

AIBR

Revista de Antropología  
Iberoamericana

www.aibr.org

Volumen 17

Número 2

Mayo - Agosto 2022

Pp. 325 - 345

Madrid: Antropólogos  
Iberoamericanos en Red.  
ISSN: 1695-9752  
E-ISSN: 1578-9705

## Los tiempos y las modas del cante alentejano<sup>1</sup>

Dulce Simões

INET-md, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade

Nova de Lisboa

masimoes@fcsh.unl.pt

Recibido: 15.12.2019

Aceptado: 11.06.2021

DOI: 10.11156/aibr.170206



**RESUMEN**

La práctica del cante alentejano ha resistido a los desafíos de una sociedad rural en permanente transformación, en la tensión progresiva entre la experiencia y la expectativa. La experiencia entrelaza diversos pasados de una práctica incorporada, representada, institucionalizada y transmitida por generaciones e instituciones. La expectativa es el futuro presente, que únicamente puede predecirse a partir de las experiencias de sus participantes, cuya acción e intervención social son determinantes para la continuidad de esta práctica cultural. El objetivo de este artículo es cuestionar las relaciones de poder asociadas a los procesos de institucionalización y de patrimonialización de prácticas musicales, a partir de una etnografía de contextualización histórica del cante alentejano.

**PALABRAS CLAVE**

Patrimonio cultural inmaterial, relaciones de poder, cultura popular, cante alentejano.

***THE TIMES AND THE SHAPES OF THE CANTE ALENTEJANO*****ABSTRACT**

The practice of cante alentejano has resisted the challenges of a rural society in constant transformation, in the progressive tension between experience and expectation. Experience intertwines diverse pasts of a built-in practice, represented, institutionalized, and transmitted by generations and institutions. Expectation is the present future, which can only be predicted from the experiences of its participants, whose action and social intervention are decisive for the continuity of this cultural practice. In this article, I question the power relations associated with the processes of institutionalization and patrimonialization of cultural practices, based on ethnography of historical contextualization of cante alentejano.

**KEY WORDS**

Intangible cultural heritage, power relationships, popular culture, cante alentejano.

## Prácticas de la cultura y procesos de patrimonialización

*No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.  
Es algo como el aire que todos respiramos  
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.*

(Celaya, 1968: 631).

La práctica del cante alentejano ha resistido a los desafíos de una sociedad rural en permanente transformación, en una tensión progresiva entre el «campo de experiencia» y el «horizonte de expectativa» (Koselleck, 2006). La experiencia entrelaza diversos pasados de una práctica incorporada, representada, institucionalizada y transmitida por generaciones e instituciones. La expectativa es el futuro construido en el presente, que únicamente puede predecirse a partir de las experiencias de los sujetos históricos, cuya acción e intervención social son determinantes para cambiar las sociedades. El cante alentejano expresa la estructura social que dibujó las clases sociales en los campos del Sur de Portugal, anclado en un «nosotros», los jornaleros, y «ellos», los terratenientes. Por lo tanto, simboliza una visión de mundo de los subalternos y está dotado de estructuras, formas, propósitos y significados que constituyen una ideología. Esto no significa que todas las canciones manifiesten pautas programáticas o estratégicas de acción política, sino que reflejan identidades, pertenencias y una relación con lo social basada en el conflicto de clases.

En 2014, el cante alentejano fue certificado por la Unesco como «*canto polifónico, sin instrumentos, protagonizado por agrupaciones corales*».<sup>2</sup> La patrimonialización, en los mismos términos epistemológicos desarrollados por los folcloristas de la década de 1930, despojó al cante de su contenido ideológico, como práctica de una clase subalterna de comunicar y hacer política. El proceso de objetificación (Handler, 1988) del pasado ha contribuido definitivamente a la fijación del modelo performativo, institucionalizado como emblema identitario de la región del Alentejo (Delgado, 1955; Gallop, 1960; Leça, 1940; Marvão, 1955; Sardinha, 2001). Sabemos que el patrimonio musical popular es continuamente construido y negociado en función de intereses políticos y económicos, ya sean locales, regionales o nacionales. Por lo tanto, problematizar la música popular como patrimonio requiere un enfoque en su naturaleza negociada y transaccionada, al mismo tiempo que los consensos necesarios a

2. Cante Alentejano (Alentejo). En <https://ich.unesco.org/es/RL/el-cante-alentejano-canto-polifonico-del-alentejo-sur-de-portugal-01007>. Accedido el 10 de octubre de 2018.

los procesos patrimoniales oscurecen las contradicciones políticas y sociales. Sabemos que las políticas patrimoniales se definen a escala nacional y mundial, y que su gestión involucra un conjunto complejo de actores sociales y organismos que interrelacionan a diferente escala. Sabemos, así mismo, que el valor patrimonial de una práctica cultural debe ser atribuido a las comunidades, designadas en el vocabulario de la Unesco como «portadores de la tradición», pero el estatuto patrimonial es siempre imputado a las instituciones gubernamentales que mantienen la prerrogativa de gestionar las intervenciones de protección a nivel internacional (Bortolotto, 2011: 14). El régimen patrimonial transforma prácticas culturales en objetos y productos sobre los cuales los Gobiernos pueden actuar (Leal, 2013). De tal modo, la relación entre bienes patrimoniales y sus legítimos representantes configura una estrategia de gobernación neoliberal donde la retórica del empoderamiento sirve únicamente a los propósitos de dominación. Por tanto, es importante percibir *«quién controla el significado y valor del patrimonio [...] para regular y gobernar los reclamos identitarios y dar sentido al presente»*, como ha propuesto Smith (2006: 52).

