

---

## EL FESTIVAL DE ORTIGUEIRA COMO PUENTE MUSICAL ENTRE LOS PAISES CELTAS: UN CASO DE ESTUDIO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

---

*Marco Vélez Barreiro*  
*EOI de Ferrol*

### **Resumen**

La música celta es un fenómeno muy extendido por todo el mundo. Parece haber nacido a finales del siglo XIX al abrigo del mito celta. Se introdujo en Galicia en los años 70 a través de los festivales folk organizados en los países celtas, a los que acudían los músicos gallegos. Estos eventos culturales pronto encontrarían su correlato en el Festival de Ortigueira, organizado por primera vez en 1978 por Xavier Garrote. El festival, que fue un gran éxito, se convertiría muy pronto en un punto de encuentro para los grupos y músicos celtas, que vieron en él una oportunidad para el intercambio cultural. El festival tuvo que hacer frente a un cierto número de problemas que lo harían desaparecer durante algunos años, pero en 1995 volvería a aparecer para convertirse en el festival de música celta más importante de la Península Ibérica. Hasta tal punto, que hoy en día la historia de la música gallega no se puede entender sin él.

Palabras clave: Música celta, mito celta, países celtas, festivales celtas, Festival de Ortigueira, Xavier Garrote, música gallega, música folk, música tradicional

### **Abstract**

Celtic music is a widespread phenomenon all over the world. It seems to have been born in the late 19<sup>th</sup> century under the cover of the Celtic myth. It was introduced in Galicia in the 1970s through folk festivals attended by Galician musicians in the Celtic countries. These cultural events would find their counterpart in the Ortigueira Festival, first organised by Xavier Garrote in 1978. The festival, which was a huge success, would soon become a meeting point for Celtic groups and musicians, who found in it an opportunity for cultural exchange. The festival had to face a number of problems that would stop it for some years, but in 1995 it would appear again and become the most

important Celtic festival of the Iberian Peninsula. So much so that the history of Galician music cannot be understood without it today.

**Keywords:** Celtic music, Celtic myth, Celtic countries, Celtic festivals, Ortigueira Festival, Xavier Garrote, Galician music, folk music, traditional music.

### Artículo

El mito celta parece haber surgido en la antigüedad clásica, cuando el historiador griego Herodoto se refirió por vez primera a los *keltoi* o celtas: unos pueblos de origen misterioso que poblaban Europa occidental y de los que todo cuanto sabemos proviene de fuentes externas a su cultura. Los romanos tomarían posteriormente el testigo del mito de esos pueblos –que ellos preferían llamar *galli* o galos–, de donde provendrían, supuestamente, los nombres de Gales o Galicia.

Tanto para unos como para otros, los celtas eran la representación de la otredad, de los extranjeros, que encarnaban en su imaginario colectivo la falta de civilización. Una imagen peyorativa que se repetiría a lo largo de la historia, por ejemplo, en la idea que los ingleses tenían de los irlandeses y que les sirvió para justificar su colonización.

Sin embargo, el mito, que sobrevivió a lo largo de más de veinte siglos, también fue utilizado con frecuencia para resaltar las cualidades de determinadas comunidades, otorgándole así al concepto de *celta* un valor positivo. Fue el caso, por ejemplo, de los nacionalismos francés, bretón o gallego, que veían en el mundo celta la oportunidad perfecta para justificar sus respectivos proyectos políticos, en ocasiones, contradictorios (como el bretón y el francés):

Algunas veces, la identidad celta se construyó como una herramienta para clasificar a los “otros” y de adscribirles características que sirvieran de contraste para autodefinirse, como en el caso de los prejuicios ingleses con los irlandeses y los escoceses. Sin embargo [...] el celtismo también se ha adoptado [...] basándose considerablemente en lecturas más positivas de estas mismas imágenes estereotipadas del mundo clásico de la antigüedad (Dietler, 1994: 586).<sup>1</sup>

A lo largo del siglo XIX, el mito celta cobró un giro brusco e inesperado cuando se desarrolló la lingüística indoeuropea, descubriéndose las relaciones que había entre las lenguas europeas y las familias a las que pertenecían. De repente, un pequeño grupo de territorios atlánticos en los que pervivían (o se habían extinguido recientemente) las lenguas celtas reclamó para sí el uso exclusivo del mito con el objetivo de justificar su renacimiento cultural y político:

---

<sup>1</sup> Sometimes Celtic identity has been constructed as a means of classifying “others” and ascribing characteristics to them that serve as a means of self-defining contrast, as in the case of English prejudices concerning the Irish and Scots. However [...] Celticism has also been adopted [...] relying heavily on more positive readings of these same alien stereotypical images from the ancient classical world.(Dietler, 1994: 586) Las traducciones son originales del autor, salvo indicación contraria.

Sin embargo, es altamente improbable que los pueblos de cualquiera de estas regiones se hubieran llamado alguna vez a sí mismos celtas antes del siglo XIX. Esta identificación es un producto de la filología histórica moderna, que reconoció las conexiones lingüísticas entre el gaélico irlandés moderno, el gaélico escocés, el galés, el bretón, el cornuallés, el manés y las antiguas lenguas celtas del continente (Dietler, 1994: 585).<sup>2</sup>

El mito celta en su versión decimonónica surgió con fuerza en Europa como reacción contra el Positivismo y la hegemonía de la civilización y de la Razón del Siglo de las Luces. Con él se reivindicaba una vuelta a las emociones, al lado más irracional del ser humano; constituía un redescubrimiento de la naturaleza y una puesta en valor de las culturas no industrializadas. De ahí que tuviera -y siga teniendo- su reducto en las periferias atlánticas británica, francesa y española, escasamente urbanizadas.

