o el cine y a algunas de las bandas locales que versionaron este tipo de música. Con la dictadura franquista esta práctica se verá mermada hasta la llegada de la Transición democrática, con una mayor apertura cultural al resto del mundo que mejorará la situación notablemente. El jazz como música propiamente creada en Galicia, original de intérpretes gallegos, cobrará cada vez más importancia. Aparecerán los primeros grupos pioneros y músicos autodidactas, junto con la progresiva apertura de escuelas, locales especializados y sellos discográficos, así como la organización de festivales, seminarios y cursos relacionados con el género. Esta tendencia se multiplicará rápidamente hasta la actualidad, unida al crecimiento exponencial del número de grupos de jazz gallegos.

Del mismo modo, estudiaremos el caso particular de Sumrrá, grupo compostelano nacido en el año 2000, conformado por Manuel Gutiérrez, Xacobe Martínez y Luis Alberto Rodríguez Legido. Su propuesta musical será analizada artística y estéticamente, con especial atención en el aspecto creativo, las influencias artístico-musicales, la relación de su música con el arte de vanguardia, la importancia del papel del espectador, la interpretación en vivo y la improvisación. Para analizar su propuesta musical se ha seleccionado como ejemplo el álbum de *6 mulleres* (2018), debido a su interesante e innovadora propuesta conceptual y aportación en cuestión de género. El álbum es reconocido por los músicos como uno de sus mejores proyectos, protagonista de numerosas interpretaciones en el extranjero y parcialmente responsable del crecimiento y popularidad que el grupo ha ganado en los últimos años.

2. Metodología

Para la elaboración del trabajo se ha recurrido a una combinación de fuentes de diversos formatos, entre los cuales se encuentran: libros, capítulos de libro, artículos de investigación, publicaciones y revistas científicas, noticias de prensa, prosa, poesía, artículos web, vídeo–documentales, entrevistas grabadas, programas de televisión, radio y podcast. Es necesario aclarar que el escaso tratamiento académico que existe sobre el jazz en Galicia ha dificultado considerablemente la investigación. Para compensar la falta de fuentes que hemos detectado, se ha recurrido a entrevistas y conversaciones con personas formadas en el campo (artistas, periodistas y profesores), que han vivido en primera persona los períodos en cuestión. El trabajo no se podría haber llevado a cabo sin la colaboración de las siguientes personas, que desinteresadamente concedieron su tiempo, información y energía durante una serie de entrevistas realizadas por la autora. Con relación a la historia del jazz en Galicia, son significativas las conversaciones con Ramón Bermejo (profesor de la Escuela Estudio), así como con el periodista, escritor y músico Quinito López Mourelle. Por otro lado, la posibilidad de entrevistar a los integrantes de Sumrrá resultó de suma importancia para la elaboración del trabajo del que son protagonistas.

3. Breve historia del jazz en Galicia

3.1. Contexto histórico

Durante la conjunción histórica de la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918), España recibirá al jazz a través de su contacto con París y con la llegada de los músicos estadounidenses a la península. Según autores como Alfredo Papo¹, es Barcelona la ciudad pionera en donde se crean estas primeras agrupaciones a modo de orquestas de swing, con piezas inicialmente norteamericanas que se convertirán posteriormente en composiciones originales. Poco después, en la década de los años veinte, el jazz llegará a las ciudades gallegas para asentarse ligeramente durante los años treinta. La favorable situación económica y la consecuente apertura de espacios como cines, teatros y locales favorecerá notablemente al género, que ocupará las atractivas programaciones diarias. Así como a inicios del siglo XX las “marching bands” estadounidenses habían

¹ PAPO, Alfredo (1985): *El jazz a Catalunya*. Barcelona, Ed. 62.

impulsado el jazz en su tierra natal², en Galicia las bandas locales tuvieron un papel imprescindible en la difusión del género desde sus inicios. También conviene mencionar la importancia del cinematógrafo, que traerá a las salas y teatros proyecciones con bandas sonoras jazzísticas.

Durante la Guerra Civil (1936–1939) el disfrute del jazz, como el de tantas costumbres populares y oferta de ocio, se verá perjudicado. Con la instauración de la dictadura franquista, se producirá el exilio de numerosos músicos y la llegada de la censura, que afectarán al panorama jazzístico especialmente en el sector público y medios de comunicación. Los repertorios de las orquestas se verán modificados, primando una música que podemos definir como tradicional, que mirará al pasado y al folklore español. Sin embargo, la actitud de la dictadura con respecto al jazz será incoherente y contradictoria, tolerando o persiguiendo el género por razones más circunstanciales que doctrinales. Las estrictas prohibiciones en la década de los cuarenta se limitaron a condenar las adaptaciones de las obras clásicas o a penar la difusión del género en las emisoras de radio, veto que se burló fácilmente con la utilización de eufemismos como “música moderna”.

La situación duró apenas hasta finales de los años cincuenta, momento en el que España restablece la diplomacia con Estados Unidos, haciendo desaparecer casi por completo la dura crítica a la cultura estadounidense, jazz inclusive. Sin embargo, esto provocará el éxito abrumador del *rock and roll*, mientras que los salones de los años veinte y el swing se convertirán en un recuerdo lejano. El público gallego aficionado al jazz será sustituido por un escaso grupo de intelectuales e intérpretes, que dejarán mucho que desear en número si los comparamos con ciudades más afortunadas que se permitirán el lujo de abrir algún local de música en directo durante la década de los sesenta. La apuesta por el jazz en directo comenzó a brotar en la geografía gallega a la par que cerraban dos emblemáticos locales españoles: el Jamboree en Barcelona (1969) y el Whisky Jazz en Madrid (1971), obligando a los músicos a recurrir a la enseñanza y a la

² Término en inglés (“bandas que marchan”) para referirse a las agrupaciones de músicos que tocan sus instrumentos mientras marchan, por entretenimiento o competencia.

música comercial para subsistir. Por aquel entonces apenas algunos afortunados podían permitirse vivir exclusivamente del jazz. Mientras tanto, de manera esporádica pero pronta, el folclore gallego hacía sus primeras apariciones en el jazz internacional: Miles Davis lo utilizó en su álbum *Sketches of Spain* (1959 - 1960), en donde la obra “The Pan Piper” se inspiraba en una pieza gallega de Alan Lomax, “Alborada de Vigo”.

Durante la década de los setenta, con la llegada de la Transición democrática surgirán numerosos grupos y orquestas dentro de un extenso abanico de estilos y repertorios, cargados de nuevas influencias, frescura e innovación. Galicia siempre gozó de poseer una cultura de fiestas populares, con un gran número de músicos entre la población y una abundante demanda de orquestas de baile. Estos intérpretes, en su mayoría jóvenes, serán quienes sin abandonar la música clásica o popular, se adentren en los estilos llegados del extranjero como el jazz. Un incipiente e inquieto núcleo de aficionados se abrirá cada vez más camino, algunos músicos conseguirán incluso cierto apoyo extraoficial por parte de asociaciones privadas, como la Asociación Abuña Jazz de Ourense, la Asociación de Jazz Compostelana o el Colectivo de Compositores Coruñeses Contemporáneos (C4). Se trata de una historia romántica y marginal³, en palabras de Mourelle, en la que los protagonistas son unos escasos amantes del género, intérpretes autodidactas, emprendedores y hosteleros con ilusión, coleccionistas apasionados y periodistas melómanos. Una primera generación encargada de iniciar el camino que más tarde asentará definitivamente el jazz como género en Galicia.

Simultáneamente, la pronta eclosión y auge de las discotecas, así como del *pop*, el *punk* o el *rock*; perjudicarán tanto al jazz como a la música en vivo, que tendrán que esperar pacientemente su momento. El aperturismo del panorama artístico dará lugar a fenómenos como la Movida Madrileña o, más cercano a lo que nos atañe, la Movida Viguesa, que se gestará a finales de la década de los años setenta. Entre 1975 y 1982 el público gallego situará al rock como su género predilecto, con un apoyo especial al punk vigués en 1981 y su éxito absoluto en 1984. Como se predijo, el jazz desaparecerá como fenómeno social, las orquestas y el swing dejarán de existir como complemento

³ MOURELLE LÓPEZ, Quinto (2008): *Facer Jazz en Galicia*. Revista Gallegos nº 4, Ed. Ézaro. 116.

en bailes y encuentros sociales, convirtiéndose en un fenómeno limitado a determinadas esferas. En palabras de Calvo–Sotelo:

El alejamiento progresivo pero firme de la danza respecto de la música popular se detecta con claridad a lo largo del siglo XX en, por ejemplo, los géneros adscritos al jazz y al folklore que tradicionalmente habían tenido una mayor vocación hacia ella, véanse los de las orquestas y conjuntos de baile. Jazz y folklore evolucionan en estas décadas hacia estilos cada vez más abstractos y elaborados: el público ya no acude a la sala para “bailar y divertirse”, sino para “escuchar”, en un proceso evolutivo que acerca notablemente estas sonoridades y su ejecución a la esfera de la música culta, sucediendo además que las actuaciones se desplazan progresivamente hacia salas de concierto y auditorios, en un ambiente en ocasiones elitista y rodeado de una determinada atención académica y periodística. (...) Ese acercamiento a “lo culto” (...) mató a la danza, que (...) reviviría con fuerza en la música pop y rock, los estilos que por esta y otras razones se convierten en las formas realmente populares de su generación (...) con una tendencia creciente a la individualización y libertad absoluta de coreografía y movimientos.⁴

Aquellos lugares que hasta el momento habían intentado crear una comunidad jazzística se verán arrollados por el éxito de los nuevos géneros, que se adueñarán de las actuaciones en vivo. Es el caso de uno de los primeros locales de jazz gallegos: el Satchmo (Vigo), abierto durante la década de los setenta, que se vio obligado a renunciar a su propósito inicial para convertirse en el lugar de nacimiento de la Movida Viguesa en 1981. Así pues, la historia del jazz en Galicia se escribía lentamente y con numerosas caídas iniciales, según relataba Manel Mantiñán sobre aquella época:

(...) los músicos de jazz se defendieron como gatos panza arriba con las únicas armas que tenían a su alcance –sus instrumentos– en los escenarios en que

⁴ CAMPOS CALVO–SOTELO, Javier (2008): *La música popular gallega en los años de la transición política (1975–1982): Reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Universidad Complutense de Madrid. 818–819.

celebraban sus actuaciones, pero solo con el paso del tiempo lograron demoler los malintencionados prejuicios con los que fueron condenados.⁵

Sin embargo, el panorama no es tan desesperanzador como cabría deducir. Aunque la ayuda pública era escasa, a principios de la década de los ochenta, pronto surgieron nuevos locales de jazz esparcidos por la geografía gallega que intentaron tomar el testigo del Satchmo. Especial reconocimiento merecen los pioneros nacidos en febrero y diciembre de 1980: el Dado Dadá Jazz Club en Santiago de Compostela (con su propio sello discográfico, el Dado Dadá Records), y el Club Filloa en A Coruña (con su propia banda de jazz, la Filloa Express). Ambos establecimientos fueron lugar de encuentro de los aficionados al género, también a nivel nacional y en ocasiones, recibiendo a artistas internacionales de gran prestigio. Se unirán posteriormente el Café Latino (1986) en Ourense, el Club Clavicémbalo (1986) en Lugo y ya en la década de los noventa, La Negra Tomasa en Vigo. Durante los próximos treinta años, estos locales recibirán una respuesta positiva por parte de la población, proliferando y consolidándose gracias a la organización de conciertos y *jam sessions*⁶. En 1985, Antonio Ferreiro explicaba cómo la creación de estos locales permitía a la gente acercarse al jazz a través de los conciertos en vivo; sumándose posteriormente aquellos establecimientos que sin ser especializados en el género, lo acogerán en sus programaciones.⁷

3. 2. Jazz hecho en Galicia

Con la llegada de la década de los ochenta, comienzan a aparecer formalmente en Galicia las primeras agrupaciones autóctonas de jazz. Con sus dificultades, el jazz se irá abriendo paso gracias a estos grupos pioneros encargados de sacarlo adelante. Como comentamos anteriormente, aparecerá una primera generación de músicos autodidactas, en ocasiones procedentes de otros géneros (como el folk o el rock), que hizo surgir el

⁵ MANTIÑÁN, Manel R. (2014): *Vivir el jazz. Una declaración de amor*. Diputación de A Coruña. 25.

