

## ¿Vuelta a las trincheras?: El declive del estilo en la música como elemento de movilización política

*David Vila Diéguez (California State University, Monterey Bay)  
e Ion Andoni del Amo Castro (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, UPV/EHU)*

Este artículo explora los cambios acaecidos en la relación entre música y movilización política en las últimas décadas, prestando especial atención al estilo y teniendo el contexto vasco y gallego como referencias principales. Mediante este análisis pretendemos vislumbrar algunas de las transformaciones estructurales ocurridas en el significado social (y político) de la música con el fin de analizar su capacidad para la movilización política en la actualidad. Puesto que el significado social de la música y el estilo ha dado lugar a intensos y prolongados debates, comenzaremos, primero, con una introducción socio-histórica general. Seguiremos después con una contextualización del significado social de la música en tierras vascas y gallegas, y con los cambios sociales, culturales y conflictos que lo enmarcan. A partir de ahí, presentaremos las reflexiones finales sobre el potencial de la música y el estilo como elementos de movilización política en la actualidad.

Vila Diéguez |  
del Amo Castro

## Música, estilo y movimientos sociales: acordes y desacoples

Durante el siglo XX, afirman Eyerman y Jamison, un componente central del trabajo cultural de los movimientos sociales ha sido la música y la canción, el *sounding*. Las tradiciones musicales habrían recobrado nueva vida a través de ellos, al tiempo que los movimientos expresaban su significado y ganaban coherencia mediante la música:

On the one hand, social movements challenge dominant categories of artistic merit by making conscious—and problematic—the taken-for-granted frameworks of evaluation and judgment. This they do on a discursive level as well as in performance practices, by experimenting with new aesthetic principles and creating new collective rituals. On the other hand, social movements utilize the media of artistic expression for communicating with the larger society and, by so doing often serve to (re) politicize popular culture and entertainment. In music, art, and literature, social movements periodically provide an important source of renewal and rejuvenation, by implanting new meanings and reconstituting established aesthetic form and genres. In more general terms, through their impact on popular culture, mores, and tastes, social movements lead to a reconstruction of processes of social interaction and collective identity formation. (Eyerman y Jamison 10)

Por un lado, los movimientos sociales cuestionan las categorías de mérito artístico haciendo conscientes —y problemáticos— los marcos de evaluación y juicio. Esto lo hacen tanto a nivel discursivo como en las prácticas de la puesta en escena, experimentando con nuevos principios estéticos y creando nuevos rituales colectivos. Por otro lado, los movimientos sociales uti-

lizan el medio de expresión artística para comunicarse con un sector más amplio de la sociedad y, al hacerlo, a menudo consiguen (re)politicizar la cultura popular y el entretenimiento. En la música, el arte y la literatura, los movimientos sociales aportan periódicamente una importante fuente de renovación y rejuvenecimiento, inculcando nuevos significados y reconstruyendo formas y géneros estéticos establecidos. En términos más generales, a través de su impacto en la cultura popular, costumbres y gustos, los movimientos sociales llevan a una reconstrucción de procesos de interacción social y formación de identidades colectivas (nuestra trad.).

En tal sentido, la música, quizás más efectiva que cualquier otra forma de expresión, tiene en el seno de los movimientos sociales una dimensión tanto cognitiva como de acción, que se extiende al conjunto de la cultura, reconstruyendo las estructuras de sentimiento, los códigos cognitivos, y las disposiciones colectivas para la acción (Eyerman y Jamison 22, 162, 164, 173). Por lo tanto, la música puede considerarse como un elemento central de la movilización política (Street et al.), pero también como un indicador importante de los cambios profundos y las reconstrucciones de identidad en la modernidad tardía. Y en ambos sentidos la vamos a recorrer.

Como ejemplo de la importancia de la música como elemento de movilización social y política, en Estados Unidos pueden reseñarse los abolicionistas y los cantos de esclavos, los populismos de finales del siglo XIX y la movilización del folk, el movimiento *New Negro* en los 20 con el blues, jazz y góspel, o los movimientos obreros de comienzos del siglo XX con el folk de Woody Guthrie, Pete Seeger y Alan Lo-

max, así como la lucha por los derechos civiles y su performance musical colectiva. Son asimismo destacables los nuevos movimientos sociales y juveniles de la década de los 60, y sus movilizaciones masivas, especialmente contra la guerra de Vietnam, los cuales presentan una profunda conjunción con el folk político de la mano de autores como Bob Dylan o Joan Baez (Eyerman y Jamison 24, 61, 72-3, 96-103). También es el caso de figuras clave en América latina como Atahualpa Yupanqui o Víctor Jara, así como los movimientos contra la dictadura y de recuperación de la lengua y cultura nacionales en *Catalunya*, con la *Nova Cançó* catalana, en *Galiza* con *Voces Ceibes* y en *Euskal Herria* con la Nueva Canción Vasca o *Euskal Kantagintza Berria* (Del Amo, *Party & Borroka* 31-43).