La moda celta impregnó en gran medida la vida cultural y literaria de los ahora considerados “países celtas”, esto es: Irlanda, Escocia, Isla de Man, Gales, Cornualles, Bretaña, Galicia y Asturias. Esta moda tuvo sus máximos exponentes literarios en algunos de los grandes románticos europeos: Sir Walter Scott, Lord Byron, James MacPherson y Théodore Hersart de la Villemarqué, autor del célebre “Barzazh Breizh”, controvertido compendio de literatura bretona de tradición oral por la supuesta introducción de elementos inventados por el autor. Villemarqué fue el MacPherson bretón y su obra causó profundo impacto en los intelectuales gallegos de la época, que tal vez vieron en él la oportunidad de justificar por primera vez la celticidad de la música gallega:

Lector entusiasta de Villemarqué foi Manuel Murguía, que tomou del a idea de que os cantores populares errantes eran os últimos herdeiros da antiga tradición bárdica. Xa Veree y Aguiar, na súa *Historia de Galicia*, laiábase da falta dunha tradición poética celta no país. Sabemos como Pondal procurou encher ese oco inventándoa directamente (Renales, 2000: 38).

Sin embargo, el concepto de *música celta* no fue una invención gallega sino probablemente bretona. Surgió tal vez como una extensión natural de los conceptos de *países celtas* y *cultura celta* y fue consolidándose al abrigo del movimiento panceltista y de los grupos folklóricos de la Bretaña de la época:

La idea de una “música celta” va a tomar forma entre los medios panceltistas, así como en el seno del movimiento folklorista de la época. Así, los primeros grupos de danzas folklóricas de comienzos del siglo XX en la Baja Bretaña se llamarán “Círculos celtas” (Miller, 2010: 1).<sup>3</sup>

2 However, it is highly unlikely that the people of either of these regions ever called themselves Celts before the 19th century. This identification is a product of modern historical philology, which recognized the linguistic connections between modern Irish Goidelic, Scots Gaelic, Welsh, Breton, Cornish, Manx and the ancient Celtic languages of the continent (Dietler, 1994: 585).

3 L'idée d'une "musique celtique" va peu à peu prendre corps parmi les milieux panceltistes, aussi qu'au sein du mouvement folkloriste de l'époque. Ainsi, les premiers groupes de danses folkloriques

Distintos autores ofrecen definiciones dispares de la música celta, pero todos insisten en la sonoridad común que emana de las músicas tradicionales de los países celtas (Sawyers, 2001: 4). A día de hoy, cuando este género musical ya se ha consolidado, una parte importante de los repertorios tradicionales de los países celtas se han mezclado y popularizado entre los músicos de unos y otros territorios, hasta el punto que a veces, ni ellos mismos saben cuál es la procedencia de las melodías que interpretan:

Por otra parte, los préstamos y los intercambios con las culturas célticas vecinas son tan numerosos que se está produciendo una especie de fusión. Los músicos escoceses, galeses e irlandeses ya no saben a veces demasiado bien si su repertorio viene de Cornualles, de Galicia o de Bretaña (Defrance, 2000: 151).<sup>4</sup>

La música celta se puede considerar una forma de música folk, esto es, una evolución de la música tradicional para adaptarla a los gustos del público urbano actual, denominada *urban folk music* por el famoso etnomusicólogo Bruno Nettl (1965: 1). Sin embargo, bebiendo de las mismas fuentes de tradición oral de los países celtas, distintos grupos folk pueden llegar a desarrollar sonoridades muy diversas según cuales sean las influencias a las que recurran, los instrumentos que utilicen o sus estilos interpretativos. Por eso, no toda la música folk que bebe de las músicas tradicionales de Irlanda, Escocia o Galicia se puede considerar celta: es posible hacer música folk de raíces gallega o bretona con sonoridades muy alejadas de ese estilo. Y a la inversa, es posible conseguir un sonido celta utilizando como materia prima una *tarantella* italiana o una jota aragonesa, siempre que éstas se interpreten con arreglo a los estándares de la música celta. Estos estándares comprenden el uso de unos instrumentos musicales concretos (como la gaita, el *bodhran*, el violín, la flauta o el arpa), así como unos arreglos y unos recursos estilísticos específicos.

A pesar de todo lo que se pueda haber dicho, hoy por hoy sabemos que las músicas tradicionales de los diversos países celtas no tienen nada que ver, en principio, las unas con las otras y los elementos comunes que puedan tener entre ellas son los mismos que se les pueden encontrar con cualquier otra música europea. En cambio, la música celta es una interpretación -entre otras interpretaciones folk posibles- de esas músicas tradicionales con una intención deliberada de convergencia hacia un sonido común. Esta premeditación no le resta legitimidad a la música celta como género distintivo, con independencia de que el mito sobre el que esta se sustenta sea cierto o no:

---

au début du XXe siècle en Basse-Bretagne prendront le nom de « Cercles Celtiques » (Miller, 2010 : 1).

<sup>4</sup> Par ailleurs, les emprunts et échanges avec les cultures celtiques voisines sont si nombreux qu'une sorte de fusion est en train de se produire. Les musiciens écossais, gallois et irlandais ne savent parfois plus trop bien si leur répertoire vient de Cornouailles, de Galice ou de Bretagne (Defrance, 2000 : 151).

¿Canto hai de crible na mitoloxía divulgada hai máis de cen anos por un historiador coma Manuel Murguía, que mesmo chegou a escribir sobre unha certa semellanza entre a música irlandesa e a galega? Máis prosaicos, algúns afeccionados téñense preguntado sobre a viabilidade do reclamo celta para ver divulgar a nosa música polo mundo adiante. A fin de contas, tampouco cómpre lexitimidade científica ningunha para suxerir un determinado fenómeno artístico (Estévez, 1999: 26).

La decisión de crear este sonido común (fundamentalmente importado de Irlanda) probablemente se explica porque ya había toda una tradición literaria y cultural que buscaba desde el siglo XIX un acercamiento entre esos territorios. Y qué duda cabe, por la cercanía geográfica de unos festivales folklóricos que sirvieron de catalizador del movimiento panceltista y que les resultaban mucho más accesibles a los músicos gallegos, bretones o irlandeses que otros espacios de intercambio cultural de países más lejanos.