⁶ Término inglés que define un encuentro informal de improvisación musical; una reunión de músicos de jazz que tocan para su propio disfrute una música que no está escrita o ensayada previamente.

⁷ (1985) *Jazz gallego, Jazz entre amigos*.

RTVE: <https://www.rtve.es/play/videos/jazz-entre-amigos/jazz-gallego-27-11-1985/5908660/>.

Consultado el 30/09/2022.

jazz con nombre propio. Será el caso de grupos como Clunia Jazz (A Coruña), B.A.I.O Ensemble (Vigo) y Abuña Jazz (Ourense). En 1982, se produce el primer encuentro de los integrantes de Clunia Jazz (Antonio Cal “Purriños”, Nani García, Federico Llorca y Baldo Martínez) en el Club Filloa. Todos ellos procedentes de bandas anteriores con influencias jazzísticas: Ónice, Outeiro y Parabará. Apenas un año después, el caraqueño Alberto Conde crea la Escuela de Jazz B.A.I.O Ensemble (1983) en Vigo, con su propia agrupación musical y el objetivo de proporcionar formación de calidad y desarrollo en el sector laboral. En 2021, el pianista Nani García explicaba su visión de aquella época:

Éramos músicos que no llegaron a crear una escena porque no había un movimiento como para ello, esta se forma con Clunia y otros músicos como Alberto Conde, pionero en Galicia en cuanto a docencia en aquellos años, pues había estudiado en Estados Unidos y realizado estudios musicales, cosa que muy poca gente había hecho por aquí (...) – con respecto al estilo de Clunia – escuchábamos mucho a Chick Corea y la fusión (...), pero sin dejar de lado la tradición, teníamos que ir a los inicios también, entonces introdujimos el bebop, hard bop, cool, etc. (...) el estilo del grupo es un poco una mezcla de todo esto.⁸

Clunia pronto sacará sus primeros álbumes y su estilo irá variando con el paso de los años. Sobre el jazz en Galicia, la contraportada de su segundo disco sentenciaba:

¿Onda atlántica? No tuvimos en Galicia la dicha de poder comprobar esto mediante un trabajo más o menos continuado de manera que se pudiera hablar de un sonido propio... La falta de una técnica formal y el autodidactismo de la mayoría de los músicos de jazz gallegos aumenta la confusión, todavía más si cabe, de la cuestión del jazz en Galicia.⁹

En 1986, la cita de Julio Cortázar: *se puede lo que se hace*, sellaba la contraportada del tercer álbum del grupo¹⁰, con una humildad sorprendente para un grupo que apenas un

⁸ BESADA, Adrián (2021): *Clunia Jazz: cuarenta años después*. Más Jazz Digital: <https://www.masjazzdigital.com/clunia-jazz-cuarenta-anos-despues/>. Consultado el 15/03/2023.

⁹ CLUNIA JAZZ (1984): *Afuera periódicas*. Ed. CFE Jazz–Stop.

¹⁰ CLUNIA JAZZ (1986): *Rúa Cega*. Ed. Edigal.

año después sería representante del jazz español en la exposición *Cinco siglos de arte española*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de París (1987). Interesa asimismo mencionar la previa relación de Clunia con el Festival de Jazz de San Sebastián, celebrado desde el año 1966. El grupo fue premiado en la edición de 1985, hecho que motivaría la entrada de Galicia con repertorio propio en la escena jazzística española. El acontecimiento llegó a oídos del divulgador y locutor de radio Juan Claudio Cifuentes (“Cifu”), que comenzó a hablar sobre el jazz hecho en Galicia en Radio Clásica, además de dedicarle un episodio especial titulado “Jazz Gallego” en su programa *Jazz entre amigos*¹¹. Cifuentes definiría la escena jazzística gallega como un pequeño “hormiguero activo”, mientras Nani García confesaba durante el programa su preocupación por aquellas circunstancias que no permitían que el jazz se desarrollase plenamente en Galicia. La escasa colaboración por parte de la administración, así como la ausencia de una base educativa estable y una infraestructura apropiada de locales; unidas al hecho de que el jazz no era considerado tendencia popular, afectaba negativamente a la situación. El descontento de García no fue sin razón, por aquel entonces, el jazz no gozaba de un numeroso séquito de oyentes. En 1985, apenas un 2% de los hogares gallegos poseía discos o cintas de jazz y mostraba preferencia por el género. El panorama no mejoró demasiado en 1988, ya que apenas un 8% de las ventas de música grabada en España se atribuía al jazz¹². Frente al espíritu insatisfecho de los músicos gallegos, la prensa afirmaba optimista como el jazz había llegado a Galicia para quedarse.¹³

Con respecto a las innovaciones musicales entre los músicos gallegos, cabe mencionar la relación que tuvieron el folclore y el jazz desde mediados de la década de los noventa. Gracias a la llegada de la experimentación y la fusión de estilos, artistas como

¹¹ (1985) *Jazz gallego*, Jazz entre amigos. RTVE: <https://www.rtve.es/play/videos/jazz-entre-amigos/jazz-gallego-27-11-1985/5908660/>. Consultado el 30/09/2022.

¹² C. CALVO–SOTELO, Javier (2008): op. cit. 329, 809.

¹³ PEREIRA, Nonito (30/11/1985). *Importante éxito de la “Unión Costa Oeste Big-Band” en su presentación coruñesa*. La Voz de Galicia.

Alberto Conde o Baldo Martínez combinarán ambos géneros, dando lugar a un estilo definido por algunos como *muñeira jazz*.¹⁴

3. 3. El fenómeno de los festivales de jazz

Los festivales de jazz en Galicia han ido en aumento desde la década de los años ochenta. Inicialmente primaron las actuaciones de artistas extranjeros, con una mayoría aplastante en comparación con los gallegos. En 1985, el locutor de radio Santi Carballal comentaba esta realidad: “Siempre que Chick Corea visita Galicia, no tiene problemas de público. Cuando se trata del jazz que se hace aquí diariamente, el jazz de gente corriente, ahí empiezan los problemas”¹⁵. Por aquel entonces, ya existían el Festival Internacional de Jazz de Vigo (1980), el Festival de Jazz Internacional en A Coruña (1983) y las Jornadas de Jazz en Santiago de Compostela (1983). A los que se unirían posteriormente los de Ribadeo y Ferrol, este último con su propia asociación de jazz (1985). Tendremos que esperar hasta la década de los noventa para que eclosionen la red de festivales y ciclos de jazz que se extenderá por las ciudades de Lugo (1992), Pontevedra (1993) y Ourense (1998); así como los XVII Ciclos de Jazz organizados por la Fundación Barrié en A Coruña (1996), a los que pronto se sumará la participación de Vigo. Cabe mencionar también el Festival Internacional de Jazz de Santiago de Compostela (1993), que coincidiendo con el Año Xacobeo organizó un ciclo de conciertos dentro del programa cultural “Compostela 93”, incluyendo las actuaciones de figuras internacionales como Nina Simone o B.B. King.

Un afán didáctico y divulgativo hará que en la organización de estos eventos se comiencen a incluir actividades formativas del género, como seminarios, exposiciones, clases, cursos, charlas, encuentros, proyecciones de películas y reportajes, etc. Asentados y multiplicados en la primera década del siglo XXI, los festivales de jazz salpican por completo la geografía gallega, con aumento considerable de la presencia de músicos gallegos. Estos llegarán a lugares como Cangas, Monforte, Nigrán, Narón,

¹⁴ Término que Ramón Trecet, director del programa *Diálogos 3* (RTVE), utilizó para definir el sonido del álbum de Alberto Conde (*Celtrópolis*) en 1999.

¹⁵ (1985) *Jazz gallego*, Jazz entre amigos. RTVE:

<https://www.rtve.es/play/videos/jazz-entre-amigos/jazz-gallego-27-11-1985/5908660/>. Consultado el 30/09/2022.

Neda, Cedeira, Ames, Mugardos, Moaña y Rianxo entre otros. Serán especialmente populares el *Imaxina Sons* (2004–2018) en Vigo; el *Compos Jazz Festival* (2004) y el *Primavera Jazz* (2019) en Santiago de Compostela; el *Jazzatlántica* (2012) en A Coruña; el *Festival de Jazz & Blues* (2012) en Ribadeo; el *Jazz da Ría* (2017) en la Costa Ártabra; el *Jazz ao Norte* (2021) en Ferrol y el *Vigo Jazz-Class* (2021) en Vigo.

3. 4. Presencia en los medios de comunicación

A partir de la década de los ochenta, la prensa y los medios de comunicación gallegos se unen a este afán por incluir el jazz en sus programaciones. Entre las figuras más relevantes cabe mencionar al inquieto periodista y productor musical Nonito Pereira, que destacó por su temprano intento de abrir un club de jazz en los años sesenta, la creación del programa *Radio Juventud* (1967) y sus numerosas crónicas periodísticas. Pereira también gozó de una buena relación con innumerables artistas y con la industria discográfica, que le permitió abrir una tienda de discos de jazz en 1975 (Discos Noni's), en A Coruña. El periodista Santi Carballal destacó por su labor de difusión del jazz en Santiago de Compostela, con su programa de radio para Ondas Galicia. Mientras que el melómano y coleccionista coruñés Manel Mantiñán, creó el programa de radio *Tiempo para el jazz* (1981) y publicó su folletín *Cómo entender el jazz en poco tiempo* (1992). Asimismo, a nivel nacional se comenzará a hablar del jazz hecho en Galicia gracias a personalidades como Juan Claudio Cifuentes, director de los programas *Jazz porque sí* y *A Todo Jazz*, en RNE.

Durante los primeros años del siglo XXI aparecerán nuevos programas como *Tempo de Jazz*, emitido por Radio Redondela, y *Puerta Abierta*, dirigido y presentado por Sebastián Íñigo en Radio Obradoiro, con una programación significativa del jazz hecho en Galicia. Iván Mera presentará el programa musical *La Caraba* en Radio Voz, con numerosos episodios dedicados al jazz en compañía de Quinito Mourelle y Tomás Sendón. Radio Galega hará difusión del género en algunos de los programas de *Estudio 3*, conducido por Ricardo Alonso; además de crear *Notas de Jazz*, programa especializado en jazz gallego, presentado por Xabier Facal. Con respecto al extranjero, cabe mencionar la relación con Portugal, que colaboró con revistas como *Jazz.pt* y

periodistas como Rui Eduardo Paes o José Carlos Santos, con su programa *Só Jazz* en la radio Rum.

3. 5. Formación educativa: Escuelas y seminarios

A partir de la década de los ochenta, el jazz se tendrá cada vez más en cuenta en el ámbito educativo. Serán pioneras la mencionada B.A.I.O. Ensemble (1983) en Vigo, y la Escuela Estudio (1987) en Santiago de Compostela, dirigida por Suso Atanes. Esta última fue lugar de celebración del *X Jazz Meeting de la IASJ* (International Association of Schools of Jazz), proporcionando a Galicia un valor y reconocimiento internacionales. Durante la década de los noventa, de la Escuela Estudio también saldrá toda una generación de músicos de gran prestigio. Será el caso de Abe Rábade, Terela Gradín, Paco Charlín, Xacobe Martínez (contrabajista del grupo Sumrrá) y Pablo Castaño entre otros. Actualmente, entre los docentes de la escuela se encuentran Manuel Gutiérrez y L.A.R. Legido (pianista y batería de Sumrrá).

