

A AUTORREPRESENTACIÓN DA IDENTIDADE GALEGA NA MÚSICA POPULAR ACTUAL: *DESPERIFERIZACIÓN*, SUBVERSIÓN DO XÉNERO E CRÍTICA EXTRACTIVISTA

REBECA BACEIREDO PÉREZ
Investigadora independente

RESUMO: Búscase analizar as autorrepresentacións da identidade, nacional e de xénero, nalgunhas propostas da música popular galega das últimas dúas décadas, atopando espazos entre o estereotipo e o antagonismo. A escolla céntrase na esfera máis alternativa ou *underground*, onde parece darse unha vontade de autorrepresentación na que o suxeito, individual e colectivo, atravesado ou constituído por diversos estratos ou seccionalidades, intenta pensarse a si mesmo. Aquí enténdese que esa deconstrución implica, de xeito máis ou menos explícito, a desestabilización do que se deu en chamar *desperiferización*.

PALABRAS CHAVE: representación; identidade; estereotipo; (des)periferización; interseccionalidade.

L'AUTOREPRESENTACIÓ DE LA IDENTITAT GALLEGA EN LA MÚSICA POPULAR ACTUAL:
DESPERIFERITZACIÓ, SUBVERSIÓ DEL GÈNERE I CRÍTICA EXTRACTIVISTA

RESUM: Es pretén analitzar les autorepresentacions de la identitat, nacional i de gènere en algunes propostes de la música popular gallega de les darreres dues dècades, en què es troben espais entre l'estereotip i l'antagonisme. L'elecció se centra en l'esfera més alternativa o *underground*, on sembla donar-se una voluntat d'autorepresentació en la qual el subjecte, individual i col·lectiu, travessat o constituït per diversos estrats o seccionalitats, intenta pensar-se a si mateix. Aquí s'entén que aquesta deconstrucció implica, de manera més o menys explícita, la desestabilització del que s'ha anomenat *desperiferització*.

PARAULES CLAU: representació; identitat; estereotip; (des)periferització; interseccionalitat.

THE SELF-REPRESENTATION OF GALICIAN IDENTITY IN CONTEMPORARY POPULAR MUSIC:
DEPERIPHERALIZATION, GENDER SUBVERSION, AND EXTRACTIVIST CRITIQUE

ABSTRACT: We try to analyse the self-representation of national or gender identity among some offers from popular Galician music during the last two decades, finding some spaces between stereotype and antagonism. The selection is focused over a more alternative or underground sphere, where the will for self-representation seems to exist and where the individual or collective subject, conformed by different stratifications or sections, seeks to imagine itself. We understand that the deconstruction implies, on a more or less explicit way, the destabilization of that reality that was called *deperipheralization*.

KEYWORDS: representation; identity; stereotype; *deperipheralization*; intersectionality.

A CONSTRUCCIÓN DO SUBALTERNO

A cultura pode ser analizada desde unha postura idealista ou materialista (Williams 1994: 12). A primeira adoita facela coincidir coa expresión do espírito común a unha nación esencial, aproximándose a un Romanticismo que ampara as construcións nacionais cun tecido sentimental, cunha intención de cohesión arredor dos estados burgueses incipientes, sendo Herder o iniciador desta liña interpretativa (Williams 1994: 15). Por outro lado, Dilthey anticiparía a necesaria distinción metodolóxica entre as ciencias naturais e as ciencias sociais ou culturais, liña que proseguiría Weber, incidindo na obrigada perspectiva histórica (Williams 1994: 15), ou a Escola de Frankfurt no seu debate co neopositivismo en Tübinge (1961), dirixindo a reflexión cara a unha óptica materialista. Esta entendería a cultura como froito da organización neurolóxica adaptativa (Lamas 2004: 26), fronte a un idealismo que apela a unha sorte de relacións metafísicas coa paisaxe, que adoita entenderse como sacralizada (Lamas 2004: 36-41).

Desde o primeiro punto de vista, a cultura é o coñecemento que xorde da adaptación ao medio ao que é preciso darlle sentido, por iso a cultura é un consenso (Geertz 2002: 219). Deste xeito, os coñecementos adaptativos (prácticos —éticopolíticos—, produtivos ou técnicos e teóricos) de cada pobo ou grupo humano acaban constituíndo un sistema significativo incardinado en prácticas sociais, ritualizadas e en ocasións con conciencia da propia ritualización. Os modos de vida diferenciados incluírían as formas ordinarias da actividade social, unha converxencia entre os sentidos sociolóxico e antropolóxico (Williams 1994: 13), así como as manifestacións intelectuais e artísticas, que poderían ser denominadas cultura popular.

Na cultura popular os suxeitos creadores, nun primeiro termo, constituirían unha colectividade que dialoga —en apertura, que é o propio do devir material— coa tradición. En segundo lugar, non se distinguirían dos receptores de tal cultura, de xeito que sería inmanente aos propios membros do grupo social. Non serían vítimas, así, dun proceso de aculturización (perda da cultura propia). En calquera caso, como axentes produtores ou receptores, a música funciona como elemento creador e modulador da identidade, individual e colectiva (DeNora 1999: 37), de feito, soe axudar a lle conceder cohesión a unha identidade fragmentada (DeNora 1999: 45), empregando as emocións.

O proceso de aculturización e endoculturización (incorporación dunha cultura allea, xeralmente dominante) permite a integración dunha superestruc-

tura que sostén outra organización material do mundo, acorde, neste caso, a procesos de industrialización ou modernización de territorios convertidos en periferia do sistema. Porén, a hostilidade que pode ser xerada por tales procesos ou imposicións é dirixida cara a formas culturais que pasan a ser vistas como «elitistas», como despectivas respecto dun pobo no que se acentúa alie nación: non só perde a súa capacidade para xerar unha cultura que lles dea sentido aos seus propios intereses, senón que é desprovisto dos instrumentos para distinguir a causa da súa depotenciación, asimilando o relato moderno que excluíu tradicións para constituírse (Clanlini 1990: 23).

Por outro lado, permítese a memoria esencializada e fosilizada do sistema significativo que xa non pode dar conta ou sentido de ningún mundo: o folklore, que é o xeito que da cultura popular se lles ofrece durante o século XIX ás clases traballadoras —que chegaban desde o campo— (Traube 1996: 130), sería así o xeito de inactivar as forzas culturais, que contan con polos reactivos, de repetición e adaptación, pero tamén activos, de transformación e emancipación. O uso público da razón, ou dos elementos semióticos particulares, clausuraríase, como é propio nos suxeitos colonizados (Mbembe 2016: 20).