A finales de los años 80 y principios de los 90 la música celta había calado tan hondo en el folk gallego que se acabó generando una corriente anticeltista que buscaba la reivindicación de las raíces latinas y medievales de la cultura gallega. Se sumaron a esta corriente grupos folk ajenos a la sonoridad celta como Muxicas, que publicó en 1990 un álbum titulado “Desafinaturum” con el objeto de contrarrestar lo que Amancio Prada denominó *febre irlandiña*:

[El nombre del álbum] ...foi motivado por un intento de desmitificación da lenda celta, que rodeaba á nosa música popular; víñase reivindicando Irlanda, Bretaña... e resulta que histórica e culturalmente somos latinos. E no ambiente interno do grupo respirábase certa simpatía pola mitoloxía dos Augustos, Césares... (citado en Estévez y Losada, 2000: 80).

Los festivales celtas, que proliferaron por toda la fachada atlántica europea desde los primeros años de los 80 (Estévez, 1999: 25), buscaban la forma de conjugar lo propio con lo universal, constituyendo un punto de encuentro para grupos de los diversos territorios atlánticos. El más conocido de ellos fue si cabe el Festival Interceltique de Lorient:

Foron tempos, tamén, de liortas dialécticas, verbo da lexitimidade do concepto celta, no que se basea o reclamo dunha música que sintonízase Galicia con outros territorios desa franxa atlántico-europea. De feito, establécese unha ruta xeográfico-musical, que inclúe festivais distintos pero cun común identificativo en cuestión; por exemplo: Festival Intercéltico de Lorient (Bretaña), do Morrazo (Moaña); o veterano entre os gallegos, do Mundo Celta en Ortigueira... (Estévez, 1999: 25).

Así, comenzó una auténtica eclosión de festivales celtas que, como el de Ortigueira, sirvieron de amplificador para que la música celta calara en la escena musical local e internacional:

O festival de música folk que se celebra en Ortigueira desde 1978, e a proliferación de grupos e solistas que se dedican exclusivamente a

este tipo de música son unha mostra palpábel da aceptación que ten este xénero tanto dentro como fóra de Galiza (Alén, 2004: 60).

Los orígenes del Festival de Ortigueira se remontan a mediados de los años 70, un tiempo de efervescencia política y cultural en España. En la Ortigueira de la época -que apenas tenía 1.500 habitantes- había una asentadísima tradición de bandas de música, llegando a contarse hasta tres bandas diferentes en la villa. Fue en ese contexto en el que Xavier Garrote lideró la puesta en marcha de la iniciativa. Heredero de una larga tradición familiar, Xavier Garrote fracasó en su intento de ser músico dadas las reticencias de su padre, que había dirigido durante años la famosísima Banda Garrote y que no estaba muy satisfecho con la vida que había llevado. Xavier Garrote tuvo que plegarse a las exigencias de su padre marchándose a Lugo a estudiar Magisterio. Allí conoció a Rosendo, un gaitero de A Fonsagrada que le enseñó todo sobre el mundo del instrumento y que lo invitó a su tierra a pasar un carnaval. En A Fonsagrada descubriría Garrote con estupefacción que la gaita era un instrumento muy popular a diferencia de lo que ocurría en Ortigueira, en donde a pesar de las bandas la presencia de gaiteros era prácticamente inexistente y los que tocaban en las fiestas solían venir de Viveiro o incluso de Rianxo.

Garrote fue destinado durante un año a Viveiro como maestro y se establecería definitivamente en su Ortigueira natal en 1975, ejerciendo en el colegio público de EGB. Fue allí en donde ese mismo año Garrote, siguiendo su vocación pedagógica, puso en marcha la Escuela y la Banda de Gaitas de Ortigueira, que habrían de convertirse en germen del festival homónimo tres años más tarde. Convencido su padre de que Xavier ya no ejercería de músico más que como dedicación secundaria, accedió a ponerlo en contacto con el director de la banda de Lugo, que le facilitó las partituras y la asistencia técnica necesaria para poner en marcha su proyecto, que se materializó el 3 de noviembre de 1975 (Pereira, 2003: 161). Garrote contó también con la colaboración de La Voz de Ortigueira, en donde le permitieron publicar varios artículos en gallego (algo pionero en aquel momento) animando a la gente a participar en el proyecto de la banda:

*A Voz de Ortigueira* é probablemente o semanal máis antigo de España; é unha dobre folla que se publicou incluso durante a Guerra. Nós chamábamoslle “a berza” porque se publicaba con papel verde debido á escasez de papel (Garrote, 2012).

La banda de gaitas fue un proyecto pionero, dado que nunca se habían juntado tantos gaiteros para tocar en Galicia. Según asegura Garrote, no hubo en su proyecto ninguna influencia escocesa ni bretona, sino más bien, la voluntad de aunar las sinergias de los alumnos de la Escuela, cada vez más numerosos. El detonante de esta idea fue la colaboración del famoso artesano Antón Corral, que instaló su taller en la villa y construyó para ellos instrumentos tan bien afinados que permitían que un gran número de gaiteros pudiesen tocar juntos.

La Banda de Gaitas de Ortigueira supuso también una innovación en el panorama de la música tradicional gallega en la medida en la que incorporó por primera vez de forma masiva y sistemática un gran número de mujeres. También aglutinó

la escuela por vez primera a los viejos gaiteros, herederos de una tradición oral en vías de desaparición y a un puñado de músicos jóvenes, ilusionados y deseosos de tomar el testigo de ese mundo que estaba desapareciendo. Entre los primeros se encontraban figuras tan destacadas como Emilio Corral o Ricardo Portela, verdaderos tótems de la música tradicional gallega del siglo XX. Entre los segundos se encontraban los jóvenes integrantes del cuarteto tradicional Faíscas do Xiabre, germen del que habría de ser uno de nuestros grupos folk más internacionales: Milladoiro.