A principios del siglo XXI, Galicia ya cuenta con un significativo abanico de escuelas que ofrecen la especialidad de jazz. En 2001, nacerá el Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra (SPJP) de la mano de Luís Carballo, actualmente impartido por Abe Rábade y Paco Charlín. Mientras que en 2006, el Conservatorio de A Coruña se convertirá en el primer conservatorio en proporcionar la especialidad de jazz en su formación superior. Algo por lo que recibiría numerosas críticas debido a la falta de transparencia durante el proceso de instauración del grado.¹⁶

3. 6. La ambigüedad de principios del siglo XXI

En cuanto a número y diversidad, se ha hablado de un florecimiento sin precedentes desde el año 2000 con respecto al jazz en Galicia. Aparecen cada vez más artistas y formaciones musicales, se publican infinidad de discos, proliferan festivales, salas y centros de estudio. Según Mourelle, es aquí cuando por fin *comenzamos a*

¹⁶ PÉREZ REY, José Manuel (17/02/2011): *Abe Rábade: “Siento el piano como una prolongación natural de mí”*. Distrito Jazz: <http://www.districtojazz.com/entrevistas-jazz/3653>. Consultado el 12/02/2022.

*valorar en serio el jazz que se hacía en Galicia y a escuchar con atención qué se nos proponía*¹⁷. En 2011, Abe Rábade comentaba lo prometedor que era la situación:

Cada vez existen más iniciativas en forma de jornadas, festivales y programaciones estables para el género. En lo referente a jóvenes talentos, el panorama es muy saludable. Bateristas como Iago Fernández o Max Gómez, pianistas como Xan Campos, guitarristas como Virxilio da Silva, saxofonistas como Toño Otero y Pablo Castaño, trompetistas como Xabier Pereiro conforman una de las canteras más sólidas de la Península Ibérica. El futuro va a ser aún mejor.¹⁸

La situación favorable se debió en parte a la sensibilización de la población hacia el género, gracias a una mayor variedad de oferta y al cansancio que supuso la desgastada música comercial. La red de festivales y la proliferación de locales especializados harán que se multipliquen las oportunidades para tocar en directo. Además, los músicos gallegos se dedicarán cada vez en mayor número al jazz gracias a la difusión mediática y propuesta educativa, que conseguirá llamar la atención de las nuevas generaciones.

Con respecto a las corrientes estilísticas, el jazz de las primeras décadas del siglo XXI se caracteriza por su diversidad; es por ello que los profesionales en el ámbito consideran inadecuado hablar de “jazz gallego”. En su opinión, la escasa homogeneidad y el minifundismo tradicional hacen que lo correcto sea definirlo como “jazz hecho en Galicia”. Rábade advierte que hemos de evitar afirmar que existe el jazz gallego exclusivamente debido a la incorporación del folclore:

... (afirmar que existe el “jazz gallego”) sería caer en el “lecho de Procusto”, sería un error tomar los estilos o formas musicales e intentar que entren en un formato predefinido. Las etiquetas y las conceptualizaciones de los hechos

¹⁷ Entrevista a Quinito L. Mourelle por la autora del trabajo (marzo de 2023), vía correo electrónico.

¹⁸ PÉREZ REY, J. Manuel (11/03/2011): *Abe Rábade: Estoy en un momento en el cual encuentro una identificación personal muy fuerte con la música que estoy haciendo*. Distrito Jazz:

<http://www.distritojazz.com/entrevistas-jazz/abe-rabade-estoy-en-un-momento-en-el-cual-encuentro-una-identificacion-personal-muy-fuerte-con-la-musica-que-estoy-haciendo>. Consultado el 12/02/2022.

artísticos vienen a posteriori. Ojalá en algún momento podamos hablar de algo que es seguido por tanta gente, en el caso concreto de Galicia, que comience un movimiento homogéneo y no sean solamente individuos aislados o fenómenos minoritarios. De todas formas, hablar de un sonido característico propio de un lugar dentro del jazz es duro, creo que los músicos de cada lugar, si tienen un mínimo de sensibilidad, van a integrar esos elementos autóctonos. Pero esto no puede llevarnos al relativismo cultural extremo (...). El maridaje tiene que darse de una forma libre, (...) todo es lícito, pero creo que hay una forma más natural de hibridar y otra más forzada.¹⁹

La variedad de estilos es tal que nos encontramos con que algunos músicos interpretan el folclore en clave jazzística mientras, coetáneamente, los más fieles a la tradición estadounidense se decantan por los modelos clásicos. No faltan los innovadores que, en busca de nuevos resultados, se atreven con la vanguardia y el jazz moderno. Antonio Peña, director y guitarrista de la Unión Costa Oeste Jazz Band de Ferrol, ya había vislumbrado en la década de los ochenta esta diversidad de estilos y propuestas:

Galicia puede aportar cosas interesantes al jazz español. Aquí no existen tendencias muy marcadas como existen en las ciudades “monstruo” (Barcelona, Madrid, París o Londres). Quizás tengamos menos prejuicios. (...) están saliendo muchas propuestas desde Galicia, el tiempo dirá.²⁰

Actualmente, el jazz ya no es un gran desconocido para el público gallego, y la música creada en Galicia goza de un cierto reconocimiento, resultado del esfuerzo y entusiasmo de los amantes de este estilo. Desgraciadamente, este éxito no es el que cabría esperar o debería ser. Como ya apuntaba Nani García, el jazz continúa recibiendo un escaso apoyo por parte de las instituciones (cuando no nulo), sobre todo en temas de

¹⁹ BESADA, Adrián (09/10/2019): *Me gusta mucho bucear en la lengua hablada porque me parece que tiene una riqueza brutal*. Distrito Jazz: <http://www.distritojazz.com/entrevistas-jazz/abe-rabade-me-gusta-mucho-bucear-en-la-lengua-hablada-porque-tiene-una-riqueza-brutal>. Consultado el 05/03/2023.

²⁰ (1985) *Jazz gallego*, Jazz entre amigos. RTVE: <https://www.rtve.es/play/videos/jazz-entre-amigos/jazz-gallego-27-11-1985/5908660/>. Consultado el 30/09/2022.

promoción y difusión en el extranjero. Aunque la población se haya familiarizado con el género, el jazz en vivo no es tendencia, y sus largas improvisaciones tampoco. Anticuado para su época, se encuentra en un momento en el que debe luchar para adaptarse y encontrar su propio canal de comunicación para llegar al público. Teniendo en cuenta que hablamos de ciudades de reducido tamaño y de formaciones musicales poco estables y “promiscuas” (los músicos tienden a mezclarse entre sí constantemente para formar grupos), es posible que el público se muestre a veces cansado de encontrar siempre lo mismo, considera Mourelle²¹. En ocasiones, esta escasez de oportunidades hace que los artistas recurran al extranjero para desarrollar su carrera artística.

Respecto a la venta de discos, continúa siendo escasa. Sin embargo, podemos decir que se goza de un público estable, ligeramente en aumento, desde los últimos años. Un considerable número de discográficas lanzarán al mercado los proyectos de varios músicos gallegos. Nacen casas gallegas como Audia Records, Xingra.com, Madame Mir o Free Code. Mientras que otros artistas preferirán recurrir a empresas internacionales. La pronta decadencia del disco junto con la irrupción de las redes sociales, alejarán al público de la música en vivo y de la costumbre de escuchar CDs o vinilos completos. No obstante, se democratiza el acceso a la música de intérpretes gallegos, que aprovecharán los nuevos medios de comunicación para adquirir difusión.

En 2021, Manolo Gutiérrez²² comentaba la cantidad de nuevas propuestas y músicos de gran formación que había en Galicia: una generación que sufre de un tejido industrial “no muy potente”, con grandes dificultades a la hora de encontrar espacios en donde presentar sus proyectos. Según el músico, la única solución viable parece ser el “apuntar más alto” y hacerse eco internacionalmente, para lo cual se necesitaría un mayor apoyo de las instituciones. Medidas que no solo deberían aplicarse al jazz con un claro referente gallego, sino al jazz hecho por músicos gallegos. En consonancia, Mourelle opina:

²¹ Entrevista a Quinito L. Mourelle por la autora del trabajo (marzo de 2023), vía correo electrónico.

²² (03/05/2021) *Entrevista al grupo Sumrrá*. Radio Ateneo: <https://ateneodesantiago.gal/radio/programas/6/entrevistas/podcasts/147/entrevista-ao-grupo-sumrra>. Consultado el 28/03/2023.

El músico de jazz debe luchar para adaptarse a esta situación e insistir para encontrar un canal de comunicación con el público. Debe demandarse a las instituciones un apoyo decidido, con una dotación presupuestaria correspondiente, para dar a conocer en el extranjero el jazz que se hace en Galicia, desde las formaciones más pequeñas hasta las grandes orquestas.²³

Son escasos los casos de músicos gallegos que gozan de un reconocimiento internacional. Es en parte por ello que estudiaremos la excepción que confirma la regla. Debido a la permanencia y solidez de su carrera musical, su atractiva e interesante propuesta artística, además del alcance y repercusión en la escena jazzística internacional, el trío de Sumrrá es protagonista de este trabajo.

4. El caso de Sumrrá

Sumrrá es un grupo compostelano nacido en el año 2000, compuesto según el formato clásico de los grandes tríos de jazz europeos (piano, contrabajo y batería). Sus integrantes son el pianista Manolo Gutiérrez (1963), el contrabajista Xacobe Martínez Antelo (1976) y el baterista Luís Alberto Rodríguez Legido o “L.A.R” Legido (1975). Sumrrá es uno de los grupos más longevos y productivos dentro del panorama jazzístico gallego, una sólida trayectoria que se une a una proyección internacional que les sitúa entre los referentes actuales de jazz moderno y de vanguardia. La música de Sumrrá se define a menudo como densa, compacta, evocadora de paisajes imaginarios, sugerente, de estilo rápidamente reconocible y distintivo, que destaca por el poder y claridad de sus brillantes melodías y nuevos conceptos rítmicos.

El grupo ha demostrado gran relevancia a través de su conjunción, ya que no solo ha hecho coincidir la trayectoria de tres artistas individualmente extraordinarios, sino que con su encuentro se ha permitido reflejar la historia del jazz en Galicia. En la figura de Manolo Gutiérrez encontramos aquella primera generación autodidacta de la década de los ochenta, que hace emerger el jazz en Galicia. Xacobe Martínez encarna la prometedora década de los noventa, con el desarrollo en educación y la generación de

²³ Entrevista a Quinito L. Mourelle por la autora del trabajo (marzo de 2023), vía correo electrónico.

músicos aprendices de la Escola Estudio. Mientras que la relación e influencia con el resto de la península se encuentra en la participación del vallisoletano L.AR. Legido. Los músicos explican que se decantaron por el nombre “Sumrrá” debido a la sonoridad de la palabra, propuesta creativamente por Legido, que la define como “una composición de letras”.²⁴

Los cuatro primeros álbumes del grupo marcaron la consolidación de su trayectoria inicial: *Sumrrá* (2003), *Sumrrá II* (2006), *Ao vivo* (2008) y *4.0* (2010), un proceso creativo que se vio paralizado durante cinco años por un breve silencio discográfico que finalizó con la llegada del álbum *5 journeys* (2015), que marcó un punto de inflexión en la propuesta artística del grupo. A partir de este momento, Sumrrá se orientará hacia lo conceptual, creando nuevos proyectos hilados por una serie de títulos que harán referencia a una única idea, contenida en el título del disco. Una organización del discurso que pasará a definir su música a partir de entonces, con la posterior llegada de los álbumes *6 mulleres* (2018) y *7 visions* (2021). Durante los últimos años, esta desviación hacia la propuesta conceptual parece haber calado en la producción gallega de jazz, con artistas como Abe Rábade y su álbumes *Sorte* (2021). Como se comentó en la introducción, orientaremos el análisis artístico y estético de la música de Sumrrá hacia el estudio de su proceso creativo, su relación con otros tipos de arte, su interpretación en vivo y relación con el espectador; por ser estos elementos clave en su arte.