A diversidade cultural é así inocua porque xa non responde á súa función e só, iso si, como reclamo turístico cara aos de fóra, unha dimensión máis do modelo extractivo, e como nostalgia de autorepresentación cara aos de dentro. É Mbembe o que insiste na coincidencia entre o poscolonialismo e un modelo neoliberal extractivo que perpetúa a segregación e que inaugura non só un racismo sen razas (Mbembe 2016: 34), que aparentemente supera o etnocentrismo moderno, senón tamén o «devir negro» do mundo, que non deconstrución da negritude (Mbembe 2016: 12). Lembremos a actuación de Ataque Escampe en Tourilandia (2012), na TVG, representando o seu tema *A cabana do Tío Tom*, no que se apela a ese devir negro galego na letra do tema,¹ así como na posta en escena, empregando un *black face* que reproducía un *minstrel show*. É dicir, sinalando aquelas representacións nas que a «negritude», no sentido de Césaire Aimé, era representada mediante estereotipos despectivos. Disfrazarse de *disfrazarse de negro* constitúese como crítica á lóxica hexemónica que produce «negritude». Mesmo cando nos *minstrel shows* se incorporan actores negros, arredor de 1855, son obrigados a pintar tamén o rostro, a re-

¹ Insiste Fernández Villamarín (2016: 114) na omnipresencia dos conflitos que constitúen a identidade galega nas letras do grupo.

presentar o *black face* sobre o rostro negro, é dicir, a integrar manifestamente o estereotipo ou a incluír a diferenza desde a renegación (Bhabha 1994: 55).

O CONCEPTO DE LOCAL E A CRISE DE REPRESENTACIÓN DOS ANOS 10

O popular pode adquirir distintos significados ou connotacións. Martínez García (2022: 92) sinala tres tendencias: a do mundo anglocéntrico, que analiza «la cultura de masse, regroupé autour de la notion de *popular music*». Traída ás linguas romances, «les *popular music studies* ont progressivement forgé leurs propres structures universitaires [...]», sendo desenvolto «en concertation avec la musicologie traditionnelle et l'ethnomusicologie». No mundo latino inclúese tamén a *música popular urbana*. Ten en conta a autora o concepto de local, expondo tres modos de produción —cronolóxica— desa realidade no Estado Español: desde as políticas de folclorización do franquismo, desde a súa «purificación» no posfranquismo e, por último, como resistencia a procesos neoliberais (Martínez García 2022: 93). Se a Falanxe empregou a Sección Feminina, en tanto que correspondente ao xénero responsable da reprodución cultural, cos seus Coros e Danzas, para cumprimentar o que se deu en chamar «Misións folclóricas», despois da ditadura agromaron:

[C]elles d'auteurs-compositeurs-interprètes (Paco Ibáñez, Lluís Llach, Nuberú, etc.), de groups de rock à la forte empreinte locale (Os Resentidos, Kortatu, Dikiera, etc.) et de formations qui exploraient des sonorités plus proches de la Musique traditionnelle ou du folk (Milladoiro, Maria del Mar Bonet, Llan de Cubel, etc.)», avec un «esprit critique et protestataire, qui n'a toute fois pas réussi à s'affranchir de la mécanique folklorisante (Martínez García 2002: 94).

Sinala a autora un terceiro momento, que é a crise de 2008 e que eclosiona na vaga de protestas políticas do 11M, o que implicaría unha clara ruptura coa idea de progreso (Martínez García 2002: 95). A maiores, sinalamos, dentro da música máis culta, pondo como exemplo a Davide Salgado ou a Caamaño & Ameixeiras, a revisión das distintas tradicións locais, combinando tempos e espazos e situándose fóra dos parámetros modernidade-tradición. Esa crise de representación implica unha rexeneración do concepto do local desde prácticas *underground* ou máis heterodoxas, de forte crítica aos procesos extractivis-

tas e de periferización do capitalismo, o que estaría vinculado coa visión de Colmeiro, que reconece a música en galego das últimas décadas como un instrumento polo que Galicia pode ser «deperipheralized and deterritorialized, by challenging center-periphery dynamics» (en Álvarez Sancho 2022: 58). Observando aspectos positivos da globalización, como a «abertura e a hibridade, a transculturización e a formación de novas identidades compartidas», Colmeiro propón aplicar estes procesos de desterritorialización no enfoque metodolóxico, dando lugar ao que chama desperiferialización que, para el, «traería consigo un reposicionamento cartográfico que resitúa as relacións de centro e periferia» (Colmeiro 2015: 146). Sinal disto serían

[A]s xiras e as colaboracións internacionais dos nosos músicos; o fenómeno das coproducións audiovisuais transnacionais; a participación galega en congresos e feiras culturais internacionais de literatura, música, arte, etc.; a tradución de autores galegos a outras linguas, a captación de lectores non galego-falantes e os premios literarios concedidos. A música galega, un dos instrumentos de identidade colectiva máis vivos, viaxa ben. Luar na Lubre é o grupo de música folk máis recoñecido internacionalmente do panorama español; Carlos Núñez convértese nunha súper estrela da música galega polos escenarios de medio mundo, cualificado como o Jimi Hendrix da gaita por Rock and Folk. Mercedes Peón entra nos circuitos da world music. Uxía acóllese á órbita lusófona transatlántica; Cristina Pato toca para millóns de persoas na televisión estadounidense con Yo-Yo Ma e viaxa polo mundo coas súas «Galician Connections» acompañada da banda mestiza The Silk Road (Colmeiro 2015: 145).

Aínda que na desperiferización que propón podemos profundar no tipo de representación folclórica que se fai de Galicia, se máis arcaica e periférica, aínda que se dea en procesos de suposta desterritorialización, ou máis revisionista ou deconstruída e, en efecto, desperiferizante, non esquece Colmeiro as análises que falan do «process of «Disneyfication», or conversion to cultural heritage theme park» (Colmeiro 2018: 15) de Compostela, convertidos o Camiño e a Cidade da Cultura en «global enterprises» (ibid.), por exemplo.