En todos estos casos, como señalan Eyerman y Jamison, puede observarse que la música constituye un elemento de movilización política, pero también de construcción de identidades colectivas en torno a ella, de los propios movimientos sociales en sí, e influyendo al tiempo en el conjunto de las formas culturales. Pero más allá del propio trabajo de los movimientos sociales, o en el seno de ellos, esa construcción de identidades colectivas y de movilización a través de la música puede ocurrir también de forma más o menos espontánea por el hecho de compartir una posición estructural común.

Es el caso, en el Reino Unido de la posguerra, del desarrollo de un conjunto de prácticas estéticas, culturales y musicales de rebelión y oposición (*Teddy Boys*, *Mods*, *Rockers*, *Skinhead* o *Punks*), que a través de un marcado estilo “espectacular” facilitaba a la juventud de clase trabajadora

reproducir, negociar y transformar sus condiciones materiales, posibilitando la construcción de espacios cotidianos que ayudaban al crecimiento de la autonomía y autoestima. Estas subculturas constituirían así una “doble articulación”, entre la cultura paterna de clase trabajadora, o de origen étnico, y por otro lado, la cultura de masas dominante que les llegaba desde los medios (Hall y Jefferson 69; Hebdige 119).

La oposición y el reclamo de autonomía cultural cristalizarían especialmente y de forma más consciente en el movimiento punk (Marcus 80-84, 468). Dylan Clark apunta al respecto del mismo una importante distinción entre lo que podríamos denominar como “estilo” y “filosofía” (223). Esa “filosofía”, entendida como conjunto de valores (Furness 10) dotaría al punk, en una segunda fase, de características propias de un movimiento social, o socio-musical, en un desarrollo más político que la inicial resistencia provocadora mediante el estilo. Herreros y López inciden en esta idea al apuntar que la importancia del punk “va más allá de sus características más inmediatas como fenómeno musical y se extiende hasta abarcar tanto fenómenos musicales posteriores” (el postpunk, el primer indie, las hibridaciones con la música de baile, o Nirvana como culminación del ciclo punk), así como “expresiones artísticas y políticas no musicales” (57-8). Y subrayan al tiempo su genealogía estructural e histórica:

Es una mezcla de elementos directamente relacionados con la era neoliberal (desempleo, desaparición de las trayectorias sociales) con otros heredados de los esquemas de la revuelta contra-

cultural (crítica del exceso de institucionalización y elogio de la inmediatez, crítica del aburrimiento y el tedio que genera la seguridad). (57-8)

El ejemplo del punk, por tanto, nos reitera que la relación entre música, estilo y movimientos sociales es compleja y no unidireccional o una mera movilización de recursos. Los procesos de construcción identitaria y política son más ricos y, en ocasiones, un estilo musical acaba derivando en algo más, en una suerte de movimiento socio-musical.

Podemos reseñar algún ejemplo más, como la explosión del rap y el hip-hop de la década de 1980 en los barrios negros marginados, el Chaostage alemán y el universo contracultural de los 90, o incluso las explosiones *rave* y fiestas libres en Gran Bretaña y Francia y su reclamo al derecho a la fiesta (Eyerman y Jamison 105; McKay; Nabarrete; Kyrou 213-14). En todos ellos puede observarse una conjunción, un acople, entre estilo, resistencias o reivindicaciones (filosofía), y procesos colectivos de construcción de identidad y movilización, bien en el seno de los movimientos sociales, bien por la experiencia de compartir posiciones estructurales comunes (de clase, etnia y otros).

Sin embargo, a partir de la década de 1980, en el marco del capitalismo tardío, comienzan a registrarse algunos cambios y desacoples, especialmente en la relación entre estilo y construcciones identitarias colectivas. Partiendo inicialmente de la experiencia y cultura de club de las escenas de música electrónica (Thornton), algunos trabajos llamados post-subculturalistas postulan que los procesos de identificación a través del estilo se producen cada vez más en

forma de elecciones individuales, mediadas por el desarrollo del mercado cultural global: con independencia de los antecedentes sociales, se pueden sostener similares valores que encuentran su expresión en la pertenencia compartida a una subcultura particular. Ello abre un debate acerca de si el estilo y la música habrían dejado de expresar resistencia o contradicciones estructurales y colectivas, y vertebrarían sobre todo identidades individuales fluidas (Bennett; Blackman; Griffin; Hesmondhalgh; Muggleton; Shildrick y MacDonald).