4. 1. Bajo una mirada estética

Los integrantes de Sumrrá definen el propósito del grupo como una cuestión vital, un objetivo que se construye con motivo de reconocer lo que cada uno de sus integrantes es como individuo, así como lo que sienten que la música les solicita. La composición y grabación de álbumes vendría motivada por este deseo de crear y transmutar lo que cada uno de los integrantes alberga en su interior, con el fin de comunicarlo, especialmente en directo. La importancia reside en el enfoque de tres

²⁴ Entrevista por Carlos Pérez Cruz (20/04/2023). *CDJ TV // En la cama con Sumrrá*. El Club del Jazz: https://www.patreon.com/posts/cdj-tv-en-la-con-81775894?utm_medium=clipboard_copy&utm_source=copyLink&utm_campaign=postshare_fan&utm_content=join_link. Consultado el 20/04/2023.

personalidades, la música que potencialmente pueden generar los tres como conjunto; así como en el compromiso que establecen con una estética, forma y sonido único, original y propio. Destaca su intención de reconocerse como tres individualidades, tres seres independientes, que conjuntamente deciden agruparse y conformar un modo único y personal de ver la música, tan personal como colectivo. Todo lo demás, como lo define Martínez, es “maravillosamente accesorio”²⁵. En sintonía con el pensamiento abstracto, Gutiérrez lo expresa como “una vía de comunicación que no se halla en otros caminos”, existe un sentimiento implícito de querer transmitir un mensaje al oyente, de llegar a él. En línea con pensadores como Arthur Schopenhauer (1788–1860), la música es considerada como la voluntad misma, capaz de expresar mediante sonidos aquello a lo que el lenguaje ordinario o la palabra no tienen la posibilidad de acceder.

Sumrrá también hereda del pensamiento romántico su voluntad por alcanzar la libertad y expresarla. Lo hace mediante un lenguaje autónomo, que se comunica con su entorno a través de una “llave”, correspondiente al título de la canción, un concepto determinado. La música se convierte para ellos en una vía que permite comunicar ideas tan abstractas como concretas. A este objetivo de expresar una visión personal se le suma la importancia de la libre interpretación del oyente, el cual a través de sus propios medios adquiere una experiencia totalmente única de la pieza musical. Sumrrá recurre al discurso del arte conceptual, de manera que el concepto pasa a ser el punto desde el que tomar perspectiva a la hora de abordar la escucha, en sintonía con artistas como Rábade, que define el jazz como “un concepto, más que un estilo”²⁶. El título–concepto se convierte así en un “cristal” desde el que mirar, que envuelve el disco filtrando musicalmente el paisaje (la obra), en donde los detalles pueden ser entendidos de maneras diferentes según el oyente. Un título, un compás, una melodía, proporcionan el prisma que permite entender cada pieza. Con su discurso, Sumrrá dibuja un continuo

²⁵ Entrevista al grupo Sumrrá por la autora del trabajo. Santiago de Compostela (26/03/2023).

²⁶ BESADA, Adrián (09/10/2019): *Abe Rábade: “Me gusta mucho bucear en la lengua hablada porque me parece que tiene una riqueza brutal”*. Distrito Jazz: <http://www.distritojazz.com/entrevistas-jazz/abe-rabade-me-gusta-mucho-bucear-en-la-lengua-hablada-porque-tiene-una-riqueza-brutal>. Consultado el 05/03/2023.

tránsito entre personajes, ciudades o visiones, que hace del álbum un producto concreto abierto a la libre interpretación, poniendo la técnica al servicio de la expresividad. Un discurso sincero que se materializa mediante una música llena de cuerpo, peso y nítida interpretación. Sin enturbiar el mensaje con un virtuosismo innecesario o arreglos pomposos, mensaje y sonido son transmitidos claramente como lo más importante. A favor de esta perspectiva, Sumrrá rechaza igualmente un discurso excesivamente explícito o didáctico y ofrece en su lugar una música sugerente y evocadora.

4. 2. La improvisación y la vanguardia artística

El jazz es considerado como una expresión exacerbada de individualidad, por ello, su naturaleza tiene como elemento fundamental la improvisación. Tanto músicos como aficionados al género, consideran este factor el responsable de que existan tantos estilos como intérpretes. La improvisación ofrece unicidad y subjetividad al discurso musical, su importancia se debe a su carácter singular, espontáneo, personal e irreproducible; una manera de hacer música que se construye en el momento, de modo prácticamente intuitivo. La música de Sumrrá se encontraría así a medio camino entre la composición y la improvisación, conceptos que el propio Wassily Kandinsky (1866–1944) utilizó para el arte pictórico: la *composición* es considerada como una expresión del sentimiento interior, formada lenta y pacientemente, mediante la razón y la conciencia; mientras que la *improvisación*, es una expresión en gran parte inconsciente, espontánea y súbita, de carácter interno y de naturaleza no material (es decir, espiritual)²⁷. La fuente de ambas es el interior del sujeto, mientras que lo variable es el proceso de obtención del sonido. Más sencillo, en palabras del saxofonista Wayne Shorter (1933–2023), improvisar es componer rápido y componer es improvisar despacio. Con la misma claridad define Gutiérrez la música de Sumrrá: una serie de temas que se crean a través de una melodía, unos acordes y un tempo (composición), a los que se les une una parte improvisada. En la improvisación cobra importancia el momento presente, lo inesperado (incluso para el propio intérprete), una búsqueda ambiciosa de lo espontáneo, natural e irreflexivo. Un espacio de libertad que existe

²⁷ KANDINSKY, W. (1979): *De lo espiritual en el arte*. Ed Premio: 119.

encuadrado en una estructura que domina la pieza e interesa respetar²⁸. Así pues, la música de Sumrrá se crea a medio camino entre la matemática y el azar. Se trata de una estética que cobra importancia en el límite, por ser éste todavía desconocido. El propio Legido lo define como

ponerse en el precipicio, con un pie en el borde y otro en el aire, una situación vital, de entrega con la búsqueda del presente absoluto, un momento en el cual no sabes lo que va a pasar, y todo tu espíritu, corazón y fuerza están puestos ahí. (...) No vale el conocimiento adquirido previamente. En el momento de la verdad, está todo por construir.²⁹

Kandinsky denominaría “necesidad interior” a aquel principio íntimo, impulso responsable de crear la obra. Según el pintor, no existe el “sonido feo” o la “disonancia” en la música y la pintura, cualquier sonido y combinación de sonidos es bello (idóneo) cuando brota de la necesidad interior³⁰. En el caso del jazz, este tipo de creaciones espontáneas forman parte de la pieza de naturaleza integradora. Algo que Herbie Hancock (1940) explicó de modo similar: no existe tal cosa como una nota incorrecta, cualquier músico de jazz siempre debe tratar de convertir cualquier cosa que suceda en algo de valor³¹. Este pensamiento remite a un proceso de creación y búsqueda de una composición horizontal, en sintonía con otros músicos como Jacob Collier (1994):

Puedes conseguir que cualquier nota funcione con cualquier acorde, no es cuestión de lo “correcto” o “equivocado”, se trata de decisiones fuertes y decisiones débiles (...), es más acertado decir que una nota “todavía no ha encontrado su consecuente”, o “que existe en un contexto inadecuado” (...). No

²⁸ A excepción de aquellos casos en los que la cacofonía y total ausencia de organización es intencionada, como acontece con el free jazz.

²⁹ Revolución Pasiva en Compostela (2016): *Entrevista a L.A.R. Legido (Baterista de Sumrrá)* <https://www.youtube.com/watch?v=nOn4TLpXYPM>. Consultado el 03/04/2023.

³⁰ KANDINSKY, W. (1979), op. cit: 97.

³¹ MasterClass (2018): *Herbie Hancock: No such thing as a wrong note* <https://www.youtube.com/watch?v=C-GrRIgdmW8>. Consultado el 03/04/2023.

deberíamos descartar una nota en un acorde sin antes haber probado todas las soluciones posibles a ese acorde.³²

Del mismo modo, Sumrrá rechaza la concepción estrecha y uniforme del sonido musical e incorpora a sus creaciones toda clase de posibilidades sonoras, incluso aquellas consideradas en ocasiones despectivamente como “ruido”. Al igual que valora significativamente el silencio y la pausa, elemento muy presente tanto en su estilo minimalista como en sus improvisaciones. Cualquier fuente de sonido (o la ausencia de éste) se convierte en una posibilidad musical. Aunque en su mayor parte la música de Sumrrá es producida por tres instrumentos, en numerosas ocasiones se recurrirá a otro tipo de “artilugios”, en busca de nuevas texturas y sonidos, bien de un modo más convencional a través de la reverberación o distorsión mediante un pedal (como hará Martínez con el contrabajo); o bien de un modo menos habitual. Este último merece la pena tratarlo en relación a las vanguardias de mediados del siglo XX: la música aleatoria, el expresionismo abstracto y el arte conceptual. Legido será el responsable de crear toda clase de efectos sonoros, incorporando a la percusión objetos de diversa naturaleza como globos de aire, muñecos de feria, vajilla metálica, legumbres, tuercas, cinta adhesiva, sudor o la propia saliva. A la cuestión de si existe una diferencia entre ruido y música, Legido considera que todo es válido siempre y cuando esté en el lugar adecuado, como veíamos con Collier, no existen malas decisiones, solo contextos menos favorables.

Ya anteriormente, John Cage (1912–1992) había empleado diversos instrumentos de percusión para generar nuevos sonidos, como las conchas y las latas³³. Dentro del jazz, Steve Turre (1948) fue famoso por utilizar las caracolas marinas en sus emblemáticas improvisaciones de carácter latino. Mientras que Ray Anderson (1952) había utilizado para sus solos los cantos de pájaro, artilugios metálicos, gruñidos y gritos. En la misma

³² George Collier (2012): *That's not a wrong note, you just lack confidence (Jacob Collier)* https://www.youtube.com/watch?v=meha_FCcHbo. Consultado el 03/04/2023.

³³ Se recomienda la visualización de *The Third Construction* (1941), de John Cage: <https://www.youtube.com/watch?v=j27UIdYJZ0o>. Consultado el 28/03/2023.

línea, José Alberto (“El Canario”, 1958) realizó sus improvisaciones de “flauta invisible” mediante silbidos. Con Sumrrá, vemos la misma intención de llevar a cabo una exploración e innovación sonora, de aceptar la validez de cualquier instrumento o sonido como potencialmente musical.

Esta incorporación de objetos cotidianos había sido antes valorada por artistas como Marcel Duchamp (1887–1968). Díaz de la Fuente explica cómo este arte basado en la descontextualización de los objetos – físicos o sonoros – provoca una “desviación de sentido”, una crisis de la representación ya puesta en evidencia por las vanguardias de principios del siglo XX como el Surrealismo o el Dadá³⁴. Al explicar su inclinación por la experimentación corporal y sonora, Legido comenta que algunos de sus referentes se encuentran en este arte del siglo XX, en elementos como el *action painting* de Jackson Pollock (1912–1956). El baterista también explica que trabaja con “el oír en estado puro”, renunciando a patrones y normas preestablecidas, de un modo único y personal. Podemos percibir la influencia de artistas como Pauline Oliveiros (1932–2016) o John Cage, en su preocupación por alcanzar el llamado “grado cero” del lenguaje. En palabras de Barber Colomer: se trata de ir a las cosas mismas, atenderlas y escarbarlas con curiosidad: liberar el alma de las cosas (...) sonándolas³⁵. Legido comenta que

Hubo una época que transité por el arte del siglo XX. De alguna manera una batería no solamente era un ritmo o patrón, sino una especie de lienzo donde tú podías tocar con baquetas, con escobillas, o con cualquier cosa. Tenías la posibilidad de utilizar objetos sonoros. Me marcó mucho no pertenecer a una escuela que busca aprobar exámenes o formas fijas de tocar, sino explorar de una manera intuitiva, aleatoria y holística el concepto que tenía que sonar. (...) La única limitación somos nosotros, hay una aceptación impresionante.³⁶

³⁴ DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia (2005): *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. UNED. 100. https://www2.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf. Consultado el 03/04/2023.

³⁵ BARBER COLOMER, Llorenç (1985): *John Cage*. Ed. Círculo de Bellas Artes. 19.

³⁶ Entrevista al grupo Sumrrá por la autora del trabajo. Santiago de Compostela (26/03/2023).