Mais, tendo en conta o acontecemento socioeconómico da crise e, polo tanto, menos centrada na industria cultural e a súa suposta bonanza ou aceptación, e tamén vendo as posibilidades culturais das circunstancias neoliberais, Álvarez Sancho revisita a concepción de Simon Frith do folclore como unificador cultural no espazo e propón o feito de cantar en linguas minoriza-

das como a intención de poder pensar o futuro: «How does music sung in a minoritized language engage with contemporary issues and create a community of time and place through which its members can relate to the past, live the present and imagine the future?» (Álvarez Sancho 2022: 50). Ela considera, de xeito semellante a Martínez García, que trala crise de 2008, acentuanda coa crise pandémica, emerxe o activismo no eido da música asturiana, e abrangue a loita obreira, a relación coa natureza e o xénero (Álvarez Sancho 2022: 79). Neste artigo diferéncianse dúas subetapas, desde esa crise, na música en galego: a primeira, de corte máis materialista, e a segunda, vinculada a epistemoloxías idealistas e, no ámbito máis crítico, á deconstrución dos xéneros.

En Galicia, os Ataques Escampe, coincidindo coas consecuencias da crise económica de 2008 e a súa xestión, é dicir, nun contexto dunha crise de redistribución e tamén de formas de organización política por parte dunha sorte de pobo que quería ser constituínte, cantaban *Galicia es una mierda*. Formas irónicas e hipertexto, como instrumentos propios desa xeración, facían alusión á secuencia de *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), na que se enuncia con nihilismo que «é unha merda ser escocés», no sentido de pertencer a zonas periferizadas nas que «o capitalismo salvaxe», como di Gondar (1993: 7), «non ten outra mentalidade que ao depredador que caza no que non é seu. Cando unha reserva se esgota non ten máis que abandonar o campo á procura doutro espazo virxe». A alienación divúlgase en nome do Progreso e na primeira metade desta década e como representantes desta crítica materialista destaca *Das Kapital* con *Ruído Negro* (2011) e especialmente con *Grecia* (2013), en clara referencia aos acontecementos sufridos polo país a partir das políticas impostas pola Troika, que afianzaron estruturas de centro e periferia.

En calquera caso, nesas propostas preséntanse as contradicións, os antagonismos, á vez que se fai escarnio do autoodio. Ese autoodio asume o estereotipo e ampara con el, sen comprendelas, as causas da periferización, o que o leva a acoller acriticamente todo o que se mostre como moderno: asúmese esa mirada, como desenvolve Bhabha e sinala especificamente Gondar (1993: 40), que explica dese xeito a insistencia en mostrar que «aquí tamén somos modernos». E, coma os conversos, integran máis que ninguén a pauta da modernidade que os resituía na periferia dun centro afastado (Gondar 1993: 42), como aquela figura do *parvenue* de Arendt.

DESPERIFERIZACIÓN VS. CRÍTICA MATERIAL

O estereotipo do colonizado oscila sempre entre a barbarie e a civilización (Bhabha 1994: 62) e a clásica hipersexualización. Precisamente, Miguélez-Carballeira (2013: 29, 207; [2014] 2015: 43, 96) fala do emprego da mesma nos inicios do rexionalismo, así como do polo oposto da feminidade, a abnegación, o traballo e a forza. É dicir, obsérvase a combinación do primitivismo coa adquisición da moralidade cristiá e moderna, de maneira que se manteñen eses límites móbiles entre salvaxismo e civilización, así como a lóxica feticista de desexo e purga (Bhabha 1994: 75), ese *vouyerismo* que ve e non quere tocar ou que se excita e quere posuír para destruír ese escuro obxecto. O estereotipo funciona como fobia e fetiche (Bhabha 1994: 98).

No fenómeno das Tanxugueiras, as mulleres son empoderadas, fortes e misteriosas. Xunto con Baiuca ou Moura, moitas veces programado por Radio 3, que adoita centrar a súa grella na vida cultural madrileña, atínase unha mestura entre modernidade e tradición que dá como resultado unha narrativa case épica: «Of the three cross-cultural prototypes, it should come as no surprise that heroic tragicomedy is the default form for nationalism. In other words, our tendency is first of all to imagine our nation—its organization, its relation to enemies, its past, its future—through a heroic structure» (Hogan 2009: 16). Concretamente, di Hogan, pode adoptar un modo romántico ou sacrificial, este último caso cando «the society has been devastated and there is no longer any hope of social domination over out-groups» (Hogan 2009: 16). Fronte a isto, o humor como arma política resiliente, na crítica materialista dos anos dez, ou noutras propostas,

Porén, a imaxe proxectada polo goberno do PP na Xunta de Galicia no Decreto 121/2011 do 16 de xuño, publicado no DOG núm. 125 do 30 de xuño de 2011, no que a Xunta aproba a nova marca turística de Galicia preséntase unha Galicia que vai triunfando amodiño, sen soberbia, sen resentimento. Di Miguélez (2015: 255) que está «claramente inspirada no concepto de “autoidentificación galega”», unha imaxe de Galicia «que se presenta ante el mundo con una imagen nueva y renovada, orgullosa de su pasado, respetuosa con sus tradiciones, cultura, lengua, patrimonio cultural y medio ambiente, pero mirando hacia el futuro para enfrentarse a los retos que se le presentan». Na proposta audiovisual que promocionaba esta campaña, unha voz en off sobre verdes paisaxes representaba a Galicia: a metáfora da nación como persoa «is to be found in international law, with its idea of nations as juridic persons» (Hogan

2009: 148). Neste caso concreto, era a voz doce dunha muller, o que nos lembra o rexionalismo máis comedido, á vez que introducía símbolos que servirán como canalizadores emocionais e que axudarán a xerar unha «cognitive architecture», entre a emoción e a atención, que «usurp or limit attentional focus» (Hogan 2009: 179) sen que resulte conflitivo. A afección, de feito, é un dos elementos esenciais á hora de construír unha homoxeneidade e un sentimento de pertenza: «Affectivity is the infusion of emotion into our ideas about identity. It is the fundamental motivational parameter. Without emotion, the other parameters would have no practical effects» (Hogan 2009: 93).

Neste sentido, o estereotipo permite presentar esoutro como un *alter* e non como un *alius*, é dicir, como un Outro recoñecible e dominable, que permite a ficción da tolerancia e a viaxe a un mundo máxico, onírico, premoderno, fóra das esixencias do principio de realidade. Unha subalternidade. Nestas propostas musicais, a morriña ou o feitizo (por meigallo) en Baiuca, ou a figa —como elemento que revitaliza o mundo das meigas galegas modernas— presentan elementos icónicos do que se entende como identidade nacional. Sinalando que non hai fronteiras, o que volve remitirnos ao concepto de des-*periferización* de Colmeiro, posiciónanse politicamente mais é capturable ese cosmopolitismo que as proxecta ao mundo —sen risco para a orde do mundo—: unha Galicia aínda orixinaria e pura e o seu mundo máxico ofrécese a quen queira vir (perpetuar lóxicas extractivas é o que pode entender o receptor). A crítica social, traída da tradición, aparece reflectida en termos morais (*Fame de odio*, *Midas*) e preséntanse elementos tópicos da nosa cultura (*Figa*). Nese sentido, o estereotipo «facilita as relacións coloniais» (Bhabha 1994: 104). Porén, Emilio José en 2009 cantaba o vivir da periferia sometida á extracción poscolonial e, directamente, á colonialidade política, pois: «Todo o que podes facer é coller o coche e ir a Bershka ou Springfield a pasear, claro, polo centro comercial [...]. John Coltrane nas Burgas veu e foise, todo o que dixo foi «que *basura*: esta é unha provincia case tan grande coma Madrid e veñen de Madrid a decidir».