Los estudios críticos del patrimonio se han multiplicado en los últimos años, centrándose en el contexto sociopolítico de los procesos patrimonializadores y tratando de responder a la cuestión de qué es el patrimonio (Choay, 2001; Jeudy, 2008; Kirshenblatt-Gimblett, 1995; Prats, 1997). Diversos estudios han desvelado las desigualdades, las relaciones de poder y la mercantilización de la cultura en las que se ven envueltos los procesos de patrimonialización (Smith, 2006). No obstante, dichos estudios no aportan críticas a la categoría de *patrimonio* como tal, así como tampoco proponen formas de pensamiento, gestión y práctica alternativas que nos permitan luchar contra las desigualdades o realizar una transformación social significativa (Alonso González, 2017). La cuestión fundamental es que el proceso de resignificación del pasado, a través de su preservación o conversión metacultural en objetos estetizados, los autonomiza de las relaciones sociales que les atribuían sentido y significado. El pasado seleccionado, negociado y venerado como fuente de identidad, frecuentemente imaginado y autenticado, es un «artefacto del presente» (Lowenthal, 1986) y condiciona el futuro de las sociedades. David Harvey (2008) considera que el patrimonio siempre existió como un instrumento de dominación y *«siempre ha estado con nosotros. En todas las épocas las personas han usado las memorias retrospectivas como recursos del pasado para generar un sentido de destino orientado hacia el futuro»* (2008: 22).

En este contexto, cuestiono las relaciones de poder asociadas a los procesos de institucionalización y patrimonialización de prácticas musicales a partir de una etnografía de contextualización histórica del cante alentejano. Los datos empíricos presentados se articulan en la relación entre «espacio de la experiencia» y «horizonte de expectativa» (Koselleck, 2006), categorías formales que ayudan a comprender los procesos políticos que transformaron una práctica de resistencia en un objeto patrimonial de la humanidad.

## El tiempo del canto como praxis de resistencia

Soy  
 El que come el pan  
 Que el diablo amasó.  
 Y aquí estoy.  
 Cantando lo que amo,  
 Cantando lo que odio,  
 Cantando lo que soy  
 (Carvalho, 1993: 15).

La amenaza de lo popular está en el origen de su constitución como objeto de estudio. Es decir, lo que se cuestiona es que la literatura científica oculta el acto inicial de creación y no resuelve sus contradicciones internas —que hoy se pueden apreciar a la hora de buscar definiciones sobre lo popular (entre otros, Burke, 1978; De Certeau 1999; Thompson, 1979)—. El cante alentejano se asienta en un repertorio de origen rural que a lo largo del tiempo ha adoptado las designaciones de «música popular», «folclore» y «música tradicional». En el siglo XIX, el término «popular» se asociaba a la música de los campesinos, basada en un repertorio sobre la construcción de la nación. Con el tiempo, el término «popular» fue sustituido por el más moderno «folclore», objeto central para los movimientos nacionalistas (Gichot y Sierra, 1922). Al largo del siglo XX, la etiqueta de «folclore» fue progresivamente sustituida por «música tradicional». De esta última transformación da buena cuenta el caso del más importante organismo internacional de regulación científica de la Etnomusicología, fundado en 1947, el International Folk Music Council: en 1981 cambió su nombre por el International Council for Traditional Music. Sin embargo, cualquiera de las enunciaciones nos remite a procesos históricos que están en la base de la construcción de imaginarios musicales rurales, que conducirán a su consecuente validación social como componente de una identidad cultural nacional.



Figura 1. Portugal en el mapa de la Península Ibérica.



Figura 2. Portugal. Región del Alentejo.

Hasta inicios del siglo XX no existían en la región del Alentejo agrupaciones corales formales, y las canciones eran entonadas por hombres y mujeres durante los trabajos agrícolas, en las cantinas y en las fiestas, como práctica de sociabilidad y de resistencia cotidiana a

los poderes políticos y eclesiásticos (Lima, 2013b; Nazaré, 1979; Sardinha, 2001). Las canciones hablaban de la tierra, del trabajo, de las vicisitudes de la vida y de los sentimientos. Como ha afirmado el cura António Marvão (1955), «*el folclore musical alentejano es de una profunda grandiosidad sentimental. Rico en emociones, describe, de una manera solemne, la gloriosa epopeya de la planicie alentejana*» (1955: 8). El amor, las ausencias, lo jocoso y la crítica social configuraban las estrofas poéticas, interpretadas según un canon establecido: un solista, denominado «ponto», inicia el canto entonando una única estrofa; a continuación, otro, designado «alto», lo sustituye, cantando el primer verso de la copla; y, por último, todo el coro se une para cantar las restantes estrofas. Rodney Gallop (1960) ha destacado esta tradición de cantar una melodía en tres partes, que (según su experiencia) no tenía paralelo en ningún otro país (1960: 30). La región alentejana, de tan gloriosas tradiciones musicales, parecía justificar, en la tendencia polifónica de su pueblo, «*la teoría, generalmente reconocida, de que la extraordinaria eflorescencia del estilo a cappella no era fruto del azar*» (Branco, 1929: 24).