Llegados a este punto, la cuestión que nos atañe es qué forma adquiere este solapamiento de marcos (Lahusen 263), el acople y desacople, entre música, estilo y movilización política, cuando traspasamos el umbral del siglo XXI. Especialmente, durante la segunda década del siglo, en la que hemos asistido a un nuevo ciclo de movilizaciones con algunas características propias (Del Amo y Letamendia) y en el que esta relación no aparece tan evidente como en los ejemplos reseñados anteriormente.

La hipótesis que avanzamos es que el estilo en la música ha perdido relevancia como elemento de movilización política y construcción identitaria. Ya no podríamos hablar de una movilización política en relación con un estilo musical concreto. El *playlist* del activista contemporáneo, por tanto, no se articula tanto alrededor del estilo musical con el que se puede identificar, sino de su identificación con una serie de demandas sociales que aceptan todo tipo de estilos musicales.

Para aproximarnos a tal cuestión necesitamos aterrizar en espacios socioculturales concretos. Así, vamos a trazar una

historia cultural en dos espacios sociales con características específicas como son las tierras vascas y gallegas. El caso vasco es especialmente relevante por la importancia social de la música en un escenario atravesado de fuerte conflictividad sociopolítica y con cultura(s) propia(s). De hecho, autores como Víctor Lenore plantean que el denominado Rock Radical Vasco de la década de 1980 podría caracterizarse en términos de subcultura, mientras que muchas de las llamadas “subculturas” en el Estado español, por contra, fueron introducidas por las clases dominantes, desde arriba, como signo de distinción y modernidad por parte de las clases acomodadas. El caso de *Galiza*, por su parte, resulta significativo por las similitudes con *Euskal Herria* (nacionalidad histórica con su propia lengua y cultura/s) y por el énfasis en este territorio del carácter identitario en la relación entre música y movimientos sociales—algo que no es tan predominante en el Rock Radical Vasco, por ejemplo.

Es cierto que en el Estado español existen otras referencias importantes, como especialmente el caso de Catalunya. Es este caso, la *Nova Cançó* jugó un destacado papel en el momento de expansión del folk político durante las décadas de 1960 y 1970 (García-Soler). Posteriormente, expresiones como el denominado “Rock catalán” acusarían debates en torno a su vinculación institucional, al tiempo que el rock más político vertebrado en torno a los centros culturales, independentistas u okupas, tendría como referencia al Rock Radical Vasco (Viñas). Con todo, por limitaciones de espacio, centraremos el análisis cultural más en profundidad en los casos vasco y gallego, que constituyen, entre los escenarios sociales con lengua y cultura propias dentro del

Estado español, dos ejemplos significativamente diferenciados. Además, nos ayuda a evitar el esencialismo centralista de entender todo lo que atañe al Estado español bajo un marco supranacional que, en última instancia, tiende a limitarse a Madrid y la idea tradicional de lo esencialmente “español”. Abordamos, pues, los acordes y desacoples que tienen lugar en esas tierras, a fin de situarnos y aproximarnos a las transformaciones que suceden en las primeras décadas del siglo XXI.

### **El caso vasco**

*La recuperación cultural y el optimismo de un nuevo tiempo: folk y movimientos sociales*

Desde la década de 1960, las tierras vascas son testigo de hibridaciones de la cultura vasca tradicional con los nuevos fenómenos (contra)culturales que están teniendo lugar en otras latitudes, como son las referencias de los cantautores latinoamericanos (Yupanqui, Jara...), y especialmente los movimientos juveniles de protesta norteamericanos en conjunción con el folk político (Dylan, Báez...). Ello propiciará interesantes mutaciones propias. Todo esto se manifiesta especialmente en el campo de la música pop vasca, como terreno privilegiado de acción simbólica, puesto que es el fenómeno cultural nuevo de la época, capaz de movilizar afectos y emociones (Gabilondo 17; Larrinaga 64). Puede vincularse también con movimientos coetáneos en España (Luis Eduardo Aute o Paco Ibañez), *Voces Ceibes* en *Galiza* (Susó Vaamonde, Benedicto, Miro Casabella, Bibia-

no) y especialmente con la *Nova Cançó* en Catalunya (Lluís Llach, Raimon, Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet, entre otros).