Fala Miguélez (2013: 256) dunha lóxica autocolonizadora que estaría presente e que acentuaría a sensación de misterio e as forzas telúricas, o que, segundo Miguélez (2013: 82) tamén estaría presente, por exemplo, na concepción prepolítica de Escocia. Ora ben, mentres que no caso escocés se remitiría o estereotipo a unha masculinidade adusta, neste caso galego, a promoción contaría cunha representación feminina de Galicia, na que se combina o estereotipo de xénero co estereotipo colonial.

O estereotipo é sempre «un exceso con respecto ao que pode ser comprobado empiricamente» (Bhabha 1994: 91), quizais por tal cousa cantaba Ataque Escampe en «Arredor da cuestión nacional»: «Se eu che canto a ti arredor da cuestión nacional é porque son e á vez non de aquí (que será, será)». Porén, para compensar a falta, insístease na repetición, o que en Butler era iterabilidade nos procesos de subxectivación, de suxeición. A repetición é practicada, integrada por parte do suxeito colonizado, que introxecta e proxecta esa sombra que é o estereotipo (Bhabha 1994: 107). Búscase ao amo, seguindo a Bhabha (1994: 128), aínda sen amor, reproducindo a súa visión sobre nós, facendo coincidir o que somos co que pensa que somos, ou co que quere ou desexa que sexamos. Pero a repetición tamén pode xerar diferenza, con intención ou sen ela. Así sucede no propio *folk*, que dificilmente é acoutado. Briones (2023: 157) considera que a partir da transformación dunha idea ou tradición algúns artistas «se recoñecen a si mesmos como músicos folk e participan dunha escea que emprega o termo *folk* para autodefinirse», de maneira que cada un «codifica o seu propio repertorio creando estilos e modelos», e esta singularidade en conexión coa colectividade era recoñecida por Álvarez Sancho (2022: 59) nos últimos *revivals*. Previamente, nos anos 70 emerxe o *folk* estadounidense e británico; nos 70 e 80, o europeo, arredor dunha certa idea de *celtismo* (Álvarez Sancho 2022: 172). É, por tanto, un terreo aporético do que emerxen polos e tensións que atravesan o campo.

É certo que o estereotipo se achega ao imaxinario do grupo social (Núñez Seixas en Lamas 2004: 12), en tanto que conxunto de «crenzas compartidas [...] que atinxen aos ámbitos, aos atributos e trazos persoais, ás condutas predicibles e máis á ubicación socioespacial dos membros dese colectivo», de maneira que funciona emocionalmente para os de dentro como elemento de unión. A Familia Caamagno dálle unha boa reviravolta a este elemento, recontextualizando e, así, resignificando o *Xuntos* de Juan Pardo, que xa non se pode ler desde unha emoción cohesionadora acrítica, senón como unha constitución colectiva que operaría no ámbito material, mantendo, igualmente, unha distancia irónica a respecto de calquera posición que se estableza como réxime de verdade.

O imaxinario non ten por que reproducirse a si mesmo, e pode abrirse, ademais de que non ten por que ser presentado como unha totalización que facilita a subsunción dese Outro baixo a sinxeleza dos parámetros estereotipados: a narrativa que cadaquén fai a partir das diversas que forman parte dun pobo non ten por que ser, así, unívoca. De feito, cómpre que sexan borrosas, en tanto que forman parte do pensamento narrativo e non paradigmático (Bru-

ner en Lamas 2004: 14). Borrosa é a imaxe de Galicia, tanto o conxunto de «trazos comúns (cara dentro) coma «as diferenzas (cara fóra)» (Lamas 2004: 11), así, e especificamente coa síndrome de Polícrates que se lle achaca á idiosincrasia galega (Lamas 2004: 53), un tino, unha prudencia que calme a *hybris*, a desmesura e a soberbia, por medo a ser castigado polos deuses, parece presentarse en Grande Amore (*Esta pena que a veces teño*, 2021), que sons de *electro punk* canta «desta pena que a veces teño [...] que non me deixa estar triste nin me deixa estar contento», como a virtude *in media res* da cultura helénica que en Galicia tende a non acadar unha modulación excesivamente alta nas emocións, o que tradicionalmente se vinculou a unha sorte de morriña e poida ser só un pouco de realismo existencial.

Podemos pensar, fóra da esfericidade apolínea do estereotipo, as achegas coas que Mercedes Peón vinculou a tradición, mesmo aproximándose á desarticulación da linguaxe que nos sitúa no límite, no punto de fuxida, da representación para sinalar a voz, a *phoné*, e esta estética ten fondas implicacións onto-políticas, ademais da aposta explícita por unha estética epistemolóxica materialista, estrutural, de clases. Móstrase como, certamente, a identidade «non consiste nunha esencia inmutable, senón nun proceso que nos está continuamente forzando a redefinirnos en función das distintas situacións» (Gondar 1993: 12). E nesas tensións de redefinición hai multiplicidade e non simplemente unha síntese dialéctica.

A representación sen contradición pode entenderse como un mecanismo compensatorio da «angustia por non saber comportarse» (Gondar 1993: 25). Neste sentido, o himno que para o centenario do Celta compuxo C. Tangana, *Oliveira dos Cen Anos* preséntase como unha canción de amor. Vanse expondo, na produción do vídeo, a illa de San Simón, a Ponte de Rande, pero tamén bateas, lanchas, mulleres reboludas, piñeiros, o ceo gris. A voz masculina (ás veces plural) é acompañada polas voces corais das pandeireteiras. Todo resulta bastante estereotipado, aínda que a imaxe da oliveira ben nos pode recordar, como elemento disonante, subversivo, ás políticas castelás que limitaron as plantacións de oliveiras en Galicia. Polo tanto, como símbolo de resistencia ou reafirmación.