La permanente disponibilidad colectiva para cantar y danzar, por parte de las clases subordinadas, incluso en las condiciones más difíciles de su existencia, causaba perplejidad:

[...] los campesinos prefieren cantar, a comer. ¡Y cuántas veces no cantan ellos, los desgraciados, para disimular el hambre, que les roe las entrañas! [...] Siempre que sus afectos reclaman diversión, procuran traducir en los variadísimos acordes de la inspiración popular, sus estados del alma y fantasías del espíritu —alegrías y sufrimientos, esperanzas, desesperación, entusiasmos y aspiraciones—. [...]. Esa pobre y sufridora gente, que lleva la vida entera trabajando, diseminada por montes y valles, a la lluvia, al sol, al frío, encuentra en el canto coral un dulce lenitivo a la rudeza de la labor que la subyuga desde la cuna hasta la sepultura (Nunes, 1902: 8).

En la línea de E.P. Thompson (1979: 50), la cultura popular tenía una fuerza de clase propia contra las intromisiones de las élites y del clero, consolidando aquellas costumbres que servían a sus propios intereses; las tabernas eran suyas, como lo eran las ferias, y la música formaba parte de sus propios medios de autorregulación. No era una cultura tradicional cualquiera, sino una muy especial. No era, por ejemplo, fatalista, pues ofrecía consuelo y defensas para el curso de sus vidas, totalmente determinadas y restringidas. La cultura popular, establecida por la costumbre, fue transmitida por tradición oral y expresada en símbolos y ritos de re-

sistencia al clero, en su picaresca mofa, en su fácil recurso al desorden y en sus actitudes irónicas hacia la ley (Thompson, 1979).

En la sociedad civilizada del siglo XIX, que proclamaba las virtudes de la austeridad y del rigor, el exceso de cantos y de fiestas populares exigía leyes y la intervención de las autoridades (Crespo, 1990: 356). La cultura popular tuvo que ser expurgada para pasar a ser estudiada, convirtiéndose en objeto de interés nacional una vez que su peligro había sido eliminado (De Certeau, 1999). Fue a finales del siglo XIX cuando la cultura popular pasó a ser objeto de ciencia y, durante unos setenta años, los coleccionistas y especialistas discutieron enconadamente acerca de su pureza, autenticidad, origen regional y medios de dispersión de sus materiales. De modo que la construcción social de un pueblo dócil y resignado a su condición subalterna ha servido de base para definir la genealogía de las naciones, por medio de un conjunto de representaciones culturales que reforzasen la identidad nacional (Leal, 2000: 18).

En Portugal, los primeros estudios fueron producidos fuera de la academia, por sacerdotes, escritores, militares, médicos, abogados y funcionarios públicos, quienes, en un proceso de «domesticación del otro», proyectaron su visión del mundo, sometiendo la música popular al «círculo del museo y del erudito» (Silva, 1994). En la revista *A Tradição* (1899-1904) de Serpa (Baixo Alentejo) encontramos sesenta canciones populares traducidas en obra musical, descontextualizadas de su uso y de sus significados sociales. La sistematización musical las sometió a partituras, legibles únicamente por especialistas. El ejercicio de dominación y exclusión implicó la negación de la *performance* y el anonimato del pueblo, a favor del lugar de origen, del producto musical y del autor del registro (Pestana, 2017: 135). La transcripción de textos y partituras de dichas canciones populares refleja el problema que subyace en las teorías y en los métodos que delimitan y legitiman las áreas del propio conocimiento científico, al establecer un hiato entre la Musicología —estudio histórico y analítico de la música erudita de Occidente y de sus compositores—, y la Etnomusicología —estudio cultural y contextual de las músicas de campesinos europeos y minorías étnicas (Feld, 2005: 11)—.

## El tiempo de la folclorización en la dictadura de Salazar

[...] El mito de la unidad que se expresa a través de la raza, del pueblo y de las masas se convierte en el escenario que rige la teatralización política. [...] El imaginario oficial enmascara la realidad y la metamorfosea. [...] Borra las diferencias sociales, abole todo el discurso en favor del encantamiento (Balandier, 1999: 23).

La etnografía del régimen dictatorial (1926-1974) prolongó las líneas centrales de la etnografía de la I República Portuguesa (1910-1926), usando la cultura popular como esencia de la nacionalidad y la propaganda como medio eficaz para la difusión de la retórica nacionalista dominante (Leal, 2000: 58). A semejanza de otros regímenes fascistas europeos, el Estado Novo (1933-1974) alimentó y procuró ejecutar, a partir de órganos estatales especialmente creados para tal efecto, un proyecto totalizador de reeducación de las mentalidades, de creación de un nuevo tipo de portugueses regenerados por un ideario genuinamente nacional, del cual el régimen se consideraba portador (Rosas, 2001: 157). En el ámbito de la Política del Espíritu preconizada por António Ferro, las iniciativas promovidas por el SPN —Secretariado Nacional de Propaganda— (1933-1944) y por la FNAT —Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho— (1935-1974), en torno a la cultura popular, adquirirán centralidad gracias a su capacidad de reintegrar y compatibilizar las periferias de manera coherente y globalizadora, según una política cultural defensora del «*revivir de las tradiciones populares como fuente de la soberanía espiritual*» (Ó, 1999: 215). La cultura campesina, depurada de sus formas subversivas, debería ser conmemorada en espectáculos, concursos y festivales de folclore, direccionados para el embellecimiento de un país visto como «una realidad de naturaleza escénica» (Leal, 2000: 58).