Así, el final de la década de 1960 y el comienzo de la de 1970 está atravesado por fuerte conflictividad laboral, nacional y de lucha contra la Dictadura. Las luchas de fábrica se trasladan también al espacio urbano, de la mano de unos movimientos vecinales que exigen mejoras en las condiciones de vida. Los debates tendrán buen reflejo en la que es la institución vasca más importante del momento, la organización armada ETA, que en su segunda asamblea se declara abiertamente socialista, introduciendo una heterogeneidad dentro de la narración nacional por la que se articulan la independencia y la revolución socialista como dos aspectos del mismo evento, aunando clase y nación (Del Amo, *Party & Borroka* 35-7).

La actividad de movimientos sociales, culturales, y políticos constituye un contexto en el que emergen una nueva comunidad nacionalista vasca, en términos fundamentalmente antirrepresivos, y una expresión cultural, con un gran peso de lo musical, en torno a la Nueva Canción Vasca (Del Amo, *Party & Borroka* 37-9; Larrinaga 127). En ella coinciden tres perspectivas: la recuperación de la tradición y de la lengua vasca (euskara), la movilización política, y los intentos de renovación estética que representa el escultor Jorge Oteiza (Del Amo, *Party & Borroka* 33-4). Los festivales o *kantaldis* alcanzan una importancia esencial; muchos de ellos son reivindicativos (anti-nucleares, a favor del euskara o por la amnistía) constituyendo un pretexto para que la gente se reúna.

También los festivales de jazz registran afluencias masivas. Los ayuntamientos, al tiempo, van cediendo competencias en la organización de las fiestas a comisiones populares, con presencia de grupos culturales, deportivos, políticos y anti-represivos. Para conseguir mayor financiación se instalan tabernas temporales (*txosnas*), en las calles, que desarrollan también una oferta cultural y musical propia, y que se convierten en espacios efímeros pero influyentes en los que se refleja la nueva hegemonía política y cultural.

Muchas esferas que corresponderían al Estado, como la educación o la promoción cultural, empiezan a ser materializadas de forma alternativa y desde una visión nacional (vasca). Así, numerosas acciones que tienen lugar en el ámbito de la cultura son privadas, pero con vocación pública; de mercado, pero con una intención nacional-activista (Del Amo, *Party & Borroka* 38).

Es más, a diferencia de las culturas satisfechas de los Estados nación, nuestro doble gap (institucionalización dependiente y ausencia de política cultural y educativa hasta el último tercio del XX) ha sido tan inmenso, que explica que los movimientos de defensa cultural, por fuerza se han vinculado a movimientos políticos, y viceversa. Se han visto abocados a compensar esas fallas. Ello trae consigo virtudes (situar la cultura y la lengua que se erosionan en el corazón de los programas políticos) y perversiones (riesgos de instrumentalización, de polarización y de desagregación cultural social según afinidades políticas). (Zallo 234)

El euskara, el consumo y la reproducción colectiva de los elementos de la cultura vasca, tradicional o en sus nuevas manifestaciones, y la bandera vasca prohibida desde 1939, la

*ikurriña*, se convierten en los símbolos de esta nueva identidad (Letamendia, “Historia del nacionalismo vasco” 335-6). Una identidad que, aún clandestina, se convierte en hegemónica, a la luz del día, y es fundamentalmente transgresora y anti-represiva, optimista respecto de un nuevo tiempo que se considera imparable. Y esta nueva identidad tiene especial expresión emotiva en la música, y los *kantaldis*, los festivales, se convierten en una suerte de catarsis colectiva.

Con todo, los cantautores más politizados quemaron rápido su discurso estético, en un momento, además, en el que las opciones laborales en el campo creativo comenzaban a multiplicarse atrayendo a muchos de ellos. El fenómeno, con todo, tuvo una continuidad más larga en *Ipar Euskal Herria* (Bidegain). Y del norte comenzarían a llegar también nuevos sonidos, de la mano del grupo Errobi: el rock. Finalizando la década de 1970 parece constatarse el agotamiento de un ciclo cultural. En 1981 solo se editan 11 LPs de música vasca: “se estaba agotando un ciclo discográfico comenzado hacia 1967 con la implantación de los sellos vascos, en el que se habían publicado, en la etapa 67-76 un total de 50 LPs y 220 singles o EPs” (López Aguirre 129).

*“No nos tragamos vuestra mierda”: el punk y la negación creativa*

Los años posteriores a la reforma del Régimen dictatorial franquista, a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, se caracterizan por un descontento y sensación de exclusión entre la juventud para con los acuerdos de la reforma, que resultarían un pacto entre élites (Del Amo, *Par-*

*ty & Borroka* 50-4). En lugares como Madrid ello se escinde entre, por un lado, una “movida madrileña” de componentes de clase media-alta (Lenore n.p.), fruto de la posmodernidad en su fórmula neoliberal y acrítica, y contracultura espectacularizada en el espacio concedido por el sistema (Pérez Manzanares 121); y por el otro, un rock urbano que se refugia en la identidad y cotidianeidad de la vida de los barrios periféricos (Del Val). Así, lo culturalmente correcto consistiría en un arrinconamiento de toda actitud crítica en aras de un espíritu conciliador, que celebraba la cultura como fiesta, es decir, como ámbito segregado de las tensiones sociales y políticas (Echevarría).