En las reuniones que realizaban periódicamente en el Teatro de la Beneficiencia de Ortigueira, los músicos intercambiaban experiencias, información y sobre todo, partituras. Estas eran muy difíciles de conseguir, dado el hermetismo de los viejos gaiteros y sus reticencias a compartir tan precioso material. La Banda de gaitas de Ortigueira actuó como intermediaria en el proceso, siempre con la idea en el horizonte de crear un archivo musical unificado, tal vez al estilo del Dastum bretón o del ITMA irlandés.

A pesar de la efervescencia cultural de la banda, Xavier Garrote seguía sintiendo una cierta inquietud que no estaba resuelta. Pretendía que los chicos y chicas que tocaban en la escuela tuviesen una visión más amplia de la música tradicional; que tuvieran la oportunidad de aprender lo que se estaba haciendo en otros países, consciente tal vez de la importancia del momento y en un marco político y cultural de ilusión y cambios profundos. Surgió entonces la idea de organizar un intercambio con el Festival de Lorient, que en aquel entonces era ya un festival de reconocido prestigio en toda la Europa atlántica. Xeranio Torreiro -encargado de seleccionar los grupos gallegos que asisten a Lorient- visitó Ortigueira para conocer la banda y, entusiasmado con su calidad, formalizó la invitación:

Fomos moi ben recibidos en Lorient porque era a primeira vez que un grupo de gaitas de Galicia ía cunha formación tan numerosa. [...] Tiñan ido coros ou cuartetos pero non desa maneira. Eu lembro que entramos tocando no comedor, no que había unhas mil persoas, e todos se puxeron en pé. Aquilo foi apoteósico (Garrote, 2012).

La experiencia permitió a los miembros de la banda hacer numerosos contactos con grupos de los países celtas y los animó a profundizar en la búsqueda de relaciones con ellos, retomando una idea que ya habían considerado con anterioridad en su búsqueda de nuevos horizontes: la organización en Ortigueira de un concurso o de un festival, materializándose en 1978 la segunda idea. Nonito Pereira da cuenta de cómo se puso en marcha el proyecto:

La expedición gallega, impresionada por la que allí se “monta” [en el festival de Lorient], toma muy buena nota del desarrollo del mismo, y con un presupuesto de un millón de pesetas, pasa a limpio los apuntes recogidos en su viaje, para organizar con ellos, el 30 de julio de 1978, la primera edición del Festival [...] (Pereira, 2003: 161).

Sin embargo, Xavier Garrote desmiente esta idea asegurando que el Festival de Ortigueira no nació inspirado en su homólogo bretón: “Aparece en moitos sitios

que o Festival de Ortigueira naceu inspirado polo Festival de Lorient.[...] Dentro das posibilidades que tiñamos, estaba o festival” (Garrote, 2012).

Tanto es así que, apunta Garrote, en su primera edición invitaron a un grupo que no tenía nada que ver con los países celtas: una formación bávara con la que habían contactado en una actuación en Ribadeo. La Banda de gaitas invitó a los alemanes porque el grupo tenía pocos miembros y por tanto, no saldría demasiado caro traerlos. En esa ronda de contactos previos, Garrote también se entrevistó con Xosé Vicente Ferreirós, gaiteiro de Faíscas do Xiabre y actualmente músico de Milladoiro. Ferreirós rememora la entrevista y subraya la importancia de la iniciativa para el devenir de la música gallega:

Cando [Garrote] se puxo en contacto comigo, hai moitísimos anos, eu sabía que había unha banda de gaitas en Ortigueira pero nada máis. [...] quedamos no bar O azul, en Santiago, e empezo a contar o que quería facer. Preguntoume a miña opinión. Daquela aínda non existía Milladoiro; éramos Faíscas, e dixémoslle que contase connosco. [...] Hai un antes e un despois de Xavier Garrote e do Festival de Ortigueira: non se entendería nada se Garrote non empezase coa súa teima (Ferreirós, 2010).

Junto al grupo bávaro y Faíscas do Xiabre, participaron en la primera edición del “I Festival Folclórico Internacional do Mundo Celta” Antón Seoane, Emilio Cao y Cromlech<sup>5</sup>, además de algún grupo de Cornualles, de acuerdo con Garrote. Todavía no tenían una idea definida de lo que querían hacer e integraron el festival en las fiestas de Santa Marta de Ortigueira, el día 30 de julio, celebrándolo en el colegio de EGB en el que Garrote trabajaba como maestro. El recinto del colegio ofrecía las condiciones que necesitaban para ofrecer un espectáculo de pago, ya que se podía cerrar para cobrar entrada.

Veinte días antes del festival un grupo de organizadores capitaneados por Garrote abandonaron la villa de Ortigueira para recorrer Galicia en coche repartiendo octavillas y pegatinas. En esos veinte días, durante los cuales tuvieron que dormir en el coche, consiguieron que la iniciativa tuviese una publicidad enorme. Garrote recuerda que en las siguientes ediciones repitieron este modus operandi, llegando a hacer en una ocasión en Vigo 10.000 fotocopias y repartíendolas por la ciudad y sus alrededores. En otra ocasión recuerda Garrote haber pegado tantos carteles juntos en la autopista AP-9 a su paso por Vigo que éstos se veían desde Moaña, al otro lado de la ría. Aquellos días Garrote y sus colaboradores inundaron literalmente Galicia con publicidad del festival. La iniciativa tuvo tanto éxito que en la primera edición, los 1.500 habitantes de Ortigueira recibieron en sus calles nada menos que a 20.000 personas, muy por encima de las mejores estimaciones de la organización, que se vio completamente desbordada.