En la década de 1930, el proceso de folclorización fue desarrollado por personas con influencia política y social a nivel regional y nacional, que contribuyeron a la selección de cancioneros populares y a la institucionalización de agrupaciones folclóricas, así como a la organización de espectáculos musicales a nivel nacional e internacional (Castelo-Branco, 2010: 510). En 1937 tuvo lugar el primer espectáculo de cantares alentejanos, organizado por el Gremio Alentejano (Casa do Alentejo) y la radiodifusora Emissora Nacional, en Lisboa, para las élites de la capital. En el evento participaron los grupos corales de Mértola, Vidigueira, Aldeia Nova de São Bento y Vila Verde de Ficalho (Bajo Alentejo), y la orquesta sinfónica de la Emisora Nacional.



**Figura 3.** Sarao realizado en Lisboa el 22 de marzo de 1937. Foto del *Diário do Alentejo*, 25 de marzo de 1937.

La práctica informal del canto en las comunidades rurales alentejanas permaneció, compartida por hombres, mujeres y niños. Las personas mayores recuerdan la época en la que la Iglesia prohibía los cantos de Navidad que los campesinos dedicaban al nacimiento de Jesús, así como la represión por parte de las autoridades administrativas y policiales sobre los hombres que cantaban en las cantinas o en las calles, tal y como constata en los Autos de Transgresión encontrados en los archivos municipales. Las tabernas fueron espacios de libertad y de resistencia política, de interrelaciones y de transmisión de la cultura popular, de blasfemias y cantares (Scott, 2003). El canto como instrumento de supervivencia ante las difíciles condiciones de vida y de resistencia frente a los poderes políticos y eclesiásticos fue el «arma de los débiles» (Scott, 1985).

Michel Giacometti consideraba el Bajo Alentejo una de las regiones portuguesas más pródigas en cantares alusivos al nacimiento de Jesús: «el hombre del Sur por razones de su condición social canta ‘modas’ cuya línea severa no impide una ternura hacia el Niño nacido en tan pobres agasajos»<sup>3</sup>. En el ciclo de los doce días (comprendido entre la Navidad y los Reyes) los campesinos siempre han entonado cantos dedicados al nacimiento de Jesús y cantos a los ricos, a cambio de donativos. Los ciclos festivos eran tiempos de excepción autorizados, que permitían a los subordinados usar el canto a cambio de bienes inmediatos, como frutos o dulces, para mitigar la escasez de sus familias.

3. «Povo que canta», Radiotevisão Portuguesa, 1971-1974. En <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ciclo-dos-doze-dias-i-cantos-de-natal-e-janeiras/>. Accedido el 10 de octubre de 2018.

Además, recordemos que los asalariados rurales alentejanos siempre se opusieron al poder de las élites agrarias por medio de acciones colectivas o de actos de resistencia cotidiana, frente a un sistema latifundista de explotación agrícola que limitaba el mercado de trabajo a poco más de seis meses y acentuaba las asimetrías sociales en las sociedades rurales del Sur (Pereira, 1983). Así, en la década de 1960, los flujos migratorios hacia las periferias de las ciudades de Lisboa y Setúbal demuestran las dificultades de los campesinos alentejanos, a la búsqueda de nuevas alternativas de supervivencia (Baptista, 1996). En ese sentido, los cantares de protesta recogidos por el etnomusicólogo Michel Giacometti en la década de 1960 testimonian que esos cantos eran un modo de resistencia frente al poder dominante de los terratenientes y de sus representantes políticos (Giacometti, 1981). Además, el canto raramente estuvo ausente del terreno de las luchas campesinas y simbolizó durante mucho tiempo —en el espíritu de la gente rural al sur del Tajo— la solidaridad de los pobres en la lucha por sus derechos elementales (Oliveira, 2017: 174).

[...]  
*Nós somos os trabalhadores*  
*Que nos campos trabalhamos*  
*Trabalhamos ao rigor*  
*Ajudando o lavrador*  
*Para ver se nos salvamos*

(Giacometti, 1981: 56).

[...]  
*Maldita sociedade*  
*Estás tão mal-organizada*  
*Quem não trabalha tem tudo*  
*Quem trabalha não tem nada.*

(Lima, 2000: 15).

En la década de 1960, la erudición puesta al servicio de la cultura popular era de inspiración marxista y pretendía dibujar la utopía de una relación política entre las clases populares y los intelectuales urbanos, aunque el saber permanecía ligado a un poder que lo autorizaba (De Certeau, 1999). Sin embargo, no eran las ideologías las que estaban en cuestión, sino las relaciones que el objeto de estudio y determinados métodos científicos mantenían con la sociedad que los legitimaba.

## El tiempo de la Revolución y la politización de los grupos corales

*As nossas Forças Armadas  
Ao lado têm seu povo  
Temos que estar bem unidos  
Para fazer Portugal novo.*

*Para fazer Portugal novo  
Amigos e camaradas  
Ao lado têm seu povo  
As nossas Forças Armadas*

(Lima, 2013a: 42).