Nunha entrevista o 6 de xullo de 2023 na COPE, en *El Partidazo*,² C. Tangana introduce esta proposta con «ir a lo más primitivo de la cultura de Gali-

² <https://www.cope.es/programas/el-partidazo-de-cope/noticias/tangana-presenta-oliveira-dos-cen-anos-himno-del-centenario-del-celta-20230706_2801361>

cia», e vincúlase co feito de resaltar o papel da muller, moi «relevante en la cultura musical gallega», especifica o músico, contrapondo isto ao mundo masculino do fútbol (e, dicimos nós, ao propio mundo musical galego, no sentido no que analizaba Stuart Hill en 1976 as subculturas e a distribución dos roles segundo os xéneros nelas). Ademais da distribución das voces, no tema fálase do «escudo no peito» e bérrase con insistencia *Sempre celta!* Miguélez Carballeira recordaba a Carmen Blanco sinalando a revisión que Pondal realiza da cultura celta, que previamente se concibe como unha raza mórbida. Con el pasará a ser «unha raza brava, heroica, orgullosa, autoafirmada, nobre e forte, é dicir, masculina» (2015: 88). No rock bravú ou nas tendencias ska dos 90 semella resoar esta evocación, a da bravura masculina.

Por unha banda, a exaltación incólume do propio pode ou soe funcionar, di Gondar (1993: 240), coma no eido do xénero, como vía de negación: non só se pode realizar de maneira directa, negando a súa capacidade, senón que tamén é posible facelo «exaltándoa de tal xeito que apareza como un ser anxélico». No caso da cultura, o significante baleiro, sen contexto que confira sentido e crítica, pode funcionar como un instrumento para negala, ao non presentar as tensións na asimilación da hexemonía. Como diría Lamas (2004: 184): o que representa a Galicia non é o carballo nin o piñeiro nin o verde, é a emigración: «nómada do vento, que levo o fogar dentro», cantaban Sacha na Horta a década pasada, xogando co elemento da peregrinaxe, que se fai a Compostela, pero que @s gale@gs fixeron tradicionalmente cara a fóra. Tamén Arder, de Ataque Escampe, inclúe ese último éxodo que coincidiu coa era Rajoy. A perda da terra é acompañada polo conflito no ámbito sociolingüístico: nesa mesma época Sacha na Horta con humor introducía a cuestión no clásico «busco amante galegofalante», e tamén Ataque Escampe: «Serafín é un neofalante moi elegante».

MASCULINIDADES TRADICIONAIS

Nas manifestacións expostas anteriormente percíbese o deambular entre os polos masculino e feminino, ambos empregados con ambivalencia ou contradición para fins de reivindicación nacional ou para a súa impugnación (Miguélez-Carballeira 2013: 207). A suposta irracionalidade, volatilidade do feminino esgrimíuse para denigrar os incipientes movementos nacionais —centrífu-

gos. Igualmente, trala exaltación rexionalista do feminino, primeiro botando man do primitivismo da cultura premoderna, precatólica, vinculada a unha hipotética e arcaica supremacía do feminino, trasládase o discurso á abnegación e á capacidade de traballo das mulleres —perfil máis acorde coas esixencias da Modernidade católica. Finalmente, o nacionalismo empregará a masculinidade como baluarte. De feito, humillará as formas femininas do rexionalismo: no manifesto *Máis Alá* Manuel Antonio fala dun «pobo de mulleres», da «voluntaria castración espiritual e colectiva», dun «feixe de eunucos literarios» (Miguélez-Carballeira 2015: 150). Enténdese a política «seria» como masculina.

O que observamos é que na posmodernidade, o masculino hexemónico é relaxado, aparentemente —ou non— superficial e irónico. The rapants, proxecto musical baixo a influencia dos Terbutalina, que integraran a música popular coa *Muinheira de costa* (2019), abandonan o *rock* electrónico para integrarse totalmente na música electrónica, con letras non narrativas, caracterizadas pola fragmentación e evocacións lúdicas, aparentemente ordinarias, anódinas.

O grupo FØ Records, por unha banda, mostra unha Galicia ategada de contradicións, é dicir, mostran o resultado da combinación de tradición e modernidade, de «rurbanización» (Colmeiro 2015: 144) ou, dito doutro xeito, do proceso de periferización ou asimilación abrupta dun modelo esóxeno. As construcións sen orde, a arquitectura do desarraigo, o feísmo, con elementos alleos aos usos tradicionais ou sen función (Lamas 2004: 103-104) constituiría unha idade máis para a paisaxe galega, proseguindo coas propostas no seu día por Otero Pedrayo: a modernísima, con piñeirais e ruídos mecánicos sería suplantada pola posmoderna, con eucaliptos e lumes, centros comerciais, e, agora, eólicos (Lamas 2004: 105).

Nos temas de FØ Records preséntanse coches tuneados, que manifestan a integración da *car culture* medio século despois de que esta ocupase o centro do sistema, USA. Aquí o modelo agrícola entra en crise no 72 e a finais dos 80 hai xa máis de cen mil tractores e cincuenta mil monocultores, estando as provincias galegas, a excepción de Ourense, á cabeza das provincias españolas no que a tractores se refire (Lamas 2004: 161), e cadra ben lembrar a concentración parcelaria. FØ Records presentan, fronte ás formas hexemónicas do trap (Rey-Gayoso; Diz 2021; Rey-Gayoso 2019), o desclasamento e a revogación da posibilidade do soño americano.

Ademais dos Relatos Americanos de Ataque Escampe, esbozados en libro e nas referencias das cancións, tamén miran cara aos Estados Unidos os de

Verto: «sempre quixen ser o puto Kanye West pero nacín na Galiza sen nada que facer» (Rebolando por ti, 2019). Emilio José explicitaba no álbum *Agricultura Livre* (2015) que o campo é o lugar onde mellor se aprecian as inestabilidades da vida moderna.

Na mesma liña, e na actualidade, Catuxa Salom, entre a música tradicional —non só galega— e a electrónica, sinala a recuperación da vida fóra das lóxicas capitalistas: «eu vin a unha aldea a vivir unha vida tranquila, o único que quero, caramba é unha vida miña», canta en *Nunha Aldea*, e prosegue: «prefiro plantar uns allos que traballar para calqueira», «como me doeme a alma si non teño tempo». Á vez, denuncia os procesos contemporáneos de explotación comercial das terras en Galicia fronte ás prácticas xa non tradicionais pero si herdadas que permitirían unha certa subsistencia ou autonomía. Á vez, Catuxa Salom recupera, entre ritmos e cantos de evocación africana e sons orientais con cuncas tibetanas, as mulleres fortes que «non queren casar» en *Mulleres Piratas*, trazando coas liñas interculturais un debuxo feminista sereno e incólume.