Tal fue el éxito de la convocatoria que la organización, que había invertido un millón de pesetas de la época arriesgando su patrimonio personal, recuperó el dinero invertido sin ningún problema. El festival fue muy rompedor en muchos aspectos y la gente que venía de fuera, particularmente los extranjeros, apreciaban

---

<sup>5</sup> <http://www.festivaldeortigueira.com> Consultado en marzo de 2012.

la libertad de pasearse desnudos por la playa de Morouzos: toda una novedad en la Galicia de la época. Garrote asegura que esto no disgustó a los habitantes de la villa, sino que se tomó como una anécdota más del festival. Aquella primera edición supuso, según Breixo Rodríguez, una recuperación del contacto de Ortigueira con las poblaciones de otros países celtas que habían tenido lugar en la antigüedad:

Renovábase unha antiga tradición que se mantivera, cando menos, ata os séculos XVI e XVII, pois temos constancia documental de que moitos barcos da Bretaña, de Normandía ou de Irlanda viñan buscar fretes de madeira á ría ortigueirasa. Fecam, A Rochelle, Dieppe e moitas outras vilas do Atlántico eran o destino dos troncos que se cortaban nas fragas e nos soutos de Ortegal. Se cadra a gaita bretoa ou a escocesa xa se teñen escoitado no noso porto, moito antes do que se pensa, tocadas polos mariñeiros que viñan naqueles navíos (Breixo, 2008: 250).

La primera edición del festival estuvo deslucida por la lluvia torrencial que obligó a suspender algunas de las actuaciones previstas. Sin embargo, tal era la ilusión con la que la organización y el propio pueblo acogieron el evento que el incidente apenas se recuerda hoy sino como una anécdota:

Tocaron os dous primeiros grupos e nada máis, porque caeu unha tromba de auga tan descomunal que se suspendeu todo. (...) A ilusión era enorme e Garrote tiña un equipo que o seguía cegamente. O ano seguinte xa foi ben. (Ferreirós, 2010).

Llovió con tanta intensidad que el propio Xosé Filgueira Valverde, que había sido invitado a leer el pregón de las fiestas, tuvo que dejar de hablar porque, según recuerda Garrote, diluviaba como no lo había hecho en mucho tiempo. Filgueira Valverde había sido invitado al festival para sortear las reticencias de la inspección ideológica de una Administración recelosa de los actos multitudinarios relacionados con la cultura popular y con la puesta en valor de la lengua gallega. Garrote recuerda que la parte posterior del escenario estaba ornamentada con una enorme bandera gallega, lo cual era peligroso en aquella época, con el país sumido en plena Transición tras la todavía reciente muerte de Franco. Breixo Rodríguez también da cuenta de la presencia del académico en el festival:

Coincidiendo coas festas da patroa, o primeiro festival celebrouse o día 30 de xullo do ano 1978 no recinto do colexio público. Comezou, oficialmente, coa lectura do pregón a cargo de D. Xosé Filgueira Valverde, daquela director do Museo de Pontevedra, quen foi un excelente padriño para tan excepcional encontro musical (Breixo, 2008: 251).

Isaac Díaz Pardo, director y administrador del grupo Sargadelos, colaboró también con la organización del evento, haciendo acto de presencia el día del festival y regalándoles una composición de figuras de cerámica para cada grupo participante. A pesar de las trabas impuestas por la Administración, la organización siempre pudo llevar a buen término las distintas ediciones del festival, que se fueron sucediendo año tras año. Garrote explica que los obstáculos no eran insalvables: no había una voluntad de impedir el festival sino más bien, una absoluta indiferencia

por parte de las autoridades, que nunca llegaron a apostar por el evento y que rehusaban responsabilizarse del mismo. En cambio, la organización contaba con el respaldo y la colaboración de la inmensa mayoría de la población de la comarca, que durante el festival se volcaba con ellos:

Colaboracións, todas. Foi moi fácil facer o festival: entre a xente de Ortigueira e os colaboradores externos foi moi fácil. Os únicos que puñan inconvenientes eran a Administración. Nós tínhamos que ter permiso administrativo e non nolo daban ata despois de acabar o festival. [...] Facíamolo igual, pero se pasaba algo a responsabilidade era exclusivamente nosa (Garrote, 2012).

El Colegio Nacional de Ortigueira, con capacidad para cinco mil personas sentadas ofrecía sus instalaciones para acoger el evento (Barcón, 2005: 127). Hacían la comida en el comedor del colegio, que también era gratis porque las cocineras eran las madres de los niños. Éstos además, servían las mesas. Como no había más que un hotel en la villa, muchos miembros de los grupos invitados iban a dormir a casas particulares tanto en la propia Ortigueira como en las aldeas de los alrededores. Iban y volvían en los coches particulares de los lugareños, que se ofrecían a hacer este servicio gratuitamente. Las cerca de 2.000 sillas habilitadas para que el público se sentara durante las actuaciones pertenecían al centro escolar. Cuando se rompían, se encargaba de su reparación el padre de un alumno del centro, que era carpintero. Además, la gente de Ortigueira les ayudaba a montar el palco. Incluso el banco del pueblo abría sus puertas a las doce de la noche para que la organización del festival pudiese ir a depositar el dinero de los ingresos.

Ya desde la primera edición del festival, una cantidad ingente de periodistas de los diarios y las emisoras de radio más importantes del España, así como de la propia TVE se presentaban allí sistemáticamente para informar del desarrollo del evento, que tuvo un éxito mediático arrollador y que acabó siendo llamado “O Lorient galego” (Barcón, 2005: 131, 137). Garrote recuerda que un año invitaron al festival a una banda militar de la Reina de Inglaterra. Dado que los músicos eran militares, tuvieron que pedir un permiso especial para que vinieran. Y debido a un percance de última hora, tuvo que intervenir a favor del festival el cónsul del Reino Unido en Vigo:

Un mes antes chamáronnos para dicirnos que non podían vir porque estaban mobilizados. [...] Estaban noutra parte. Consequimos a través do cónsul de Vigo que se fletase un avión e viñesen para aquí. Tiveron que estar unha semana máis do previsto... [...] Estiveron no hotel de Ortigueira esa semana e cando eu fun pagar ao hotel cobroume só 10.000 pesetas, por 40 persoas, para que non dixera eu que era gratis (Garrote, 2012).