En el 25 de abril de 1974, el Movimento das Forças Armadas (MFA) derrocó el régimen fascista y el proceso de democratización que siguió fue producto de una revolución asentada en una cultura política progresista y antifascista. Así, la Revolución de los Claveles contribuyó, decisivamente, a la dignificación de las agrupaciones corales alentejanas, que conquistaron las calles y extendieron sus espacios de actuación por asambleas, manifestaciones y reivindicaciones políticas de los trabajadores. Por otro lado, la Reforma Agraria (1974-1986) creó expectativas de transformación social que fueron fijadas en coplas que denunciaban la represión de la dictadura y manifestaban esperanzas en la Revolución. Los hombres y mujeres que habían ocupado las tierras y se habían organizado en Unidades Colectivas de Producción (UCP) se involucraron por primera vez en la vida social y política de sus pueblos. En ese contexto revolucionario se formaron nuevas agrupaciones corales en el Alentejo, en sindicatos agrícolas y UCP, otras en las comunidades alentejanas de la Diáspora y surgió el primer grupo coral femenino<sup>4</sup>.

En la década de 1980, con la adhesión de Portugal a la Comunidad Europea (1986) y la implementación de la Política Agrícola Común (PAC), los horizontes de expectativa creados al abrigo de la experiencia de la Revolución fueron desmantelados. La reconversión del espacio rural en espacio turístico agravó la desertificación del Alentejo con nuevos flujos migratorios y el consecuente envejecimiento y desactivación de los grupos corales locales. Al abandono rural siguió la desaparición de la memoria colectiva, favoreciendo la introducción de una memoria social patrimo-

---

4. El primer grupo coral femenino, «Flores de Primavera», de Ervidel (Bajo Alentejo), se formó en 1979.

nializada por parte de los poderes políticos. Un proceso de refolclorización, desarrollado «desde abajo» por agentes culturales locales y mediado por conocimiento experto (Branco, 1995: 169-170), silenció los repertorios de intervención política, y con ellos las memorias de la Reforma Agraria y del periodo revolucionario. Está claro que la construcción social del patrimonio a nivel local y regional exigía el consenso y la puesta en valor de representaciones culturales, rescatadas de los modelos ruralistas-regionalistas-nacionalistas del pasado. La refolclorización traspasó las fronteras de la ruralidad para convertirse en un fenómeno urbano con el aumento del número de agrupamientos corales y con una fuerte participación de las mujeres. En la región del Alentejo y en las periferias de las ciudades de Lisboa y Setúbal, los grupos corales recuperaron los cancioneros tradicionales y escogieron repertorios que favorecieran la revitalización de la *performance*, por medio de trajes que remontan a «*una especie de universo mítico de enunciación*» (Sardo, 2008: 459). También se crearon nuevas modalidades de espectáculos —los Encuentros de Grupos Corales— organizados por los propios grupos en sus pueblos, con el apoyo de las administraciones locales, que sustituyeron los antiguos concursos y festivales de cantares alentejanos instituidos «desde arriba» por parte de las instituciones estatales.



**Figura 4.** Encuentro de Grupos Corales de Vila Verde de Ficalho (Serpa), 25 de mayo de 2015. Foto de la autora.

A finales de la década de 1990 fueron las mujeres las que recuperaron canciones oídas a sus madres y abuelas, asumiendo un papel activo en la renovación de repertorios musicales que entrarían a formar parte de una

futura memoria colectiva. Las mujeres, que hasta entonces habían sido rechazadas de la práctica formal del canto institucionalizado, participaron activamente en la formación de nuevas agrupaciones corales femeninas, animadas por un fuerte sentido lúdico y participativo (Cabeça e Santos, 2010). De este modo, las experiencias pasadas y las esperanzas se vieron reforzadas gracias al movimiento asociativo, rescatado de las experiencias del periodo revolucionario. Más recientemente, en el año 2000, la creación de la MODA —Associação do Cante Alentejano— fue determinante para reforzar la agregación entre las agrupaciones corales que estaban activas en el Alentejo y en otras regiones de Portugal, con el objetivo de salvaguardar el cante polifónico como patrimonio cultural e identitario alentejano y promover la candidatura para su inscripción en la lista del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

## El tiempo de la patrimonialización y sus horizontes de expectativa

[...] la inscripción del Cante en la lista representativa aumentará la autoestima y el orgullo de aquellos portadores de la tradición individual, de los grupos corales y de las comunidades envueltas en este modo de expresión. [...] De hecho, el cante está integrado en los programas de desarrollo sostenible de algunos de los municipios del Alentejo, especialmente en sectores como el turismo y las industrias de la cultura y el patrimonio (*A Tradição*, 2015: 21-22).

Veamos cómo se produjo la patrimonialización del cante. El proceso de la candidatura se realizó en dos fases. La primera, en 2011, en la que intervinieron el presidente de la Comisión Nacional de la Unesco (2006-2011) junto con el alcalde de Serpa, fue rechazada por el Ministerio de Negocios Extranjeros a causa de la débil consistencia científica del dossier elaborado por la Comisión Ejecutiva. La denegación consignaba diversos problemas: 1) la ausencia de una participación efectiva del equipo de expertos formado por sociólogos, antropólogos y etnomusicólogos; 2) la exclusividad del cante atribuida al municipio de Serpa; 3) la falta de participación de las comunidades; y 4) la no inscripción del cante alentejano en el inventario patrimonial nacional del PCI.