En las tierras vascas, sin embargo, los acuerdos de reforma del Régimen son confrontados con un fuerte rechazo político, atravesado por la realidad traumática de las distintas violencias (hasta 4 organizaciones armadas activas y una persistente represión), y el profundo impacto de la crisis y reconversión industrial, con unas tasas de desempleo juvenil que alcanzaban hasta el 40 y 50%, y unas resistencias obreras que en algunos casos se convierten en auténticas guerrillas urbanas, como en el caso de los Astilleros Euskalduna (Del Amo, *Party & Borroka* 54).

En este contexto, la heroína encontraba un terreno abonado. Pero también otros referentes culturales distintos de la celebratoria *movida* madrileña o la reclusión del *heavy* y el rock urbano: el *no future* del punk y su capacidad para comunicar algo *aquí y ahora*, el estallido de lo que vino a etiquetarse como Rock Radical Vasco, RRV (Del Amo, *Party & Borroka* 55-59). Entre una gran parte de unas generaciones jóvenes que demográficamente eran aún muy numero-

sas, Jakue Pascual habla de una situación anómica, pero de una anomia productiva (16).

El punk vasco acumula así un doble rechazo: a las consecuencias excluyentes de la crisis económica y a las consecuencias, excluyentes y represivas, de la reforma política del Régimen español (Del Amo, *Party & Borroka* 55-9; Sáenz de Viguera 4). El movimiento musical juvenil cristaliza especialmente en las zonas económicamente degradadas, de clase obrera y de fuerte asentamiento de la inmigración española de los 60, con el castellano como lengua dominante. Pero difícilmente puede explicarse sin el humus de antagonismo desarrollado en el periodo anterior, al que añade un elemento: la fiesta, lo lúdico, la celebración, la irreverencia, van a ser también reivindicados como una dimensión de pleno derecho de la cultura antagonista, en sintonía con el libertarismo contracultural que rechazaba la satisfacción aplazada y el disfrute diferido (Del Amo, *Party & Borroka* 59-62; Larrinaga 198; Sáenz de Viguera 18, 185).

Y acometerá una sobresaliente praxis autogestionaria *Do It Yourself* (DIY): una utilización diferenciada del espacio físico concreto por y para los jóvenes (la calle, determinadas tabernas, las *txosnas*, una oleada de *okupaciones* de *Gaztetxes*<sup>1</sup>), y toda una pléyade de pequeñas discográficas y canales expresivos de comunicación independiente y autogestionada (fanzines, revistas, pegatinas, pintadas, cómics, radios libres, la propia música, las tiendas de discos, la circulación de casetes grabados, los conciertos y el estilo...) (Del Amo, *Party & Borroka* 56; Sáenz de Viguera 90, 171-87).

<sup>1</sup> *Squats*, locales okupados, autogestionados por las asambleas de jóvenes de pueblos o barrios.

De especial importancia resulta la proliferación de radios libres —como Hala Bedi en Gasteiz o Eguzki Irratia en Iruña— porque, junto a la emisora de la izquierda independentista Egin Irratia, constituyen los principales altavoces de las nuevas inquietudes culturales, musicales y políticas del amplio movimiento juvenil articulado en torno al RRV (Diaux, Del Amo y Letamendia).

El movimiento social más ambicioso, de mayor repercusión y éxito, que marca el periodo, es sin duda el movimiento por la insumisión al servicio militar obligatorio. Se organiza como un movimiento colectivo de carácter asambleario, inicialmente a través del MOC (Movimiento por la Objeción de Conciencia, de dimensión estatal) y con posterioridad también en el colectivo vasco Kakitzat (Del Amo, *Party & Borroka* 63-4). Los debates están presentes en la calle y en los centros escolares, y afectarán también tangencialmente a la posición al respecto de la lucha armada (Larrinaga). El rechazo al servicio militar obligatorio y la insumisión se hacen muy presentes en multitud de temas de los grupos musicales vascos.