Según Garrote, el Festival de Ortigueira fue desde sus inicios un festival de pago, dado que las instituciones públicas no querían colaborar. Recuerda Garrote que siempre tomaban como referencia el precio de una entrada al cine de Ortigueira. Breixo Rodríguez recuerda el precio de la entrada en su artículo sobre el festival: “Uns días antes, realizábase a venda de entradas nos comercios da vila. O prezo era

significativo, 100 pesetas de pé e 150 sentados nunha cadeira de encartar” (Breixo, 2008: 252).

Ya desde la primera edición del festival surgieron graves problemas debido a los intentos de un grupo de vándalos que intentaron acceder al recinto del colegio sin pagar. Garrote subraya que, dada la falta de ayudas de la Administración, la organización del festival no hubiera sido posible sin la aportación económica del público asistente. En el cobro de entradas no existía ánimo de lucro, asegura Garrote, que recuerda como la Guardia Civil tenía que emplearse a fondo con porras y pelotas de goma para dispersar a aquellos que venían a reventar el festival, más por diversión que por una auténtica reivindicación de la cultura gratuita, según Garrote. Hasta tal punto no existía ánimo de lucro en la organización del festival que los grupos asistentes acudían al evento con la condición de no cobrar más que los gastos de desplazamiento. En una ocasión incluso vino a Ortigueira un grupo bretón que tenía una subvención del Gobierno francés para moverse por su país y que sólo quiso cobrarles el desplazamiento desde la frontera porque para la parte francesa del recorrido ya tenían dinero.

El Festival de Ortigueira atraía a *hippies* y *folkies* de todas las edades y procedencias. En su primera edición, el productor Nonito Pereira fue enviado por la compañía discográfica Zafiro a conocer el festival para estudiar el *boom* celta en Galicia y en España. En su libro sobre música coruñesa, Pereira da cuenta de una anécdota que ilustra cómo la fiebre del celtismo llegó a alcanzar tintes cómicos en el ambiente celto-*hippy* que se respiraba en el festival:

Una persona de edad e indumentaria indefinida, larga melena y poblada barba, con pequeñas y redondas gafas de sol, sentado con las piernas cruzadas a lo “indio”, que tenía colgado un cartel donde se leía: “Se dan gritos celtas por cinco duros”. [...] Una vez realizado el pago este “juglar del grito” se levanta impertérrito y con toda la seriedad del mundo, lanza al aire un gutural “Uuuggghhh!” para volver a sentarse nuevamente (Pereira, 2003: 163).

En el año 1987 el Festival de Ortigueira celebra la que habría de ser su décima y última edición. Agobiados por la posibilidad de una hipotética bancarrota, los organizadores decidieron abandonar el proyecto. Garrote explica que habían llegado a manejar un presupuesto tan elevado que, en caso de que en una edición hubiese un bajón en la asistencia por cualquier imprevisto, no podrían hacer frente a las deudas contraídas, que siempre iban avaladas personalmente por ellos y por sus familias. Se llegó a decir que la cancelación del festival tuvo que ver con los altercados entre algunos asistentes y la Guardia Civil, que se venían repitiendo insistentemente edición tras edición. También hay quien habla de cuestiones políticas tras la polémica clausura del festival, como Estévez y Losada, que en su *Crónica do Folk Galego* aseguran que: “A primeira edición do certame ortegano celebrouse en 1978, pero dez anos máis tarde unha decisión política desfixo o construído e o festival desapareceu ata 1995...” (Estévez y Losada, 2000: 238). Sin embargo, Garrote asegura que los motivos del abandono del proyecto fueron exclusivamente económicos:

Foi unha decisión puramente económica. A cousa non daba para máis; era un risco permanente. Estamos a falar de que na quinta edición manexamos seis millóns de pesetas daquela época. Ir ás festas de Ortigueira e chover era todo un; entón se un ano non che ven xente, non recuperas, e con qué pagas todo? (Garrote, 2012).

En un intento desesperado de salvar el proyecto, Garrote y sus colaboradores se reunieron con el alcalde de Ortigueira y con el Director Xeral de Cultura con la propuesta de que la Administración se hiciese cargo de la organización del evento. Desgraciadamente, asegura Garrote, no llegaron a un acuerdo y el proyecto quedó abandonado.

La organización tenía en aquel momento una cierta cantidad de dinero ahorrada gracias a sucesivos superávits de ediciones pretéritas. Como agradecimiento a los grupos que habían participado en la X Edición, la organización decidió repartir el dinero entre los mismos, a modo de agradecimiento por haber tocado sin cobrar. El caso más paradigmático fue el grupo Milladoiro, que no sólo tocó cinco años desinteresadamente, sino que además durante ese tiempo participó de manera activa en la organización del evento cediendo su sistema de amplificación para que no lo tuvieran que comprar o alquilar. Habría que esperar hasta el año 1995 para que el Ayuntamiento de Ortigueira retomase el proyecto asumiéndolo como propio y haciéndose cargo de su organización, con su personal administrativo:

Este acontecemento conta actualmente, non sempre foi así, co apoio económico das institucións. Na edición do 2000, o orzamento dispa-rouse ata triplicar o de 1999, o que serviu para facer unha publicidade constante que tivo o éxito anxeiado entre a poboación (Estévez y Losada, 2000:238).