Porén, o ímpeto pola velocidade, polos coches e pitos, pola estética dos primeiros videoxogos, en FØ Records, parece facernos pensar no imaxinario de construción da masculinidade, igual que as homenaxes ás iconas dos oitenta que, a ritmo de ska, ofrecen os Festicultores Troup. Ao igual que en termos de clase, evidénciase a imposibilidade de executar o paradigma, o modelo, que pertence ao centro e certamente non está dispoñible para todos. Este aspecto é común nesa construción da masculinidade: ningunha vai recoñecer que coincide co modelo, mais iso non significa que se estea deconstruído. Neste sentido, tales confesións xogan a favor do que denuncia, mostrando unha debilidade que o fai próximo, sen que renuncie, iso si, ás posicións estruturais de poder. Por iso a sensación é que se compón desde unha masculinidade relaxada, sen conflito. O suxeito hexemónico, en principio, non ten conflito.

Isto está presente tamén na lírica e nalgunhas postas en escena de *Ataque Escampe*, que mostran unha masculinidade independente, fría, contida: «Son un tipo duro, son da mafia rusa, son un cowboy, e nunca vas saber o que se coce no meu interior», e enténdese así como libre, pero a ocasión para a sensibilidade atravesamos moitos dos seus temas, e non só en *Quero ser o malo da película* (2008). Ora ben, en certos ámbitos, fóra da masculinidade tradicional en crise, non se entende isto como independencia senón como precariedade emocional. Quizais por iso «ao mellor non acabamos ben» (*A cociña práctica*, 2023).

A estética do *western* e da barra do bar preséntase ou evócase por veces. No último disco, *Cabalgata* (2023), máis nun synth pop menos melancólico pero cunha serenidade inquietante e seguindo a tendencia electrónica da música popular, a representación cos cabalos ben pode recordar a un Far West de *Brokeback Mountain* (2005), pero tamén ás fotografías do líder da ultradereita española. Galicia foi o Far West da península. Porén, o Far West en Galicia, ademais de *Río Bravo*, de Chévere, ten alusións na Panadería Teatro, que debutan con *PAN! PAN!* en 2013, ridiculizando, precisamente, a estética do *western* e a súa masculinidade, sendo «unha parodia da virilidade e suposta heterossexualidade dos cowboys» (Becerra en Amarelo 2020: 76).

Igualmente, Carlos Negro expón masculinidades afastadas do canon no seu libro de poemas *Far West* (2007). E mesmo Samuel Solleiro, como escritor, forma parte da «desestabilización das identidades sexuais hexemónicas» (Nogueira Pereira en Amarelo 2020: 38), desafiando a natureza e mantendo un «entroido para sempre» (Nogueira Pereira en Amarelo 2020: 39), en clara remisión á performatividade de Butler e mesmo ao *minstrel show* que antes sinalamos, ademais do aspecto lúdico no eido da reivindicación política que se mantiña desde finais dos anos 90.

Porén, a cuestión dos cabalos ten relación co status e coa nobreza, ten relación cos *aristoi*, cos defensores guerreiros que en Ataque Escampe, e ese é o elemento que pode ser empregado como fisura semiótica ou liña de fuga, non levan botas de montar, senón catiúscas, empregadas no campo galego neses abruptos procesos de industrialización. En calquera caso, o cabalo alude ao natural que hai que domesticar ou dominar e vencer, a loita da civilización coa natureza, do humano sobre ela, do masculino sobre o feminino que se reforza coa iterabilidade. Ademais, a rapa das bestas, como icona da cultura galega, funciona con tales disposicións semánticas, e en torno ao propio filme *As Bestas* (Sorogoyen, 2022) desenvolveuse unha polémica que atravesa a cuestión nacional e de xénero.

En *Muinheira de interior* (2020), de Boyanka Kostova, tamén sobre un cabalo, Cibrán moestaba as mulleres e os anciáns. Os chamados pioneiros do trap galego cadrábanse no dito, mais os elementos icónicos da cultura ou folklore galego aquí, ademais dos xogos con posicións de poder desde as zonas sociais ocupadas polo lumpen (proletariado), preséntanse en contextos nos que quebran o sentido tradicional, de maneira que o símbolo, como dicía Gondar (1993: 57), excede o seu límite, desborda a súa significación, pódnoa fóra de control.

A masculinidade, pouco contida nalgunhas letras do trap, en tanto que posición de poder, aparece tranquila, sen loita, e permítese, por isto, non ter que tomar en serio ou manterse no humor —que pode ser subversivo, aínda que non o sexa necesariamente. En OG (2021), *Dios ke te crew* (ft. Boyanka Kostova), o humor sobre a pureza étnica, sobre a pureza, tamén, do estereotipo, parte das lóxicas de subalternidade e periferización, así como doutras máis tradicionalmente arraigadas que pouco teñen que ver coas fantasías nacionalistas vinculadas a idades de ouro: así definen ou redefinen a identidade galega. Represéntase audiovisualmente, por outra banda, con elementos tipicamente masculinos como a mafia: puros, armas e outras ostentacións de potencia ou poder, ou de querer. Estes dispositivos posmodernos combínanse coa referencialidade ou hipertexto entre a comunidade musical: xa aparecía en Ataque Escampe: «somos todas herdeiras dunha cruz que caeu e non hai dios ke te crew que a poida levantar» (A banda desdenhada (entre o Leo e o mamoneo), 2008). Esta tamén está presente en Verto: «Boyanka Kostova soando na disco, achégate a min, non perdas un chisco» (Rebolando por ti, 2019). O Hevi (Malandrómeda), en Furricón emocional (2022) sinala a Oh! Ayatollah, e tamén Grande Amore en Unha casa no camposanto (2020): «veño cunha recua de ayatolahs».

A DECONSTRUCCIÓN E A OPOSICIÓN

No proxecto Ortiga, os dourados do *kitsch* transitan cara a unha representación que, ao rozar o bizarro, semella evidenciar estereotipos, como sinala Afonso Becerra (en Amarelo 2020: 71-72), ao falar da «Dramaturgia *queer* e contestação estética na Galiza». Nas colaboracións con Pili Pampín toma a cultura das orquestras, logo, da cultura popular na que o pobo ten un papel receptor. Becerra falaba da Cía Teatro Bruto, especificamente das «Notas para o devonionario poético do Teatro Bruto». Nelas, o uso do *kitsch*, o emprego do hiperbólico, do exceso, do sentimentalismo, do estereotipo, mostra o seu xogo coa falta, coa sombra da que falaba Bhabha, grazas á que funciona socialmente, oblicuamente. Emiten «guiños coa cultura gay, non é que sexa gay», din, é que é «solidario e partícipe dos movementos de liberación gay» (ibid.).