Tras un rechazo inicial, en torno a la mitad de la década de 1980, la izquierda *abertzale* (nacionalista vasca) llevará a cabo intentos de movilización (contra)hegemónica sobre el movimiento juvenil articulado en torno al punk, que cristaliza en la campaña de conciertos *Martxa eta Borroka* de mediados de los 80, organizada por ésta con los principales grupos del momento. Una movilización que, contradictoria y complementaria al tiempo, deviene en una suerte de alineamiento de marcos, sobre todo antirrepresivos (Lahusen 263).



Sharryn Kasmir plantea también que el punk contribuye a innovar una identidad vasca no-esencialista. Por un lado, contribuyendo a cambiar definitivamente las viejas identidades vascas localizadas en el linaje y la etnicidad o en los espacios étnicos vascos, innovando modos y privilegios, rasgos de vasquidad. Un proceso de redefinición que venía de antes, especialmente con las redefiniciones y debates que tienen lugar en el seno de ETA en favor de definiciones etnolingüísticas, pero el RRV va a contribuir especialmente a llevarlo más allá de esos espacios étnicos vascos. De otro lado, apunta Kasmir, el punk ocupa un espacio comunal alternativo donde una novedosa identidad colectiva es innovada y realizada.

Así, durante la década de 1990, jóvenes socializados en esta contracultura están apareciendo en las calles, colegios, conciertos, *txosnas* y *gaztetxes*. Ya no conocerán las tensiones entre *abertzales* ortodoxos y punkis; está consolidándose una nueva identidad cultural (Larrinaga). Una (contra)cultura en la que el euskera va ganando progresivamente peso y que engranará en torno al rock vasco una conjunción que une idioma, estética y mensaje político, que es expresión y polo de atracción (Del Amo, *Party & Borroka* 101-12).

El grupo Negu Gorriak será una de las referencias emblemáticas. Jacqueline Urla da cuenta del paso de la banda de los 80 Kortatu al proyecto de los 90 de Negu Gorriak como compromiso político con el euskara, así como de la vinculación simbólica del nuevo grupo con el movimiento negro estadounidense (178); en la misma frase se podía referenciar a *Fugazi*, *Public Enemy* y un cantautor vanguardista como Mikel Laboa. Incluso incorpora ciertas componentes y es-

tética del rap. Traslada así la afirmación de los sectores subalternos oprimidos —que ya había practicado el punk— como el orgullo negro (“I’m black and I’m proud” o “Soy negro y estoy orgulloso”) a una afirmación de enorgullecimiento nacional como pueblo oprimido (“Euskalduna naiz eta harro nago” o “Soy vasco y estoy orgulloso de ello”).

El impacto de la música del RRV, en cualquier caso, resultó enorme. En *Ipar Euskal Herria*, las tierras vascas del norte continental, los primeros grupos punk —*Izan*, *Zeinere*, *KGB*, *Beyrouth Ouest*, *Uharteko Punkak...*— tuvieron ya su fuente en el RRV y no en Inglaterra (Del Amo, *Party & Borroka* 69). Pero no sólo en *Euskal Herria*, sino también en el Estado español, o en Latinoamérica, los grupos del RRV resultan más influyentes y populares que los propios grupos del punk anglosajón, como recuerda la propia López Aguirre. Y dicha música resultará en muchos casos imitada, especialmente en Catalunya, como subrayan Carles Viñas y David Fernández.<sup>2</sup>

En torno al cambio de siglo, sin embargo, parecen producirse cambios importantes. Algunos de carácter general a las sociedades occidentales, que los trabajos post-subculturalistas reseñan. Ello deriva en un cambio en el significado social de la música y su capacidad para articular en torno a ella identidades fuertes, aun individualizadas (Del Amo, Letamendia y Diaux “El declive”). Además, la (contra)cultura vasca suma las inercias internas, como la redundancia estética (Del Amo, *Party & Borroka* 155-60), o los efectos

<sup>2</sup> Entrevistas durante una estancia de investigación en Barcelona, Mayo de 2012.

de los procesos de institucionalización, que propician la rutinización de la identidad y cultura *euskaldun*, que se perciben garantizadas (CEIC).