En esta segunda etapa, la línea de trabajo cambió de manera importante. En primer lugar, porque se hizo gratuito. Y en segundo porque se fue abriendo progresivamente a músicas del mundo ajenas a la música celta que no siempre agradaron a todos los fans del festival. Garrote -que actualmente está totalmente desvinculado de la Banda de gaitas de Ortigueira y del festival- lamenta la desnaturalización del evento, que atrae cada vez más gente que no viene a escuchar música celta, sino a pasar unos días de fiesta, convirtiendo el festival en un lugar de encuentro para las primeras experiencias y para acampar en la playa y en el pinar. Tanto es así, que ya hace años abundan las carpas *techno* en el *camping*, que han desplazado el sonido de los *djembés* y de las gaitas que antaño acompañaba a los asiduos festivaleros. Además, Garrote critica el protagonismo que se le ha venido concediendo en las últimas ediciones del festival a grupos y sonoridades ajenas al mundo celta, como las andaluzas o las mediterráneas. Y no es el único, porque en alguna ocasión el público se rebeló espontáneamente en contra de esas sonoridades, como en la edición de 2006, que la propia página web oficial del festival califica como “experimental”:

Fica no recordo o dispendio de voz dunha Buika desubicada, a aparición do televisivo Neng e o grito do público pedindo máis gaita

e menos flamenco. En Galicia & outras músicas a fusión de folk, de jazz, de flamenco e das percusións brasileiras quedou en mestura, é dicir, en mera agregación de elementos diversos sen acción química. Con todo, abriu unha prometedora liña de traballo por explorar ([www.festivaldeortigueira.com](http://www.festivaldeortigueira.com))

Esa nueva vía de traballo acabaría generando una auténtica polémica entre los partidarios de que el festival mantenga su sabor original, con las músicas no celtas en un segundo plano, y los partidarios de que a estas últimas se les conceda un mayor protagonismo dentro de la programación:

Con todo, a polémica sobre o Festival de Ortigueira de arestora vai servida. Por unha banda alíñanse os partidarios de continuar pola senda da música celta e, por outra, os que prefiren que a súa celebración se abra e fusione cos máis diversos achegamentos musicais do mundo (Breixo, 2008: 255).

En la actualidad el festival de Ortigueira representa una auténtica industria cultural en la comarca de Ortegá; el buque insignia de una villa cuyo nombre se ha visto proyectado por las cuatro esquinas de la Península Ibérica, pero también del Arco Atlántico europeo, y más allá. No en vano, el evento ostenta el galardón de Fiesta de Interés Turístico Nacional, otorgado por el Ministerio de Economía. En las últimas ediciones el público asistente al festival ha llegado a superar la escafofriante cifra de 100.000 visitantes y se ha convertido en el referente de la música celta a nivel peninsular. Por la villa de Ortigueira han pasado los mejores grupos del mundo: los bretones Alan Stivell, Skolvan, Gwerz, Bleizi Ruz, Pennou Skoulm o Gwendal; los irlandeses The Chieftains, Davy Spillane, Dervish, Sharon Shannon, Liam O'Flynn, Altan, Lunasa, The Dubliners; los escoceses Phil Cunningham, The Boys of the Lough, Tannahill Weavers, Wolfstone; y por supuesto, los gallegos Milladoiro, Carlos Núñez, Emilio Cao, Doa, Berrogüetoo Xosé Manuel Budiño, entre muchos otros.

Pero el festival también ha visto crecer nuevos grupos, que se dieron a conocer gracias a él. De hecho, cuenta con un escenario llamado "Runas" dedicado precisamente a la proyección de grupos noveles: una iniciativa muy exitosa y muy aclamada por el público que ha ayudado a no pocos grupos a comenzar su carrera artística y a otros a consolidar la suya:

Os festivais do verán -o inverno é unha estación subordinada a directos en teatros- son un dos momentos importantes nos que un grupo debe dar a coñecer as súas creacións [...] para principiar a cimentar unha carreira musical sempre incerta, pero que ninguén esqueza que moitos deses triunfadores noutrora son hoxe a primeira liña de referencia do folk galego (Estévez y Losada, 2000: 240).

Visto el enorme éxito conseguido por el Festival de Ortigueira, así como por otros festivales celtas en Galicia, no son pocas las voces que se alzan pidiendo que la Administración respalde con más contundencia la organización de ese tipo de eventos:

Nos últimos anos aumentou o número de espectadores que asisten a estes lugares, pero o que persiste teimosamente é a escasa axuda institucional [...] a uns eventos que [...] representan un honor para un pobo que ve o seu nome espallado por toda Galicia... (Estévez y Losada, 2000:237).

Pero también es preciso reconocer que los festivales tienen una responsabilidad en su falta de coordinación entre ellos, lo cual les ocasiona serios perjuicios, como critican Estévez y Losada:

Tamén hai que indicar que os festivais máis “pequenos” sempre padeceron unha falta de unión contumaz, o que non lles permite exercer unha maior presión social [...] É rechamante que ningún festival galego pertenza á asociación de festivais folk do estado español, que procura traer a bandas a diversos lugares do territorio para que así o prezo dos concertos resulte máis económico (Estévez y Losada, 2000:238).

A pesar de las polémicas suscitadas a raíz de su supuesta falta de legitimidad, la música celta parece haber encontrado su sitio en el mundo y en los mercados musicales internacionales, en gran medida gracias a la labor persistente y al buen hacer de personas que, como Xavier Garrote, dedicaron una parte de su vida a levantar proyectos como el Festival de Ortigueira:

E a música que chamamos celta, e que non sabemos se o é, porque non sabemos qué é ser celta, entrou xa hai tempo na normalidade. En todos os países hai músicos que fan boa música celta. Non me sorprendería que no Xapón tamén. Converteuse nun xénero universal (Renales, 2000: 40).

Tal es la importancia del fenómeno de esta música en los últimos veinticinco años que su influencia se ha extendido con frecuencia más allá del ámbito de los países celtas y de la música folk. Así, grupos pop como los vallisoletanos “Celtas cortos” triunfaron en el panorama musical español a finales de los años 80 haciendo suya esta sonoridad, aunque adaptándola a las necesidades de su proyecto. El pop celta tiene su versión irlandesa en The Corrs, pero también existe el rock celta (Alan Stivell), el *punk* celta (The Pogues), el *rap* celta (Manau) o incluso, el *techno* celta (Denez Prigent).