Como acontecía con los artistas del siglo XX, vida y arte se confunden en Sumrrá: el deseo de generar una “estética de la existencia”, de hacer de la vida cotidiana una obra artística que se presenta mediante la selección de unos conceptos determinados. Personajes históricos, lugares y visiones son representadas a través del sonido, romantizando la existencia y sus diversas vivencias. Vemos cómo la importancia recae en el sujeto –el intérprete y el espectador–, más que sobre el objeto en sí. La reflexión se lleva a cabo en el terreno de la percepción, que busca la “idea” que reside detrás del objeto. Lo mismo que acontecía con los *happenings* de Cage acontece con las interpretaciones de Sumrrá, en las que el sonido se ofrece como un estímulo que no determina una experiencia concreta, sino que potencia la atención y la consciencia ante una experiencia personal. Una especie de ejercicio práctico de observación y escucha activa, sin condicionamientos ni patrones impuestos, en el que se pretende la recuperación y ampliación de la percepción, tan subrayada por el arte contemporáneo.

4. 3. El papel del espectador “en vivo”

Sumrrá se reconoce a sí mismo como un “grupo de directo”, por lo que no podríamos explicar su propuesta musical sin tener en cuenta las actuaciones en vivo. Para ello, es necesario que comentemos la importancia y papel que el grupo concede al público en sus actuaciones.

Con la llegada del siglo XX, se reconoce la importancia del individuo receptor (público) como agente activo y su capacidad de aportar ciertas características estéticas al objeto (obra). Es decir, la mirada del espectador adquiere la condición de sujeto creador. El cambio de paradigma llegó a la conclusión de que sin receptor no existía obra artística, afirmación que Sumrrá corrobora estableciendo al público como uno de los pilares imprescindibles de su arte. Legido considera que la energía que el público proporciona a la interpretación es absolutamente necesaria y comprometida, además, responsabiliza al oyente tanto como al grupo del proceso de creación y su resultado final. Una libertad y responsabilidad a partes iguales que hace que Sumrrá considere su propia obra como una génesis creativa entre artista y público. Una intención ya presente en los mencionados *happenings* de Cage, en los que se necesita de la participación activa del

público, proporcionándole a su vez a éste una especie de conocimiento o conciencia. En las actuaciones en vivo de Sumrrá, los espectadores son los encargados de concluir el proceso asignando significación a las piezas, generando tantas lecturas posibles como número de oyentes. Algo que nos recuerda a las denominadas “obras abiertas” de Umberto Eco (1932–2016), en las que el receptor interviene incluso en un aspecto puramente material:

(...) una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, que se presentan no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente.³⁷

Así como Eco se apoya en un horizonte creativo infinito y en la doble participación durante el proceso creativo, lo mismo hace Sumrrá con su música. Así lo reflejaba Martínez a través de una anécdota personal:

Hay mucha aportación de la gente. Una vez, durante un solo de batería, Legido sacó la cinta adhesiva para empezar a envolverse a sí mismo y al instrumento. Al día siguiente, una espectadora comentaba que para ella aquello había sido una experiencia sanadora, el sentir que durante todo el concierto hubo una preparación, que estaba saliendo de una situación vital de la que antes no había sido capaz y a través de aquella performance lo había conseguido. La gente se apropia de nuestra música, utiliza este estado de honestidad y comunión como si fuera un ritual, “se expía” o recoge una lección.³⁸

Sumrrá considera que es ahí donde se encuentra el motivo de su arte, en la consagración con el público. El grupo no solamente juega el papel de creador, sino el de agente social. En su obra se proyectan ambas psicologías, configurando un universo de significados difícil de determinar. Este hecho Martínez lo define mediante una interesante analogía:

³⁷ ECO, Umberto (1962): *Obra abierta*. Ed. Ariel. 73.

³⁸ Entrevista al grupo Sumrrá por la autora del trabajo. Santiago de Compostela (26/03/2023).

Es el llegar a las cavernas al anochecer, estar alrededor de la hoguera y que alguien cuente algo o realice un canto, un sonido que forme parte de un encuentro, de una presencia. Esto está en nosotros como espectadores y como músicos, (...) tenemos la capacidad de reproducir eso en un estado óptimo. Es una ceremonia, un ritual. Refundar el hecho de que estamos vivos y juntos, de que tenemos la capacidad de comunicarnos a través de algo que no compromete a nada más que al sentimiento de pertenencia. No se puede aspirar a nada más.

4. 4. Estilo e influencias

A pesar de que Sumrrá no considera haber seguido ninguna corriente o estilo concreto, así como rechaza cualquier tipo de encasillamiento musical, podríamos afirmar que en su música son palpables numerosas influencias o similitudes con otros artistas y movimientos, que en algunos casos coinciden con aquellos de los que los artistas se reconocen admiradores o fieles oyentes. Esta similitud no es únicamente de carácter sonoro, en ocasiones se asemeja más a lo psicológico, “influencias de impulsos” o “de procesos”, según las denominaría Martínez:

John Coltrane para mí es una influencia porque me reconozco en su determinación y convicción, en su proceso de pensar la música y trabajar en colectivo, hay algo que resuena en mí. Lo mismo con Nina Simone y la verdad desde la cual expone su sonido, sin importar el estilo. Son influencias de impulsos, de procesos.

El espíritu que vemos en Sumrrá ya estuvo presente en otros músicos de jazz como Billie Holiday (1915 – 1959), cantante en la que encontramos este afán por elaborar un discurso totalmente propio y diferente:

No sé de nadie que me haya influido realmente en mi manera de cantar. (...) Los jóvenes siempre me preguntan de dónde procede mi estilo, cómo evolucionó y todas esas cosas. ¿Qué puedo decirles? Si descubres una melodía y tiene algo

que ver contigo, no hay nada que desarrollar. La sientes, sencillamente, y cuando la cantas los que te oyen también sienten algo.³⁹

Al margen de esto, en la música de Sumrrá podemos perfilar tres tipos de influencias o similitudes con otros artistas y estilos: las propiamente jazzísticas, las relacionadas con el modernismo clásico y, como ya hemos comentado, la similitud con algunas de las vanguardias del siglo XX. Con respecto a esta última, estaría el uso de elementos cotidianos que nos recuerdan a las famosas composiciones para *piano preparado*⁴⁰ de John Cage. Legido sería el responsable de ello al introducir elementos que modifican el sonido original de la batería.

Entre las influencias jazzísticas, la música de Sumrrá nos remite a un estilo que genéricamente se ha denominado como *post-bop*, entendido por algunos historiadores como aquel que nace a mediados de los años sesenta, liderado por figuras como John Coltrane, Miles Davis, Bill Evans, Herbie Hancock o Joe Henderson entre otros tantos. A grandes rasgos, se ha considerado el post-bop como una evolución del estilo predominante hasta el momento (el denominado *bebop* o *hard bop*), al verse influenciado por la vanguardia del *free jazz* y el *jazz fusion*. Debemos tener en cuenta el post-bop como un término amplio, en ocasiones difuso, que engloba diversas corrientes y períodos. Según el musicólogo Jeremy Yudkin⁴¹, en el post-bop las formas y tempos gozan de una mayor libertad y flexibilidad, el enfoque musical posee una abstracción e intensidad extremas, y se incorporan nuevas armonías modales y acordes, variaciones melódicas e improvisaciones libres para cada instrumento. Otros autores, como Keith Waters⁴², encuentran en las grabaciones de post-bop características como un ritmo

³⁹ HOLIDAY, Billie (2015): *Lady sings the blues*. Ed. Maxi-Tusquets. 49.

⁴⁰ El “piano preparado” es aquel piano cuyo sonido se ha alterado colocando objetos (“preparaciones”) sobre o entre sus cuerdas, en los macillos o en los apagadores. Véase CAGE, John y CHARLES, Daniel (1981): *For the birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Londres, Ed. Marion Boyars. 37.

⁴¹ YUDKIN, Jeremy (2007): *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop*. Indiana University Press. 125.

⁴² WATERS, Keith (2019): *Post Bop jazz in the 1960s: the compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*. Oxford University Press.

armónico que se ralentiza (propio del jazz modal), técnicas pensadas para tocar “fuera” y “dentro” de la estructura subyacente, un enfoque interactivo o conversacional en la sección rítmica, progresiones armónicas de naturaleza inusual, superposición de los tipos de armonía y la métrica o una renuncia total de la estructuración latente del tema durante la improvisación. Toda esta diversa producción englobada bajo el término del post-bop influenciará directamente en la música de Sumrrá.

Durante la segunda mitad del siglo XX, son numerosos los músicos de jazz que se agrupan siguiendo la formación de trío europeo de piano, contrabajo y batería. Es el caso de Keith Jarrett, Herbie Hancock o Bill Evans; grupos de los que Sumrrá se reconoce fiel oyente. En algunos de sus álbumes advertimos un sonido propio de la música de Sumrrá, es el caso de *Somewhere Before* (1981), grabado en vivo por Keith Jarrett, Charlie Haden y Paul Motian; *Herbie Hancock Trio 77'* (1977), por Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams; o *I will say goodbye* (1980) de Bill Evans, Eddie Gómez y Eliot Zigmund. Estas semejanzas de sonido y estilo también las encontramos en algunos de los grupos de la década de los noventa, como Esbjörn Svensson Trio (E.S.T.) y sus álbumes *When Everyone has gone* (1993) y *E.S.T. Live* (1995). Así como en artistas como el contrabajista Avishai Cohen, con sus álbumes *Adama* (1998) y *Devotion* (1999).

Las semejanzas con el jazz de inicios del siglo XXI las encontramos en bandas como The Bad Plus, de estilo más vanguardista, con álbumes como *These are the vistas* (2003); y en otros tantos tríos contemporáneos como el Neil Cowley Trio, con su álbum *Displaced* (2006), o Vijay Iyer Trio con su *Accelerando* (2012). Del mismo modo, conviene recordar el contacto directo que Gutiérrez ha tenido con algunos músicos de jazz como Bill Dobbins, Dave Schnitter o Barry Harris; así como con los directores de orquesta Rafael Rodríguez Camacho o Joan Ensenyat.

Por último, el grupo parece comulgar también con el modernismo clásico de finales del siglo XIX e inicios del XX. En él se incluyen corrientes como el neoclasicismo, el romanticismo, el impresionismo o el expresionismo musical; todas ellas presentes entre

las escuchas de Gutiérrez. Artistas como Alban Berg, Erik Satie o Arnold Schonenberg, aparecerán claramente reflejados en sus interpretaciones pianísticas. Aplicables al jazz de Sumrrá estarían asimismo la utilización de armonías disonantes y rítmicas más irregulares, en busca de nuevas texturas y dinámicas musicales; así como el orden, balance y claridad en la presentación de las piezas.

4. 5. El álbum de *6 mulleres* (2018)

El álbum de *6 mulleres* nace con la intención de los músicos de colaborar con la causa feminista contemporánea. El grupo decide llevar a cabo su aportación personal, definida por el propio Martínez como “totalmente inocente, libre y naif”, en consonancia con el espíritu de músicos como Nina Simone, que considera que un artista es responsable de reflejar los tiempos que vive. Durante el proceso de creación, los músicos llevarán a cabo una investigación de referentes femeninos, que les permitirá dar con los seis personajes históricos definitivos: Frida Kahlo, Malala Yousfaiz, Rosa Parks, Qiu Jin, Nawal El-Saadawi y Rosalía de Castro. Una selección tomada desde una perspectiva planetaria, incluyendo México, Pakistán, Estados Unidos, China, Egipto y Galicia. Estas mujeres con personalidad polifacética combinarán en una misma figura más de una profesión. Así pues, nos encontramos ante seis personajes que ejercen un activismo político simultáneo a sus carreras profesionales, entre ellas la pintura, la literatura, la poesía o la medicina.

Este álbum marcará asimismo la entrada del grupo en el estudio de grabación. Hasta el momento, Sumrrá había grabado sus álbumes en conservatorios, salas de conciertos y teatros. Con *6 mulleres*, grabarán por primera vez en Boom Studios, estudio de grabación portugués a cargo del sello neoyorquino Nolan & Associates Productions LLC, discográfica con la que trabaja desde su quinto álbum (2015). Después de haber grabado sus últimos tres discos en directo, el grupo recuperará la grabación sin público, aunque sin renunciar al control de calidad de éste, ofreciendo las piezas musicales en vivo para su perfeccionamiento, previas a la grabación final. Sumrrá define *6 mulleres* como su primer álbum consolidado, hecho “con gran cariño”, conciso por ser el más breve de su discografía, en el que los solos serán concentrados frente a la interpretación

en vivo de mayor duración. Esta dinámica de grabación en estudio se repetirá con su siguiente álbum (2021), el primero emitido sin la interpretación previa en directo debido al contexto de pandemia por COVID-19.