Teniendo en cuenta la experiencia anterior, la segunda fase la encabezó el municipio de Serpa, a partir de una nueva entidad, la Casa do Cante, siendo su director asesorado por académicos y, a su vez, movilizándolo otros municipios, asociaciones y agrupaciones corales (Mareco, 2014). El consenso entre las partes involucradas en el proceso, como imperativo de la Unesco, que exhorta a los Estados postulantes a obtener el consentimiento



al patrimonio cultural portugués y conseguir la interacción del Cante Alentejano con otras tradiciones polifónicas del mundo (Mareco, 2014: 39). En cambio, las expectativas de las entidades públicas y privadas están orientadas hacia el desarrollo económico de la región del Alentejo, por medio del cante como producto turístico (Simões, 2017).

Los procesos de patrimonialización corresponden a intereses turísticos, políticos y también económicos, que convierten representaciones culturales en productos que se deben adaptar al mercado globalizado de «consumo de particularismos y autenticidades» (Agudo Torrico, 2005: 198). La propia Unesco considera al turismo un medio de erradicación de la pobreza, cuando es desarrollado de manera sostenible. Así, recomienda en las Directrices Operacionales para la Implementación de la Convención de 2003 que *«todas las partes deben tomar medidas especiales, para impedir que la comercialización excesiva y el turismo puedan poner en riesgo el Patrimonio Cultural Inmaterial en cuestión»* (Unesco, 2014: 49). El objetivo del presidente de la asociación MODA es crear en cada municipio grupos de trabajo que incluyan los grupos corales, los ayuntamientos y las asociaciones culturales, en un movimiento «de abajo arriba» y «de dentro afuera», de modo que la candidatura sirva para promover el reconocimiento del cante alentejano a escala local y también global (Mareco, 2014: 41). Esta expectativa procede de la experiencia de las asociaciones en acciones de sensibilización colectiva, con los municipios del Alentejo y de la zona de la Gran Lisboa.

Recordemos que el Alentejo es la región más envejecida de Portugal, pues el índice demográfico indica que, actualmente, existen 178,9 personas con más de 65 años, por cada 100 habitantes con menos de 14 años. Gracias a los flujos migratorios, a la disminución de la natalidad y al aumento de la esperanza media de vida, la población anciana alentejana ha aumentado significativamente desde 1980, con un crecimiento acelerado en las últimas cuatro décadas. La gran parte de los grupos corales están constituidos por personas mayores, con recursos materiales escasos, sin acceso a tecnologías de la información, y que dependen de apoyos institucionales para desarrollar sus actividades musicales. Por otra parte, los más jóvenes que sí dominan las tecnologías de la información, construyen redes de influencia en los medios y en la industria discográfica, espacios en los que se relacionan con los agentes culturales y los músicos profesionales. Entre sus múltiples actividades se cuentan las actividades de cantadores en grupos corales, profesores de canto alentejano en escuelas y asociaciones y creadores de proyectos musicales, proyectos en los que combinan el canto con la dimensión instrumental y otros géneros musicales y performativos. El horizonte de expectativas de esta nueva

generación es muy diferente al de las anteriores, pues el canto puesto en valor representa, además de una herencia cultural, una marca legitimada por la Unesco y una oportunidad de profesionalización.

El Plan de Salvaguarda fue creado para cumplir con los requisitos de la Unesco, con el propósito de garantizar la continuidad de una práctica amenazada por el envejecimiento de los miembros de las agrupaciones, y satisfacer, al mismo tiempo, las expectativas de las generaciones más jóvenes. El Plan persigue los siguientes objetivos: 1) La transmisión del cante alentejano a las nuevas generaciones (enseñanza, escuelas, etc.); 2) Nuevas oportunidades de actuación (fiestas, espectáculos, etc.); 3) Desarrollo sostenible local y regional (turismo, promoción de productos regionales, objetos, etc.); 4) Investigación y divulgación (publicaciones, grabaciones, exposiciones, etc.); 5) Tecnologías de la información y comunicación (páginas *web*, bases de datos, etc.). El discurso patrimonial pone de relieve la creatividad de los «portadores de la tradición» y el intercambio con compositores, músicos, artistas profesionales de otros géneros musicales, seguro *«que la inscripción del cante ayudará a salvaguardar este patrimonio cultural inmaterial, promoviendo la diversidad cultural y la creatividad humana en un mundo cada vez más globalizado»*<sup>5</sup>. Aparte del relato patrimonial, de las tensiones y relaciones de poder entre los diversos actores sociales y de los diferentes horizontes de expectativa, el canto fue y es una práctica cultural en permanente actualización, que expresa una «estructura del sentir» (Williams, 1973) de colectivos que siguen luchando por el derecho al futuro.