Los festivales como el de Ortigueira constituyen un verdadero punto de encuentro para los practicantes y los amantes de estas músicas que ya han alcanzado su madurez al abrigo del mito celta que las justifica y las proyecta. Bien es cierto que hay un componente de mercantilización en la etiqueta de *música celta* que la industria ha manejado a veces caprichosamente, pero esto no le resta legitimidad como forma de expresión artística. En palabras de Carlos Núñez, entrevistado por el periodista Salvador Rodríguez:

Que a música celta sexa un mito ou unha etiqueta que funcione a nivel popular, non ten por qué significar cinismo nin mercantilismo. Hai tamén detrás unha parte moi positiva: a do intercambio con outros

pobos. Como diría Portela a “de sentir que temos outros irmáns fóra” (Rodríguez, 2003: 208).

Xosé Vicente Ferreirós, gaiteiro de Milladoiro, concuerda con la opinión vertida por Núñez cuando defiende la validez del mito en base a su funcionalidad, aunque este no tenga una base científica: “O interesante non é a orixe ou veracidade do mito, senón o efecto que ese mito (verdade ou non) tivo na sociedade. E o feito é que lle abriu aos mozos da época as portas de Europa” (Ferreirós, 2010).

La ciencia ha demostrado a día de hoy que la existencia de una raza, una cultura o una identidad celtas es más que cuestionable: todas ellas forman parte de un mito. Sin embargo, todas las comunidades humanas cuentan con sus mitos fundacionales, necesarios para su construcción y consolidación, así como para la definición de unos objetivos y unos valores comunes. Así, el mito de Santiago Matamoros en España, el *American Dream* de los Estados Unidos o el mito de Rómulo y Remo en Roma. Por eso, lo interesante no son los debates estériles sobre si las músicas o las culturas gallega, bretona o irlandesa son celtas o no, sino entender por qué en un momento dado de su historia esas comunidades humanas decidieron construir un imaginario común:

De lo que se trata es de determinar qué significa el mito para un espíritu actual [...] No se trata pues, ni de mentira ni de ilusión. Un mito no es esencialmente verdadero o falso, real o irreal [...] Puede que así comprendamos mejor las lecciones de la historia, dado que ésta está llena de mitos que no osan decir su nombre (la patria, las causas justas, la libertad, etc.). Comprenderemos así a los celtas y su proceso intelectual (Markale, 1992: 10-11).

Por todo ello, el trabajo de Xavier Garrote al frente del Festival de Ortigueira forma parte ya del mito indeleble y de la historia de la música gallega -celta o no- escrita con mayúsculas. Porque a día de hoy en nuestra música y en nuestra cultura, sin el mito celta y el Festival de Ortigueira, no se podría ya entender el pasado ni imaginar el futuro.

### Referencias bibliográficas

- ALÉN, María Pilar (2004). *Breve historia da música galega*. Vigo: A Nosa Terra.
- BARCÓN PEÑA, Juan (2005). “O festival do mundo celta de Ortigueira”. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*. 3, 125-146.
- BREIXO RODRÍGUEZ, Xosé Carlos (2008). “A celebración de Santa Marta e o Festival Internacional de Ortigueira”. En *Tempos de festa en Galicia*, Vázquez González, B. (Coord.), 239-255. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia. Tomo II.
- CARREIRO, Pepe (2005). *O Festival de Ortigueira*. Vigo: A Nosa Terra.
- DEFRANCE, Yves (2000). *L'archipel des musiques bretonnes*. Cité de la musique: Arles.

- DIETLER, Michael (1994). "Our Ancestors the Gauls: Archaeology, Ethnic Nationalism and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe". *American Anthropologist, New Series*, 96.1, 584-605.
- ESTÉVEZ, Xoan Manuel (1999). *Milladoiro. Moito máis que un grupo de música folk*. Vigo: Ir Indo.
- ESTÉVEZ, Xoán Manuel y LOSADA, Óscar (2000). *Crónica do folk galego: vinte e cinco anos de historia*. Lugo: Tris Tram.
- FERREIRÓS, Xosé Vicente (2010). Entrevista personal, 12/6/2010.
- GARROTE, Xavier (2012). Entrevista personal, 9/3/2012.
- MARKALE, Jean (1992). *Los celtas y la civilización celta. Mito e historia*. Madrid: Taurus ediciones.
- MILLER, Frederic P, AGNES, F. Vandome y MCBREWSTER, John (Eds.) (2010). *Musique celtique*. Beau Bassin: Alphascript Publishing.
- NETTL, Bruno (1965). *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. New Jersey: Prentice-Hall.
- PEREIRA REVUELTA, Nonito (2003). *Historias, histerias y anécdotas musicales de La Coruña*. A Coruña: Publicaciones Arenas.
- RENALES CORTÉS, Juan (2000): "A música dos celtas e a música celta". *Unión Libre. Cadernos de vida e cultura* 5. Sada: Edicións do Castro.
- RODRÍGUEZ, Salvador (2003). *Entre Fisterras*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ROMANÍ, Rodrigo (2010). Entrevista personal, 19/5/2010.
- SAWKERS, June Skinner (2001). *Celtic Music: A Complete Guide*. United States: Da Capo Press.
- Festival de Ortigueira. (2012a). "Pasaron por aquí" > "Antes do 2004" <[http://www.festivaldeortigueira.com/simple.php?txt=arbore\\_web3&lg=gal#](http://www.festivaldeortigueira.com/simple.php?txt=arbore_web3&lg=gal#)> Último acceso 10 Abril 2012.
- Festival de Ortigueira (2012b). "Historia" > "2006: A experimentación" <<http://www.festivaldeortigueira.com/festival/historiadet.php?id=12&lg=gal>> Último acceso 10 Abril 2012.