## El caso gallego

### *Nova Canción Galega y Voces Ceibes*

El 26 de abril de 1968 se celebró el recital de la *Nova Canción Galega* en la Facultad de Medicina de Santiago de Compostela. Este recital surgió, en parte, debido a la fuerte influencia de la *Nova Cançó* catalana y especialmente del cantante Raimon, quien había tocado un año antes en la Residencia de Estudiantes de Santiago con una gran aceptación (Fraga 84; Fernández Conde 88-94; Fernández Rego 118). En él participaron un grupo de universitarios que intentaban crear un movimiento de canción protesta similar al que llegaba de Cataluña. Este grupo de universitarios sería el germen del colectivo que después vendría a conocerse como *Voces Ceibes*. Allí se encontraron personas como Vicente Araguas, Gerardo Moscoso, Miro Casabella, Benedicto García, o Xavier González. A pesar de no tener un manifiesto fundacional, según un informe emitido por la Brigada Político Social el 15 de enero de 1970, los miembros de *Voces Ceibes* coincidían en que la nueva canción gallega debía ser:

1. Una nueva aportación a la cultura musical gallega, alimentada hasta el momento exclusivamente por el folklore.

2. Un vehículo más para revalorizar el idioma gallego.
3. Una canción para el pueblo y por el pueblo, en la que se tenga presente su problemática. Es decir, el texto está por encima de la melodía, exigiéndosele un mínimo de contenido social y humano.
4. Un movimiento semejante al que se ha producido ya en otros países e, incluso, en alguna parte del nuestro; un movimiento en el que resulte ineludible el “compromiso” con la realidad social. (Fraga 87)

Estos cuatro puntos son un buen resumen del compromiso político de estos nuevos músicos, así como del tipo de relación que establecerían entre su actividad musical y su activismo político.

Pero ni la *Nova Canción Galega* ni *Voces Ceibes* son simplemente el fruto de la influencia de la *Nova Cançó* o de Raimon, sino que surgieron también porque “había unhas condicións internas no país para isto” (“había unas condiciones internas en el país para esto”; nuestra trad.; Fraga 84). En el año 1963 se crea el *Día das Letras Galegas* —que aún hoy se celebra— y nace el PSG (*Partido Socialista Galego*). En el 64 surge el UPG (*Unión do Pobo Galego*) y en el 68 el PCE (Partido Comunista de España) crea el PCG (Partido Comunista de Galicia). Asimismo, tal y como indica Sheila Fernández Conde, para ese tiempo existía ya un fuerte movimiento estudiantil anti-Franquista en *Galiza* que influyó de manera determinante en el surgimiento de la nueva canción (51). Fernández Rego coincide con Fernández Conde y añade que para los estudiantes estos eran además

tiempos marcados por la “rebeldía contra a autoridade académica” (“rebeldía contra la autoridad académica”; nuestra trad. 119). Si esto fuera poco, cabe destacar que estos son también los años de movilización contra la construcción del embalse de Castrelo de Miño y la expropiación de tierras campesinas que conllevaba; un hito de la resistencia gallega frente al franquismo y el avance del capitalismo. De hecho, a pesar de haber comenzado como un movimiento popular y campesino,

el caso de Castrelo de Miño tiene una dimensión intersectorial, de la que participan no sólo la comunidad rural afectada por la construcción del embalse, sino también otros grupos de la sociedad gallega, entre ellos élites intelectuales, autoridades locales, medios de comunicación, instituciones eclesiásticas y colectivos de emigrantes. (Cabana y Lanero 123)

Por tanto, es en este contexto de fuerte politización que se debe también entender el surgimiento de la *Nova Canción Galega* y la aparición de *Voces Ceibes*; si bien había un grupo de artistas que influenciados por la *Nova Canção* pretendía crear un movimiento de canción protesta gallega, existía también ya en *Galiza* una movilización social que servía como inspiración para el tipo de música que estos artistas querían escribir.

En lo que al estilo musical respecta, *Voces Ceibes* se caracterizaba por la simpleza de la guitarra y la voz, tándem típico de la mayoría de los cantautores del momento. Este minimalismo se debía a la absoluta primacía de la letra y del mensaje que a través de ésta se quería enviar (Campos 482;

Fernández Conde 264). Los aspectos musicales eran secundarios y casi irrelevantes. Además, a diferencia del caso vasco, uno de los objetivos principales de *Voces Ceibes* era alejarse de la música folklórica gallega que sentían excesivamente cargada de connotación franquista debido a la utilización estereotipada que los Coros y Danzas de la Sección Femenina hacían de esta (Fernando Rego 120; Fernández Conde 261; Colmeiro 269). Fernández Conde habla incluso de la gaita como un elemento de discordia y de la incorporación de esta por parte de los cantautores Rodrigo Romaní, Agustín Maroñas y Antón Seoane en su actuación en el I Festival de Folk de 1975 como el símbolo que marca el fin de *Voces Ceibes* y el nacimiento del MPCG (*Movimento Popular da Canción Galega*).