Proceso creativo

El proceso creativo en Sumrrá se lleva a cabo de forma unitaria y orgánica. Para explicarlo los músicos recurren a una metáfora culinaria, en la que ellos “cocinan diversos ingredientes simultáneamente” y de la condensación generada por cocción se adquiere el resultado final, del cual Sumrrá no se reconoce del todo responsable, admitiendo no controlarlo. En el caso de *6 mulleres*, el disco surge por el impulso de los músicos de intentar ver el movimiento feminista a través de una perspectiva jazzística, instrumental y abstracta. Sumrrá explica de modo metafísico cómo la “presencia” de estas mujeres estuvo durante el momento de creación, siendo ellas mismas las que deciden y se decantan por aquella pieza que casa más con su historia y personalidad. Un proceder alquímico y libre, a través del cual el grupo va estableciendo conexiones entre estas mujeres y sus canciones. Además de un posterior trabajo de arreglos, que pretende perfeccionar el resultado final de la pieza ajustando texturas, color, melodías y armonizaciones.

Sumrrá comenta que se trata de un trabajo colaborativo entre los tres músicos, en el que estos iban aportando material (melodías, sonidos, texturas,...) en el estudio. Paulatinamente, algunas de estas ideas iban destacando sobre otras, adquiriendo fuerza, al tiempo que lo hacían los respectivos personajes históricos seleccionados. Para visualizarlo metafóricamente, Martínez comenta: *Veíamos cómo Qiu Jin guiñaba un ojo con aquella música, o Kahlo sonreía ante una determinada melodía*. Así pues, se establece un “juego de coherencias” instrumental y conceptual, orientado a la interpretación en directo, que anhela el reconocimiento y divulgación de estas mujeres, así como demostrar la capacidad del propio grupo de evocar imágenes y despertar paisajes mentales. Sumrrá lo considera “el único modo de trabajar posible”. Debido a la complejidad del mundo de la abstracción y la música instrumental, la relación con las mujeres (conceptos) se establece a través de la evocación de sensaciones o imágenes,

inicialmente por parte de los músicos, posteriormente por parte del público. Con respecto a las conexiones entre sonido y concepto, entre cada una de las mujeres y la emoción que provocan; Sumrrá añade que el detonante es difícil de explicar. Según Gutiérrez, *nunca sabes por qué algo te lleva a determinados sitios*. El porqué de estas asociaciones, el porqué su música evoca determinados escenarios, según los músicos, es complejo de determinar. Legido lo define como un lugar a través del cual acercarse al instrumento, una perspectiva desde la que pueden sonar como trío:

En el viaje que se propone, existe un espacio que depende creativamente de los conceptos, esto provoca que se focalicen mucho más las posibilidades de trabajar con colores, sonidos o materiales. Se establece una forma, una actitud de abordar la relación con el instrumento o entre el trío. Los últimos álbumes tienden a trabajar en torno a la conceptualización porque nos ha parecido ésta una paleta rica y diversa donde crear y desarrollarnos. Un modo de tensar y destensar la cuerda todavía más, de aproximarnos como grupo a aquellas cosas que nos parecen importantes en nuestro tiempo.⁴³

Sumrrá explica cómo, mediante los conceptos, la creación renuncia a los límites del lenguaje musical (la técnica, las escalas o los modos musicales). Los conceptos abstractos son el nuevo lenguaje compositivo. Estas mujeres y su historia se convierten en el medio para crear su música. Martínez explica que

Es un proceso en el que la música está al servicio de lo importante, y nuestra mayor preocupación es ser capaces de alcanzar conceptos tan potentes, magnéticos y seductores; de organizar el material para generar nuevos mundos musicales. Al superar las limitaciones podemos acceder a lo importante y crear temas con su propio ecosistema, con su fauna, flora, hábitat y atmósfera.

Cabe aclarar que quizás la experiencia y formación profesional juega a favor de los músicos, siendo en parte aquello que les proporciona una facilidad para crear con tanta

⁴³ Entrevista al grupo Sumrrá por la autora del trabajo. Santiago de Compostela (26/03/2023).

libertad a través de este tipo de dinámicas más abstractas. En 2021, Martínez⁴⁴ definía los discos de Sumrrá como un escenario en el cual se propone una narrativa estimulante, sin intentar sistematizar el proceso de creación rigurosamente o tratarlo según términos academicistas. En su lugar, los músicos recurren a conceptos tan sugerentes como prácticos. Un entorno que definen como “caos de estímulos”, con gran libertad de expresión, experimentación y evasión. A través de este método de trabajo, Sumrrá crea proyectos “plásticos y cinematográficos”, en donde cada uno de los músicos se sitúa desde un lugar distinto frente al mismo objeto.⁴⁵

Frida Kahlo

“Frida Kahlo” encabeza el álbum como primera pieza dedicada a la pintora mexicana (1907–1954). La obra consiste en la alternancia entre melodías vivaces y oscuras, intrépidas y melancólicas. Una naturaleza dual que se repetirá a lo largo del álbum con la intención de reflejar el carácter doble de estas mujeres: su trayectoria artística–profesional y su vida personal. El inicio de esta pieza consiste en la presentación de un tema claro y sencillo, que da paso a una pronta improvisación de piano y posterior contrabajo. Estas improvisaciones se organizan mediante fraseos que nos recuerdan al *scat*⁴⁶ propio de los artistas vocales, junto con un estilo similar al de los tríos jazzísticos de la década de los ochenta anteriormente mencionados. El cierre de la pieza se produce con la reaparición del tema inicial, dotándola de una estructura circular que se repetirá constantemente a lo largo del álbum.

La musicalidad de la obra pretende transmitir el espíritu propio de la artista: una mente inquieta e insaciable de dinámico movimiento interior, que a su vez es presa de un

⁴⁴ (05/07/2021) BESADA, Adrián: *Sumrrá: «nuestras experiencias y proyectos paralelos van enriqueciendo y modificando lo que hacemos»*. Más Jazz Digital:

<https://www.masjazzdigital.com/sumrra-nuestras-experiencias-y-proyectos-paralelos-van-enriqueciendo-y-modificando-lo-que-hacemos/>. Consultado el 05/03/2023.

⁴⁵ Como ejemplo audiovisual se recomienda el vídeo *Sumrrá 7 visions: “Ra”*: <https://www.youtube.com/watch?v=Kl6esGqFK4g>. Consultado el 10/03/2023.

⁴⁶ El *scat* en jazz es un tipo de improvisación vocal que utiliza palabras y sílabas sin sentido, a menudo en tono divertido y alegre, para llevar a cabo melodías y ritmos. Desarrollado especialmente por artistas como Ella Fitzgerald.

cuerpo físico atormentado por el dolor crónico, que se transmite mediante las partes más melancólicas e intimistas. Así como Kahlo unía realismo y fantasía en su pintura, pretende hacerlo Sumrrá al combinar la alegría y el colorido propio de las melodías latinas, con una profunda y arrolladora tristeza. Un reflejo del pintoresco y exótico mundo de la artista, reflexivo y personal por haberse gestado durante sus momentos de convalecimiento y enfermedad. Una emocionalidad que se encuentra presente en autorretratos como *Las dos Fridas* (1939), simultáneamente lleno de sufrimiento y colorido. La pintura de Kahlo transmite de forma soberbia una colisión entre sus ansias de felicidad y la amenaza de su destrucción. Una confrontación que la artista experimentaría en su propia vida, con sus esperanzas por encontrar el amor y la felicidad, frente a la traumática realidad de su dolor físico y emocional. Experiencias vitales que influenciaron en el proceso creativo de la pieza musical de Sumrrá.

Al igual que Sumrrá, Kahlo desarrolló un vocabulario y estilo propios, de carácter simbólico y único, para tratar de expresar su complejo mundo interior y su propia visión del mundo exterior. Estos símbolos, que en Sumrrá aparecen como repetidas notas minimalistas que entonan una melodía, son elegidos tras una profunda reflexión consciente, gozan de un significado preciso y concreto y pretenden conformar un todo ordenado. Del mismo modo que el cromatismo pictórico de las obras de Van Gogh y Gustav Klimt influía en las composiciones musicales de Schönberg, el colorido del arte de Kahlo se transmite en la pieza de Sumrrá. Con su obra, Kahlo profundizó en sí misma y atravesó diversos estados de ánimo, así mismo lo hace Sumrrá oscilando entre sentimientos de esperanza, ánimo, sufrimiento, angustia, pasión firme y delicada introspección; con la intención de transmutarlos y liberarlos por medio del sonido.

Malala Yousafzai

“Malala Yousafzai” es una balada cuyo tema es presentado por el piano, acompañado únicamente por el sutil sonido de los platillos y las escuetas notas del contrabajo. La melodía oscura, de naturaleza casi sigilosa y tempo lento, se torna cada vez más compleja, invitando a la reflexión. Al igual que la historia de la activista pakistaní (1997), nos transmite una frustración latente, un llanto y angustia

existenciales, titubeante y con ansias de justicia. En algunos momentos este tono melancólico se torna dulce y libre, abandona el carácter oscuro por uno más colorido, de entonación similar a la de los discursos de Yousafzai: firme pero cauta. La pieza concluye con una sensación interrogante, suspendida hasta alcanzar el silencio en los últimos segundos. El carácter dual no se encuentra tan presente como en la anterior, sino que toda ella posee un mismo sonido de tempo pausado, sin cortes bruscos o estilos contrastados. El piano, único instrumento que improvisa durante la pieza, fluye de manera delicada y simple, con el sentimiento propio de algunas de las improvisaciones de Bill Evans en baladas como “I wish I knew”. La pieza representa una senda oscura, de paso lento y encubierto, similar a la que tuvo que recorrer Yousafzai, que desde temprana edad sufrió intentos de asesinato. Las complicaciones se ponen de manifiesto con la improvisación pianística, que parece entonar una valiente lucha. La pieza es un canto un tanto doloroso, que pretende realzar y honrar la trayectoria de la activista por los derechos civiles de las mujeres.

Yousafzai fue criada en un entorno y geografía hostiles (el valle del río Swat), en donde el régimen talibán había prohibido la educación y asistencia escolar de las mujeres. La pieza interpreta el tono propio de la activista, que con dolor y necesidad latentes, posee la esperanza de avanzar hacia el cambio. Asimismo, transmite la labor de esta mujer, inicialmente en la sombra, sutil pero imperturbable, cauta pero imposible de acallar. El mejor modo de describir la pieza es su propio nombre: Malala (Malalai), “afligida”. Una voz solitaria en el desierto que se tornó cada vez más fuerte y se convirtió en símbolo de resistencia. Sumrrá narra instrumentalmente aquellos pasajes de su vida en la sombra, contados por ella misma en el blog de la BBC. Las entradas de Yousafzai confrontaban a partes iguales su indiscutible valentía con un profundo temor:

Ayer tuve un sueño terrible, con helicópteros militares y talibanes. He tenido estos sueños desde el lanzamiento de la operación militar en Swat. Tenía miedo de ir a la escuela porque los talibanes habían emitido un edicto que prohibía a todas las niñas asistir a la escuela. (...) En mi camino de la escuela a casa escuché a un hombre decir: “te voy a matar”. Aceleré el paso... para mi total

alivio, estaba hablando por su teléfono móvil, debía estar amenazando a alguien más por teléfono.⁴⁷

Rosa Parks

La tercera pieza del álbum está dedicada a la activista estadounidense Rosa Parks (1913–2005), reconocida como madre y primera dama del movimiento moderno por los derechos civiles y la libertad. Esta mujer se asocia inmediatamente con la anécdota más destacada de su vida, en la que se negó a ceder su asiento del autobús a un pasajero blanco en Montgomery (Alabama) en diciembre de 1955. Después de ser arrestada, el episodio provocó una ola de protestas contra la compañía autobusera durante más de un año. Consecuentemente, la ley cambió y la comunidad negra adquirió el derecho a sentarse en donde quisiera en los autobuses. Aunque Parks no había sido la primera en resistirse a la segregación en los medios de transporte, debido a la repercusión de su hazaña y a su liberación tras el arresto, la Asociación Nacional para el Avance de la Gente de Color (1909) la consideró como la mejor candidata para representar el movimiento. Parks se posicionó como cabeza y símbolo de inspiración de la campaña contra la segregación racial. Por ello, Sumrrá selecciona a esta mujer como una de las protagonistas del álbum, además de como muestra de reconocimiento y admiración por toda la colonización cultural presente en el jazz.