A construción dunha identidade que non só ten que pensarse a si mesma, ou atopar o xeito no que pensarse, senón que ten que relacionarse cos demais, a todos os niveis, aparece en Verto: «estou no Avante e empezo a ver que ollas

para min sen perder o tren». Se en Grande Amore se busca o «estar contento» aludindo aos bares, cunha sorte de agonía de fondo, en Verto fálase da apertura da identidade e insiste na deconstrución do factor afectivo-sexual, que presenta sen temor á debilidade, que non é non chegar ao modelo de masculinidade senón o recoñecemento dos erros, do *ethos*: «non souben estar atento, non souben portarme ben, non vou perder máis o tempo, [...] sinto ser sempre tan lento, sinto que non te merezo, [...] imos bailar» (Verto 2020). Semella mostrar unha sensibilidade polo outro, e non por simplemente por un mesmo.

Preto de aquí, Rodrigo Cuevas, na redefinición do local coa súa *axitación folk* ou *queer folk asturiano*, hibrida as realidades minorizadas do Estado, de maneira que, por exemplo «sa chanson *Muñeira para a filla da bruxa*, est interprétée en galicien, mais son clip la revisite dans un contexte clairement asturien» (Martínez García 2022: 97). Ademais, superpón distintos tipos de percusión, e ao ritmo da *muñeira* superpóñense as palmas, a pandeireta, o pandeiro, e a percusión electrónica que simula unha zambomba (ibid.). A experimentación sonora, con *beats* electrónicos, ritmos disco e urbanos, súmase a todo un desenvolvemento performativo, que pasa pola evocación a Bollywood ou ao *voguing* e sinala unha «stratégie de purification de l'altérité typique des politiques de folklorisation, lui permet de brouiller les frontières entre musique et bruit» (ibid. 97).

Mondra, cunha clara influencia, recupera o ímpeto de reivindicación colectiva («queremos loitar polo noso dereito [...] conciencia de clase primeiro», en *Rumbambá* (2023) e altera as letras tradicionais para crear e mostrar un espazo diverso afectivo e sexualmente (e mesmo nun espazo utópico, Ardén). A nivel musical, a incorporación de elementos electrónicos non parece xerar unha mestura de necesaria modernidade e tradición, aínda que si aposta por «facen do tradicional algo main-stream», di no programa *No carro da música*,³ tendencia que vemos nas revisións tradicionais con electrónica e autotune do *trap* de *De ninghures*, con *Morena* (2023), por exemplo. Mais, aínda que se poda achegar por veces a creacións pechadas, harmónicas, o estereotipo que se crea, a tradición que se recrea ten, sen dúbida, novos elementos, novos retos sociais. Mesmo certas derivas cara á tradición musical india poden evocar a figura dos *hijras*, un xeito precolonial fóra do binarismo. Tamén a el entroidar é o que máis lle gusta, di, con referencia, como se sinalou previamente, á performatividade de Butler, á posibilidade de producir novos xeitos de expre-

³ <<https://agalega.gal/videos/detail/110253-no-carro-da-musica-mondra>>.

sión, de representación da identidade, mais tamén ao clásico dionisiaco, á festa, á inversión de roles.

O Rabelo, porén, combina o tradicional co *hip hop*, e bota man desa estética e tamén da *punk*. «Hoxe cheira a gasolina», canta con Eva Outeiro en *Rumba do pan* (2022)... Neste caso, a presentación alude máis a unha descomposición molecular e underground da identidade que á combinación ou hibridación de elementos representacionais, molares, así como a representacións pagás ou precristiás en relación co corpo e mesmo nas que o corpo foxe dos procesos de sexualización social. Semellan presentarse fóra dos patróns patriarcais, fóra dunhas regras de xogo que limitan a estrutura social á virxindade da muller, nun lugar onde «non importa» (Miguélez-Carballeira 2013: 29).

Dixemos que C. Tangana recoñece a relevancia da muller na cultura musical galega, o que podería lerse do mesmo xeito que Miguélez-Carballeira (2013: 54) apunta que nalgún momento da historia lles recoñecen ás mulleres a orixe da poesía popular, pero «os ilustres son eles». Por iso Dany Barreto (en Amarelo 2020: 126) considera que «non hai nada máis lóxico que o vínculo que sinto coa comunidade galega LGTBI e feminista, unha comunidade irmá na loita interseccional para tornar visibles as identidades non hexemónicas, sexan elas sexuais, lingüísticas, nacionais, raciais ou de xénero», en tanto que os procesos de colonización ou imperialismo cultural implican «a challenge to one's cultural identity and thus one's personal identity» (Hogan 2000: 9). Enténdese que trala construción heteropatriarcal da nación, primeiro como feminidade salvaxe ou submisa, despois como masculinidade política, pois «the colonial denigration of indigenous culture consistently involved an assimilation of cultural hierarchies to sex hierarchies» (Hogan 2000: 17), o *queer*, a hibridación, pode superar esas dicotomías arcaicas e territorializadas, en liña, ademais, coa interseccionalidade epistemolóxica (Colmeiro 2018: 16).

Por tal cousa, como na colaboración de Mondra coas Fillas de Cassandra, elas rebélanse contra quen lles fai a *Punheta!* (2023). Aínda que parecen referirse a xeitos antropolóxicos escuros e «con raposería e reserva», que tradicionalmente se lles atribuíron aos galegos (Lamas 2004: 58), tamén cabe a ampliación semántica das letras tradicionais, coma en *Saco de pulgas* (Mondra, 2023), pola que os disidentes de xénero se defenden dos instrumentos antropolóxicos de normalización. Fóra da norma están as identidades non normativas, que inclúen mulleres marcando límites.

Apelando ás mulleres de todas as polis comeza *Lisístrata*, das Fillas de Cassandra, con claras resonancias a Gata Cattana, un *hip hop* ateigado de referen-

cias culturais e, neste caso, mirando tamén cara á tradición propia, que inclúe, de novo, elementos electrónicos. Hai seriedade, gravidade, dor: «toda a nosa historia está feita con sangue» (*Antígona*, 2023), talvez porque as posicións subalternas exponencialmente multiplicadas son máis difíciles de levar, ou levan máis violencia por riba, como se relata n'*A veciña do cuarto* (2023): «xa non a vexo»... Esas posicións, se son visibles, son rexeitadas, violentadas, mais tamén se dá o caso de que «nin sequera cando nos teñen diante poden vernos, porque nunca fomos ninguén». A rabia, o enfado, está presente nas letras de Meninha Arroutada, que demole a política oficial e o xénero politicamente correcto.