## El futuro y los horizontes de esperanza

*Querem-te doce e dócil  
 Querem-te cosmopolita  
 Transformar-te em escapatate  
 Envolver-te em lenga-lenga  
 [...]  
 Resiste meu cante  
 Que não te deslumbrem  
 As luzes da ribalta  
 Nem as talhas douradas  
 Nem o falso pranto  
 Que te confundem<sup>6</sup>.*

5. Candidatura N.º 01007 (*A Tradição*, 2015: 22).

6. Poema de José Borralho, cantautor del grupo Coral y Etnográfico «Os Amigos do Alentejo» de Feijó (Almada), publicado en *Facebook* el 4 de octubre de 2020.

El Cante Alentejano como patrimonio cultural seleccionado, inventariado y construido por eruditos e instituciones, sometido a lógicas racionales e instrumentos burocráticos, es hoy sustanciado por formas de dominación más abstractas que personales. Los expertos y las instituciones patrimoniales han desarrollado un discurso que define las personas autorizadas a participar en los debates sobre el significado y naturaleza del pasado y su patrimonio, «*poseyendo estos un interés personal en mantener su posición privilegiada en base a sus conocimientos, dentro de los aparatos del Estado y de los debates sociales sobre el significado del pasado*» (Smith, 2006: 51). Las relaciones de poder reproducen un saber autorizado por instituciones y organizaciones políticas conducidas por agencias nacionales y supranacionales, que hacen que el problema de la salvaguarda de los bienes culturales de las poblaciones sea también un problema de dominación. Las narrativas patrimoniales se basan en conocimientos científicos que generan dispositivos de gobernanza y permiten controlar los imaginarios culturales futuros. La «máquina patrimonial» es un dispositivo de gobernanza que rearticula la esfera social y sus ontologías, descartando los grupos socialmente dominados por las economías políticas, que reproducen sus prácticas en redes de relaciones localizadas.

Los folcloristas reclamaron la preservación de la herencia cultural, frente a las transformaciones de la sociedad capitalista, y sus narrativas fueron rearticuladas por los Estados nación como representaciones hegemónicas nacionales. Actualmente, las representaciones culturales preservadas son adaptadas al «mercado de las autenticidades», entran en circulación y se transforman en objetos de culto, como productos rentables de las industrias turísticas y culturales. El patrimonio renovable y mercantizable no está obligatoriamente relacionado con el pasado, sino más bien con los usos políticos del pasado en el presente. La relación entre cultura, patrimonio y el pasado es cada vez más una construcción social subjetiva, una objetificación masificada destinada a las industrias culturales y turísticas (Alonso González, 2017). Es decir, que el control sobre las formas de representación simbólica, de significados y emociones, se orienta hacia la consolidación de una «máquina patrimonial», como dispositivo de gobernanza orientado a la producción y captura de imaginarios simbólicos futuros (Alonso González, 2017: 288).

Los Estados y las regiones continúan necesitando narrativas que legitimen simbólicamente a unas comunidades fragmentadas por las políticas de desarrollo capitalista y, en ese sentido, el patrimonio inmaterial parece servir para expresar sus deseos e inquietudes. El mundo rural todavía existe, con sus realidades en continua transformación, como algo que puede ser recuperado y puesto en valor al servicio del turismo y del

desarrollo local y regional. La economía del patrimonio, orientada a entender los procesos de producción cultural como un valor en sí mismo, puede contribuir a la generación de alternativas de desarrollo económico (Criado-Boado y Barreiro, 2013: 15). Pensar en la dimensión económica del patrimonio cultural inmaterial, al margen del lucro, significa centrar los estudios en modelos de organización, colectivos y participativos, de los bienes comunes de las comunidades. El futuro del cante alentejano está relacionado con el proceso de resocialización de las prácticas y de las políticas culturales que la sociedad necesita en la actualidad. El desafío para los investigadores consiste en convertir el campo cultural en un activo campo de agenciamiento alternativo y contrahegemónico, que reconozca la autonomía de las personas involucradas en la preservación de su herencia cultural. Para la necesaria utopía es importante producir un saber distinto del saber actualmente construido, centrado en prácticas de socialización capaces de estimular la imaginación colectiva y ampliar los horizontes de esperanza.

## Referencias

- Agudo Torrico, J. (2005). Patrimonio etnológico: recreación de identidades y cuestiones de mercado. En *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. G. Carrera y G. Dietz, Coods. Cádiz: Junta de Andalucía, 197-213.
- Alonso González, P. (2017). *El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- A Tradição* (2015). Serpa: Casa do Cante.
- A Tradição* (1899-1904). Câmara Municipal de Serpa.
- Balandier, G. (1999). *O Poder em Cena*. Coimbra: Minerva Editora.
- Baptista, F.O. (1996). Declínio de um tempo longo. En *O Voo do Arado*. F.O. Baptista, J.P. Brito y B. Pereira, Coords. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, Instituto Português de Museus/Ministério da Cultura, 33-75.
- Bortolotto, C. (2011). A salvaguarda do património cultural imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003. *Revista Memória em Rede*, 2(4): 6-17. Pelotas.
- Branco, J.F. (1995). Lugares para o povo: Uma periodização da cultura popular em Portugal. *Revista Lusitana*, 13-14: 145-177.
- Branco, L.F. (1929). A Música em Portugal [separata] «Exposição Portuguesa em Sevilha». Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- Burke, P. (1978). *La Cultura Popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cabeça, S.M. y Santos, J.R. (2010). As mulheres no Cante Alentejano. En *Proceedings of the International Conference in Oral Tradition*, vol II. S.P. Conde, Coord. Ourense: Concello de Ourense, 31-38.
- Carvalho, R. (1993). *Obras de Raul de Carvalho*. Lisboa: Caminho.

- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 508-512.
- Celaya, G. (1968). *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar.
- Choay, F. (2001). *A alegoria do património*. São Paulo: Editora Unesp.
- Crespo, J. (1990) *A história do corpo*. Lisboa: Difel.
- Criado-Boado, F. y Barreiro, D. (2013). El patrimonio era otra cosa. *Estudios atacameños*, 45: 5-18.
- De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Delgado, M.J. (1955). *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo*, vol. II. Lisboa.
- Feld, S. (2005). Uma doce cantiga de ninar para a World Music. *Debates*, 8: 8-38.
- Gallop, R. (1960). *Cantares do Povo Português: estudo crítico, recolha e comentário*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Gichot y Sierra, A. (1922). *História del Folklore. Orígenes en todos los Países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*. Sevilla: Hijos de Guillermo Álvarez Impresores.
- Handler, R. (1988). *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: The Wisconsin University Press.
- Harvey, D. (2008). The history of heritage. En *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. B. Graham y P. Howard, Eds. Aldershot, UK: Ashgate, 19-36.
- Jeuzy, H.P. (2008). *La machinerie patrimoniale*. Paris: Circé.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). Theorizing Heritage. *Ethnomusicology*, 39: 367-380.
- Koselleck, R. (2006) [1979]. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC.
- Leal, J. (2013). Agitar antes de usar: a antropologia e o património cultural imaterial. *Memória em Rede*, 5(9): 22-37.
- Leal, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Leça, A. (1940). *Música Popular Portuguesa*. Lisboa.
- Lima, M. J. (2014). Grupos de cante Alentejano: um retrato a partir de dois inquéritos extensivos (1989-2013). En *Alentejo: vozes e estéticas em 1939/1940. Edição crítica dos registos sonoros realizados por Armando Leça*. M.R. Pestana, Coord. Livro-DVD Tradisom, 70-93.
- Lima, P. (2013a). *Cancioneiro Cante Alentejano*. Câmara Municipal de Serpa.
- Lima, P. (2013b). *Ao Romper da Bela Aurora: antologia poética de tipo tradicional e popular de Cuba*. Câmara Municipal de Cuba.
- Lima, P. (2000). *No Paraíso Real. Tradição, revolta e utopia no sul de Portugal*. Câmara Municipal de Castro Verde.
- Lowenthal, D. (1986). *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mareco, S. (2014). Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade. Máster en Gestão e Estudos da Cultura: Património e Projetos Culturais, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.

- Marvão, A. (1955). *O Cancioneiro Alentejano: Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo*. Braga: Editorial Franciscana.
- Nazaré, J.R. (1979). *Música tradicional portuguesa: cantares do Baixo Alentejo*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- Nunes, M.D. (1902). Costumes da minha terra - os *descantes*. *A Tradição*, Ano IV, 8-9.
- Ó, J.R. (1999). *Os Anos de Ferro: O Dispositivo Cultural durante a «Política do Espírito» (1933-1949)*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Oliveira, L.T. (2017). O Alentejo de Michel Giacometti. En *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente*. M.R. Pestana y L.T. Oliveira, Coords. Estremoz Editora, 151-181.
- Pereira, J.P. (1983). *Conflitos Sociais nos Campos do Sul de Portugal*. Mem Martins: Europa-América.
- Pestana, M.R. (2017). Alentejo, visibilidade e ocultação: scriptualização e institucionalização de práticas musicais rurais. En *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente*. M.R. Pestana y L.T. Oliveira, Coords. Estremoz Editora, 133-149.
- Prats, I. (1997). *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Rosas, F. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, XXXV(157): 1032.
- Sardinha, J.A. (2001). *A Viola Campaniça: O Outro Alentejo*. Sons da Tradição, vol.1, Livro-DVD Tradisom.
- Sardo, S. (2008). Músicas Populares e diferenças regionais. En *Portugal: Percursos de Interculturalidade: raízes e estruturas*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, 407-476.
- Scott, J.C. (2003). *Los Dominados y el Arte de la Resistencia*. México: Editorial Txalaparta.
- Scott, J.C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven and London: Yale University Press.
- Silva, A.S. (1994). *Tempos cruzados: Um estudo interpretativo da Cultura Popular*. Porto: Edições Afrontamento.
- Simões, D. (2017). A turistificação do Cante Alentejano como estratégia de «desenvolvimento sustentável»: discursos políticos e práticas da cultura. En *Cantar no Alentejo. A Terra, o Passado e o Presente*. M.R. Pestana y L.T. Oliveira, Coords. Estremoz Editora, 59-88.
- Smith, I. (2006). *Uses of heritage*, London: Routledge.
- Thompson, E.P. (1979). *Tradición, revuelta y conciencia de clase*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Unesco (2014). *Diretrizes Operacionais para a Implementação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em Textos Base Convenção de 2003 para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, Sector de Cultura da Representação da UNESCO no Brasil*. En <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002181/218142por.pdf>.  
Accedido el 10 de octubre de 2018.
- Williams, R. (1973). *The Country and the City*. Oxford: University Press.