Rosa Parks es otra de las mujeres que aparece representada mediante una melodía segura y firme. Las notas iniciales del contrabajo, unidas a las del piano, entablan un discurso tenaz y conciso, escueto incluso, que presenta el tema de la canción en apenas un minuto. La claridad y firmeza corresponden al valiente acto que cambió el curso de la historia estadounidense. Los ocasionales redobles de la batería añaden tensión y dramatismo al tempo marcado por los otros dos instrumentos, hasta que la liberación de la estructura principal aparece por primera vez con la improvisación pianística. Ésta inicia cantarina y juguetona, con un estilo swing propio de las primeras décadas del

⁴⁷ (10/10/2012) *Malala Yousafzai: Portrait of the girl blogger.* BBC: <https://www.bbc.com/news/magazine-19899540>. Consultado el 16/04/2023.

siglo XX, junto con el virtuosismo presente en los pianistas del *bebop*. Dos momentos clave en la historia del jazz se relacionan aquí con el mensaje de la pieza: la influencia afroamericana en el swing y la época del bebop, coetánea al acto de Parks. La improvisación boicotea al orden y al tempo marcados por el tema principal, convirtiéndose en un discurso parlanchín todavía más rico y cargado de matices. La melodía inquieta se establece en sintonía con el espíritu curioso e insaciable de la activista, así como la técnica se corresponde con la ejecución entusiasta y humilde propia de Parks. La posterior improvisación del contrabajo se establece en plena sintonía con el blues y el *scat*, y se irá oscureciendo mientras la batería vacila caótica con destemporalizar. Finalmente, el tema principal reaparecerá a modo de marcha en la que se unen todos los instrumentos, simbolizando el encabezamiento de Parks en una serie de protestas de gran repercusión social. Una interpretación todavía más trágica del tema principal marcará el final de la pieza.

Qiu Jin

La cuarta pieza aparece encabezada por un tema de naturaleza vivaz y aventurera, en la que las armonizaciones de un piano protagonista, con su ritmo sincopado, evocan un sonido oriental. El tema advierte un carácter elocuente y cargado de valentía, una narración intrépida que se irá transformando durante la improvisación pianística, mudando de un inicial estilo swing a una interpretación de armonía más oscura y difusa, de apariencia propia de la música clásica. Posteriormente, un arco comenzará a arañar las cuerdas del contrabajo, mientras unas arrastrantes cadenas caen sobre los tambores de la batería. Para salir de la improvisación, el ritmo se ralentizará hasta tal punto que la pieza tomará el aspecto de una marcha apocalíptica. Los redobles de la batería anunciarán un trágico final que se sentenciará con un silencio total y repentino.

Es evidente la correlación entre la narrativa de esta pieza y la historia de Qiu Jin (1875 – 1907), escritora revolucionaria y feminista, nacida en Xiamen. Durante su etapa inicial, llena de curiosidad y confianza, la protagonista comienza a escribir sus primeros poemas y a poner en práctica la elocuencia de sus discursos. A ritmo precipitado, con

solo diecinueve años, se ve obligada a casarse y enfrentarse tanto a la soledad emocional como a su cónyuge, no tan partidario de sus ideas. En 1904, Jin abandona su hogar y huye a Japón en busca de estudios y justicia, encaminando un viaje audaz que se materializa en sus versos. En poemas como *Preocupación* (1904), Jin se lamenta de la desigualdad entre hombres y mujeres y de las injustas tradiciones, como el vendado de pies como símbolo de honor:

El sol y la luna ya no tienen luz, la tierra está oscura; / Nuestro mundo de mujeres está tan hundido, ¿quién puede ayudarnos? / Joyas vendidas para pagar este viaje a través de los mares, / separada de mi familia dejo mi tierra natal. / Desatando mis pies, limpio mil años de veneno, / con el corazón encendido, despierto todos los espíritus de las mujeres. / Ay, este delicado pañuelo aquí está medio manchado de sangre y medio con lágrimas.⁴⁸

Jin fue una elocuente oradora, fundadora de un periódico feminista, directora de una escuela para mujeres y fiel defensora de la libertad de éstas para casarse y recibir una educación. Desgraciadamente, su activismo político y el gran éxito que obtuvo le costarían su propia vida. En 1907, durante un alzamiento fallido, será apresada y torturada inhumanamente a cambio de información que jamás reveló. Con apenas treinta y un años, será decapitada públicamente. Todas estas etapas y vivencias están encarnadas en la pieza musical de Sumrrá: en el ritmo intrépido, perspicaz y luminoso del tema inicial; en la complejidad y oscuridad que aparece a lo largo de la interpretación; así como en el trágico desenlace. La improvisación pianística se resolverá con la reaparición del tema inicial, esta vez de carácter funesto y catastrófico. El silencio que cierra la pieza evoca aquel que quedaría después de que Jin fuera ejecutada, tras escribirle a su hermana a modo de despedida: *estoy dispuesta a morir por la causa*. Un silencio sobrecogedor que parece honrar la valentía y el pesar de aquellos versos que la poeta escribía recién llegada a Japón:

⁴⁸ WONG, Jennifer (2016): *Qiu Jin – The First Feminist Poet Of China*. Stand Up and Spit: <https://standupandspit.wordpress.com/2016/03/31/qiu-jin-the-first-feminist-poet-of-china/comment-page-1/>. Consultado el 01/04/2023.

No me digas que las mujeres / no están hechas de la madera de los héroes / yo sola cabalgué sobre vientos / a la Mar del Este durante diez mil leguas. / Mis pensamientos poéticos entonces se extendieron, / como una vela entre el océano y el cielo. / Avergonzada, no he hecho nada; / ninguna victoria a mi nombre. / Sólo hice sudar a mi caballo de guerra. / Contraída porque mi patria / me hace daño en el corazón. Así que dime; / ¿cómo puedo aprovechar mis días aquí? / ¿una invitada disfrutando las brisas de primavera? ⁴⁹

Contrario a lo que Jin pensaba, si habría victorias a su nombre y China la convertiría en símbolo nacional de la independencia de la mujer.

Nawal El – Saadawi

Con la misma atmósfera trágica comienza la siguiente pieza: “Nawal El-Saadawi”, envuelta en una tonalidad y métrica propias de una mente analítica y científica. El piano advierte ante una pieza que se va complicando, con arpeggios disonantes y naturaleza cíclica. A través de un tema repetitivo, el devenir dramático se acelera con el violento golpe de las cuerdas del contrabajo contra el mástil, así como con los redobles de batería y un pequeño muñeco de cuerda (un mono de plástico) que replica con sus baquetas un tambor. La tirantez de la encrucijada se manifiesta con la cinta adhesiva que el batería hace chirriar mediante largos tirones. El caos inunda la pieza con el estruendo de cadenas y vajilla metálicas que caen contra la batería, simulando el rechinar de utensilios cortantes que se afilan entre sí. El “gong” de un pequeño cuenco tibetano, sentenciante y delicado, marca el final de la pieza.

Volvemos a encontrar una correlación directa entre la pieza musical y el personaje histórico que le da título. Nawal El–Saadawi (1931–2021), doctora médica, escritora y activista egipcia, dedicó gran parte de su vida a estudiar la cuestión de la mujer en la

⁴⁹ Poema *Rematando rimas con el Señor Shih Ching de la Tierra de las Raíces del Sol* (refiriéndose a Japón, a menudo denominado como “la tierra del sol naciente”). WONG, Jennifer (2016): *Qiu Jin – The First Feminist Poet Of China*. Stand Up and Spit: <https://standupandspit.wordpress.com/2016/03/31/qiu-jin-the-first-feminist-poet-of-china/comment-page-1/>. Consultado el 01/04/2023.

cultura islámica, así como a luchar contra la práctica de la mutilación genital femenina. Desde su infancia, Saadawi mostró un carácter firme y reivindicativo contra el sexismo que sufría su entorno, encauzando los primeros pasos de lo que serían una carrera profesional dedicada en cuerpo y alma a cambiar esta situación. La denuncia de las agresiones perpetradas contra los cuerpos de las mujeres teñirán su obra literaria, como será el caso del libro *Mujer y sexo* (1972), convertido en uno de los textos fundacionales de la segunda ola feminista (1960–1980). Sus hazañas le costarían su propio puesto de trabajo, casos judiciales, condena en prisión e incluso persecuciones que atentaron contra su propia vida. Con todo, Saadawi jamás renunciará a sus principios; como acontece con la pieza de Sumrrá, serán una canción denuncia de paso firme. Los momentos de riesgo y turbación se abalanzarán sobre Saadawi como ruidosos redobles y estampidas metálicas que colisionan entre sí. Como tantas de su entorno, esta mujer sufrió de violencia física y mutilación genital, experiencias hostiles de sonido cortante que Sumrrá evoca a través de una sobrecogedora y desgarradora percusión. Las propias palabras con las que Saadawi expresó su labor literaria y política, definen a la perfección el sentimiento y carácter que encarna la pieza musical:

Escribo para expresarme. Quise sacar fuera la ira, el miedo, la hostilidad. Cuando se dieron cuenta de que era tan agresiva como ellos, me tuvieron miedo, por eso empecé a ser disidente, para atacar a la gente que me atacó. Después de graduarme y trabajar, empecé a organizar a las mujeres, empecé a entender el poder y beneficio de la organización, no puedo cambiar el mundo sola. Debemos organizarnos.⁵⁰

Rosalía de Castro

La última pieza del álbum, dedicada a la poeta gallega Rosalía de Castro (1837–1885), es una balada que comienza tocada por el piano, acompañada por una tenue percusión de escobillas metálicas y la solemnidad del contrabajo, que marca notas

⁵⁰ Channel 4 News, “Ways to change the world” (2018): *Nawal El Saadawi on feminism, fiction and the illusion of democracy*: <https://youtu.be/djMfFU7DIB8>. Consultado el 11/04/2023.

dulces y firmes. Esta presentación de tema minimalista evoca la imagen de una triste y enamorada Rosalía, romántica poeta. El carácter dual de este personaje histórico se verá pronto representado con la llegada de un discurso *forte* y pasional, en el que el tema se repite con mayor intensidad acompañado por una percusión caótica. Así, la pieza se desarrollará alternando ambas interpretaciones de un mismo tema, que serán acompañadas por improvisaciones.

La improvisación pianística encarna una voz en primera persona, de carácter intimista y reflexivo. La delicadeza es tal, que por momentos parece que fuera a convertirse en silencio. La pieza nos introduce en el corazón de la poeta, tan amoroso como melancólico. Su lado más reivindicativo y revolucionario, en ocasiones ignorado, aparece con los redobles de la batería que dan paso a una interpretación más enérgica del tema. La momentánea improvisación del contrabajo aquieta nuevamente el desarrollo de la pieza, que pronto hace reaparecer el tema principal. En su “estallido” final, los instrumentos tocan todavía más fuerte, especialmente la percusión, que añade sonidos como el frote de un globo de plástico hinchado, manifestando los gritos quejicosos propios de un sentimiento de frustración. Los instrumentos dan voz a la actitud reivindicativa que Castro ya plasmaba en su prosa con tan solo veinte años:

Jamás ha dominado en mi alma la esperanza de la gloria, ni he soñado nunca con laureles que oprimiesen mi frente. Sólo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud. (...) En el fondo, no obstante, mi corazón es bueno; pero no acato los mandatos de mis iguales y creo que su hechura es igual a mi hechura, y que su carne es igual a mi carne.⁵¹

Una declaración de libertad, en su condición de escritora y mujer insumisa. Este sentimiento de independencia se verá acompañado de su famosa *negra sombra*, aquellos

⁵¹ CASTRO, Rosalía (1858): *Lieders*, considerado el primer manifiesto feminista publicado en Galicia. El Miño. 491–492. http://culturagalega.gal/album/docs/doc_16_lieders.pdf. Consultado el 01/04/2023.

sentimientos de aflicción, soledad y angustia propios de su poesía, que estarán igualmente presentes en la pieza de Sumrrá. La melodía, a veces de tono dubitativo, inocente y curioso, divaga en ensoñaciones como acostumbraba hacer la poeta, temerosa de abrazar la felicidad y bajar la guardia ante la llegada de lo inevitable. Por momentos la pieza evoca el espíritu nostálgico: *saudades* de la tierra, del amor, de la amistad, del pasado. Una Rosalía de Castro que tantos músicos y artistas gallegos han querido reflejar, como es el caso del guitarrista y cantante Narf (Francisco Pérez, 1968–2016), que musicalizó el poema “Bos Amores”, en el que la autora versaba: *Busca estes amores..., búscalos, / si tes que chos poida dare; /que éstos son sóio os que duran / nesta vida de pasaxen*⁵². Un sentimiento presente en la última pieza que cierra el álbum de *6 mulleres*.