Se nas Fillas de Cassandra aparece a violencia de xénero, a base do iceberg preséntase coas Bratzantifa que, pola posición estético-política que acompaña á vontade de amateurismo, parece amparada por aspectos postirónicos, alixeirando a gravidade: «dime se si ou se non [...] parezo o McDonalds, todo o día aberta», cantan en *Precariedade Emocional* (2023). Inclúen, iso si, a autoinculpación feminina que se limita, que se censura: «xa paro». Ademais, os aspectos da materialidade estrutural combinan a asertividade que marca o capital coa ironía, o que abre os sentidos e introduce o humor, a resiliencia, que é unha sorte de sublimación: «ao prezo que vai a gasolina case non compensa que nos vexamos estes días». A precariedade económica e a carga existencial alteran o estado anímico dos suxeitos masculinos, poñamos por caso o citado *Furricón emocional* (2022) de Malandrómeda, fronte a unha dimensión emocional que se precariza en relación co outro en Bratzantifa ou se expón con inocencia luminosa en Leria: nos axentes masculinos (máis convencionais) a emocionalidade semella un *pathos* solipsista, fronte ás aperturas ao diálogo que atravesan os subalternos.

CONCLUSIÓNS

As análises culturais poden ser desenvoltas desde un punto de vista idealista ou materialista, así como as propias expresións culturais. Se o idealismo propón unha identidade *a priori*, a visión materialista presenta identidades *a posteriori* e en devir cos procesos socioeconómicos do lugar. Así, adoita aproveitar para expor as contradicións existentes.

No século XXI, no caso galego, semella que as expresións musicais transitan, nas primeiras décadas, cara a cuestión da redistribución, no clásico debate da esquerda entre esta e a representación. A crise económica e o permanente

estado periferizado de Galicia apoian estas opcións, a pesar da internacionalización da cultura galega por procesos económicos ligados aos procesos económicos hexemónicos. Por outra banda, afloran tamén apostas que presentan unha síntese conciliadora entre modernidade e tradición, de maneira que se acentúa a función cohesionadora da música. A autorrepresentación exaltada e algo mítica axuda a vigorizar o sentimento común, ora ben, perde a posibilidade de denunciar a realidade material do país, o que a afastaría de procesos de éxito económico ou popular.

En canto ao xénero, as propostas masculinas desenvólvense desde a ironía, mentres que as femininas, como a tradición dos primeiros noventa, tenden a ser combativas e de ton grave, con algunhas excepcións, que optan por un humor resiliente. O *neotradi* está moi presente nas propostas *queer* e revisita os xéneros, musicais e sexuais, de maneira que as apropiacións e os desprazamentos semánticos abren as lecturas e representan, máis que o borroso, o interseccional no que, consideramos, aínda cruzando factores de exclusión e propoñe comunidades desterritorializadas, a concepción estrutural e material do mundo parécenos máis diluída, en tanto que a inxustiza social na interseccionalidade enténdese como algo próximo á discriminación derivada dos prexuízos que marcan a aceptación da identidade do Outro, conformada, si, por diversos estratos, e non como unha organización material do mundo que existe antes que os suxeitos que serán distribuídos nela, de xeito móbil, se é necesario.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SANCHO, Isabel (2022). «New Tradition and Activism in Minoritized-Language Communities. The Time of post-2008 Asturian Music», *Lletres asturianas: Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana*, 127, 55-82.
- AMARELO, Daniel (coord.) (2020). *Nós, xs inadaptadxs: RepresentaÇões, desejos e histórias lgtbiq na Galiza*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- BRIONES, Jaime Vidal (2023). «Convenciones e inconvenientes en la música folk española: hacia una caracterización del género a partir del estudio de caso en la provincia de Valladolid», *Revista de Musicología*, 46 (1), 153-76.
- BHABHA, Homi ([1994] 2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- BUTLER, Judith ([1997] 2015). *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Valencia: Cátedra.

- COLMEIRO, José (2015). «Desterritorialización e desriferialización: As novas encrucilladas dos estudos galegos nun mundo globalizado». *Grial*, 53 (206), 142-151.
- COLMEIRO, José (2018). «Local Cultures, Global Contexts: Redefining Galicia in the 21st Century». *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 7, 9-23.
- DE NORA, Tia (1999). «Music as technology of the self». *Poetics*, 27, 31-56.
- FERNÁNDEZ VILLAMARÍN, María (2016). «Ataque Escampe: pensar a resistencia dende o musical e o literario». *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 5, 111-125.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor ([1989] 1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- GEERTZ, C. ([2000] 2002). *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Barcelona: Paidós.
- GONDAR PORTASANY, Marcial (1993). *Crítica da razón galega. Entre o nós-mesmos e o nós-outros*. Vigo: A Nosa Terra.
- HOGAN, Patrick Colm (2000). *Colonialism and cultural identity*. Nova Iorque: State University of New York Press.
- HOGAN, Patrick Colm (2009). *Understanding nationalism: on narrative, cognitive science and identity*. Columbus: Ohio State University Press.
- LAMAS, Santiago (2004). *Galicia borrosa*. A Coruña: Edicións do Castro.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Sílvia (2022) ; GARCÍA FLÓREZ, Llorián, «Courtiser la tradition : Rodrigo Cuevas et le sentiment du local dans l'Espagne contemporaine», 19 (2), 91-101.
- MBEMBE, Achille ([2013] 2016). *Crítica de la razón negra: Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: NED Ediciones.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena (2013). *Galicia, a sentimental nation: Gender, culture and politics*. Gales: University of Wales Press.
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena ([2014] 2015). *Galiza, um povo sentimental?: Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Santiago de Compostela: Através.
- REY-GAYOSO, R. (2019). *Trap: algo más que música: Estudio sociológico del trap español* [Traballo de Fin de Grao]. Universidade da Coruña.
- REY-GAYOSO, Raúl.; DIZ, Carlos (2021). «Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis». *Revista de Antropología Iberoamericana*, 16 (3), 583-607.
- TRAUBE, E. G. (1996): «The popular in American culture». *Annual Review of Anthropology*, 25, 127-151.
- VERTO (2020). «Pegadiño a ti» [canción]. En *Pegadiño a ti*. [s.l.]: Tremendo Audiovisual.
- WILLIAMS, Raymond ([1981] 1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.



Copyright © Rebeca Baceiredo Pérez, 2024. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.