5. Conclusiones

El presente trabajo nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones: en relación a la primera parte de naturaleza histórica, se ha podido comprobar que efectivamente la historia del jazz tiene en Galicia nombre propio. La escasa investigación existente hasta el momento ha dificultado en parte la elaboración del trabajo, es por ello que se ha recurrido a la conversación con diversas personalidades, expertos y artistas del jazz en Galicia. Tanto por el todavía limitado estudio académico, como por tener la oportunidad y fortuna de contactar personalmente con algunos de los protagonistas responsables de este período; nuestro trabajo pretende ser un temprano y sincero intento por destacar la importancia que el género posee en la historia de la geografía gallega. Además de servir de aliciente para que la Historia del Arte continúe investigando en el campo.

Sin embargo, todavía queda camino por recorrer: no es posible hablar de un movimiento homogéneo como el “jazz gallego”, ni de una afición abundante y consolidada. Tampoco los músicos gallegos gozan del apoyo institucional suficiente como para alcanzar una notable repercusión a nivel nacional e internacional. Los propios medios de comunicación (canales de televisión, plataformas digitales, emisoras de radio, etc.) se

⁵² CASTRO, Rosalía (1880): *Follas Novas*. Ed. Colección Dorna (1943). 38.

decantan cada vez más por la denominada “música comercial”, y los festivales gallegos que gozan de una mayor publicidad y popularidad no suelen ser jazzísticos. Con todo, es cierto que la antes comentada aparición de las redes sociales ha favorecido notablemente a la divulgación de los artistas. Mediante de la creación de perfiles profesionales, la publicación virtual de sus álbumes o la participación en programas de música especializados, a través de tertulias y entrevistas; los artistas gallegos han tenido la posibilidad de darse a conocer más allá de sus fronteras, alcanzando un mayor público y la oportunidad de ser llamados a actuar en vivo en otros lugares. Este contacto con el exterior ha afectado asimismo estilísticamente, permitiendo a los artistas verse influenciados por los diferentes movimientos y corrientes jazzísticas procedentes de todo el mundo; algo que ya se percibió desde finales de la década de los setenta con el aperturismo cultural de la península.

En el caso de Sumrrá, observamos cómo es precisamente la repercusión internacional lo que favorece al enriquecimiento de su carrera artística, dando lugar a álbumes como *5 journeys* (2015), dedicado a siete ciudades del mundo, que inicia el recorrido del grupo hacia la conceptualización de su propuesta musical. Además de estudiar las diversas dinámicas de trabajo que posee el grupo, sus influencias musicales y artísticas, la relación que establecen con el espectador y las actuaciones en vivo; mediante el estudio del álbum de *6 mulleres* hemos podido llegar a conclusiones de gran interés. En primer lugar, la importancia que posee el mundo de la abstracción y la música instrumental a la hora de comunicar, no solamente emociones, sino un discurso con intención política y de denuncia, que busca el reconocimiento y la divulgación de figuras históricas. Sumrrá se vale del concepto y opta por un modelo de presentación menos convencional: en su música, un simple título o una mera contextualización son capaces de evocar en los oyentes todo tipo de imágenes, emociones y pensamientos. El grupo renuncia a “contaminar el mensaje” con el lenguaje verbal; acudiendo únicamente a sus instrumentos y a toda clase de utensilios cotidianos, concede a los espectadores la libertad para llevar a cabo sus propias reflexiones, para adquirir de la escucha atenta sus conclusiones al respecto, tan únicas como personales.

Agradecimientos y entrevistas:

Sincero e inmenso agradecimiento a todos los artistas y profesores que colaboraron desinteresadamente en la elaboración de este trabajo:

(03/02/2023) Entrevista a Ramón Bermejo. Santiago de Compostela.

(Marzo, 2023) Entrevista a Quinito López Mourelle. Vía correo electrónico.

(26/03/2023) Entrevista a los integrantes de Sumrrá. Santiago de Compostela.

Bibliografía:

BARREIROS, Santiago (2004): *Jazz en Ourense*. Ed. Concello de Ourense.

CABRELLES SAGREDO, M^a Soledad (2016): *El jazz, un género musical innovador*. Revista de Folklore, n^o 414: 61–64.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-414-2016-783256/>

CAGE, John y CHARLES, Daniel (1981): *For the birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Londres, Ed. Marion Boyars.

CAMPOS CALVO–SOTELO, Javier (2008): *La música popular gallega en los años de la transición política (1975–1982): Reificaciones expresivas del paradigma identitario*. Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/8801/1/T30909.pdf>. Consultado el 15/02/2023.

CANCELA MONTES, Alberto (2013): *Novas músicas: o jazz chega co século XX*. Revista de Musicología. Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Vol. 36, n^o 1-2: 921–938.
http://descubriendoasnosasmusicas.blogspot.com/2014/03/novas-musicas-o-jazz-chega-co-seculo-xx_17.html. Consultado el 15/03/2023.

CASTRO, Rosalía (1943): *Follas Novas*. Ed. Colección Dorna.

CASTRO, Rosalía (1858): *Lieders*. Ed. Álbum del Miño.
http://culturagalega.gal/album/docs/doc_16_lieders.pdf. Consultado el 01/04/2023.

DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia (2005): *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. Departamento de Filosofía y Política, UNED. Tesis doctoral.
https://www2.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf. Consultado el 03/04/2023.

ESPIÑO LOURO, Alfonso (2019): *Beat, pop y rock en Santiago de Compostela (1954–1978)*. Universidad de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
<http://hdl.handle.net/10347/19467>. Consultado el 03/02/2023.

ESPIÑO LOURO, Alfonso (2020): *Compostela: Música moderna en Santiago (1954–1978)*. Universidad de Santiago de Compostela.

FERNÁNDEZ REGO, Fernando (2019): *Unha historia de música en Galicia, 1952–2018*. Ed. Galicia.

HOLIDAY, Billie (2015): *Lady sings the blues*. Barcelona, Ed. MaxiTusquets.

ECO, Umberto (1962): *Obra abierta*. Barcelona, Ed. Ariel.

GARCÍA, Jorge (2012): *El ruido alegre, Jazz en la BNE: El trazo del jazz en España*. BNE: 17–71.

<https://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/es/Micrositios/Exposiciones/Jazz/resources/img/estudio1.pdf>

GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996): *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España (1919-1996)*. Ed. Alianza.

KANDINSKY, W (1979): *De lo espiritual en el arte*. México, Ed. Premia.

MANTIÑÁN, Manel R. (2014): *Vivir el jazz. Una declaración de amor*. Deputación de A Coruña.

MAYORAL, Marina (1974): *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid, Ed. Gredos.

MOURELLE L., Quinto (2008): *Facer Jazz en Galicia*. Revista Gallegos nº 4, Ed. Ézaro: 116–119.

PAPO, Alfredo (1985): *El jazz a Catalunya*. Barcelona, Ed. 62.

TIRRO, Frank (2022): *Historia del Jazz*. Barcelona, Ed. Redbook.

WATERS, Keith (2019): *Postbop jazz in the 1960s : the compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*. Oxford University Press.

YUDKIN, Jeremy (2007): *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop*. Indiana University Press.

Hemerografía:

Depósito digital de Journal of Jazz Studies: <https://jjs.libraries.rutgers.edu/index.php/jjs>

Archivo digital del Seminario Permanente de Jazz en Pontevedra: <http://www.pontejazz.org/>

Revista digital Más Jazz Digital, Ed. Orfeo: <https://www.masjazzdigital.com/>

Hemeroteca digital de Distrito Jazz: <http://www.distritojazz.com/>

Hemeroteca digital de La Voz de Galicia: <https://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/>

Hemeroteca digital de El Correo Gallego: <https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/>

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/>

Hemeroteca digital Galiciana: <https://biblioteca.galiciana.gal/pt/inicio/inicio.do>

Hemeroteca digital La Opinión (A Coruña): <https://www.laopinioncoruna.es/hemeroteca>

Audiovisual:

Jazz entre amigos. Archivo RTVE: <https://www.rtve.es/play/videos/jazz-entre-amigos/>

Notas de jazz. CRTVG, Radio Galega: <https://www.crtvg.es/rg/programas/notas-de-jazz>

El Club del Jazz Radio: <https://www.elclubdejazz.com/>

Revolución Pasiva en Compostela (2016): *Entrevista a L.A.R. Legido (Baterista de Sumrrá)*: <https://www.youtube.com/watch?v=nOn4TLpXYPM>. Consultado el 03/04/2023.

Channel 4 News, “Ways to change the world” (2018): *Nawal El Saadawi on feminism, fiction and the illusion of democracy*: <https://youtu.be/djMfFU7DIB8>. Consultado el 11/04/2023.

MasterClass (2018): *Herbie Hancock: No such thing as a wrong note*. <https://www.youtube.com/watch?v=C-GrRIgdmW8>. Consultado el 03/04/2023.

Xacobe Martínez Antelo (2021): *Sumrrá 7 visions: “Ra”*: <https://www.youtube.com/watch?v=Kl6esGqFK4g>. Consultado el 10/03/2023.

George Collier (2021): *That’s not a wrong note, you just lack confidence (Jacob Collier)*. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=meha_FCcHbo. Consultado el 03/04/2023.

Webgrafía:

DE JUANA, Rudy (2020): *La estructura del jazz: cómo entender un tema y no morir en el intento*. Caravan Jazz: <https://www.caravanjazz.es/index.php/2020/07/28/la-estructura-del-jazz-como-entender-un-tema-y-no-morir-en-el-intento/>. Consultado el 17/04/2023.

GAUHAR, Feryal (2012): *Comment: The earth bleeds for Malala*. The Express Tribune: <https://tribune.com.pk/story/449431/comment-the-earth-bleeds-for-malala/>. Consultado el 16/04/2023.

MOLANES COSTA, Noelia (2015): *Reivindicación de (las otras) Rosalía de Castro*. Escribientes.com: <https://escribientes.com/literatura/reivindicacion-de-las-otras-rosalia-de-castro>. Consultado el 30/03/2023.

WONG, Jennifer (2016): *Qiu Jin, The First Feminist Poet of China*. Stand Up and Spit: <https://standupandspit.wordpress.com/2016/03/31/qiu-jin-the-first-feminist-poet-of-china/comment-page-1/>. Consultado el 01/04/2023.

Feminist Studies (2017): *Qiu Jin [秋瑾] (1875 – 1907)*: <https://womensvoicesinwriting.wordpress.com/2017/01/26/qiu-jin-%e7%a7%8b%e7%91%be-1875-1907/>. Consultado el 01/04/2023.

Instituto Rosa Parks (s.f.): *Biografía de Rosa Louis Parks biography*: <https://www.rosaparks.org/biography/>. Consultado el 12/04/2023.

BBC (2012): *Malala Yousafzai: Portrait of the girl blogger*. Disponible en <https://www.bbc.com/news/magazine-19899540>. Consultado el 16/04/2023.