### *MPCG, folk y música celta*

A pesar de su efímera existencia como movimiento —habiendo incluso quien afirma que murió el mismo día que nació en el I Festival de Folk (Campos 557)— el MPCG abrió un espacio fundamental para la recuperación y la resignificación desestigmatizada de los instrumentos y música folklóricos gallegos. Además, sirvió para conectar un movimiento más universitario e intelectual, como lo fue el de *Voces Ceibes*, con el sector de la población más rural y trabajadora que se sentía más cercano a la música folklórica (Colmeiro 275-76; Fernández Conde 261-63). Gracias a esta resignificación, bandas como *Fuxan os Ventos* o *A Quenlla* encontraron espacio para desarrollar un nuevo tipo de canción que, además de estar profundamente comprometida

con *Galiza* en su contenido, presentaba la música folklórica como elemento de orgullo y reafirmación identitaria. En última instancia, lo que se buscaba era “preservar o contido que xa viña presentando a canción dos Ceibes [*Voces Ceibes*] e enriquecer o continente, achegala á raíz popular” (“preservar el contenido que ya venía presentando la canción de los Ceibes [*Voces Ceibes*] y enriquecer el continente, acercarla a la raíz popular”; nuestra trad.; Fernández Conde 264). Valga como explicación el siguiente texto que *Fuxan os Ventos* incluye en la contraportada de su primer disco:

Este feixe de cancións, non quer ser mais que o recordo e a diñificación dunha canción popular de fai anos xa, e un boceto de canción galega de hoxe, que partindo de formas musicales galegas, non adormeza, senon que prantexe a realidade dunha Galicia viva, que por viva canta, pretendendo polo tanto, ser o refreixo dun pobo que vive unhos problemas nun intre crucial e definitivo da sua hestoria. (*Fuxan os Ventos*)

Este puñado de canciones, no quiere ser más que el recuerdo y la dignificación de una canción popular de hace años ya, y un boceto de canción gallega de hoy, que partiendo de formas musicales gallegas, no adormezca, sino que plantee la realidad de una Galicia viva, que por viva canta, pretendiendo por tanto, ser el reflejo de un pueblo que vive unos problemas en un momento crucial y definitivo de su historia (nuestra trad.).

Pero no todo el mundo compartía esta visión y algunos músicos cercanos a *Voces Ceibes* temían que este tipo de canción distanciase al público del mensaje político de la letra, desviando su atención a los nuevos elementos estéticos propuestos en la música (Fernández Conde 264). A pesar de

todo, lo cierto es que de ahí en adelante la popularidad de la música folklórica gallega continuó creciendo hasta llegar a niveles nunca antes alcanzados. El desarrollo de tal crecimiento podemos entenderlo en dos estadios principales: un primer estadio nacionalista-folklórico y un segundo estadio conectado al género supranacional que constituye la música celta y otros géneros conocidos como *world music* (músicas del mundo) o *ethnic music* (música étnica).

Tras el I Festival de Folk de 1975, empezaron a escribirse decenas de canciones que bebían de dos principales fuentes: la música tradicional que recogían por los pueblos y el pasado que investigaban en archivos o documentos. Este primer momento sería el que se correspondería con el estadio nacionalista-folklórico. José Colmeiro habla de un revival que incluía “the recovery by folk musicicans of old instruments that had fallen into disuse and the retrieval of tradicional Galician tunes, songs, and dances through research in archives and cancioneros, as well as through active fieldwork in villages throughout Galicia” (“la recuperación por parte de músicos de folk de viejos instrumentos que ya habían dejado de usarse y el rescate de melodías, canciones y bailes tradicionales gallegos a través de la investigación en archivos y cancioneros, así como a través de trabajo de campo en pueblos alrededor de Galicia”; nuestra trad.; 270). Todo ello constituía un proyecto de recuperación y construcción de una identidad diferencial gallega basada en lo folklórico que conectaba directamente con el *Rexurdimento*<sup>3</sup> y con los

<sup>3</sup> El *Rexurdimento* es un movimiento cultural desarrollado en *Galiza* a finales del S. XIX que buscó reivindicar y recuperar la lengua y cultura

primeros movimientos galleguistas desarrollados durante la segunda mitad del S. XIX.

Durante el Regionalismo —el movimiento político galleguista que surge tras el *Rexurdimento*— ya se oponían géneros de la música popular gallega como la *muiñeira* o el *alalá* a “otros bailes ‘agarrados’ y el *fox-trot* habitual en las tabernas de los puertos” como estrategia de afirmación diferencial (Costa n.p.). Tal proyecto identitario es muy similar al que encontramos en el periodo nacionalista-folklórico del S. XX con músicos que indagan en el pasado y en la tradición para utilizar la estética de la música folklórica gallega como parte de una reafirmación nacional más amplia. Con todo, existen varias diferencias entre lo que ocurre en el S. XIX y lo que encontramos en el estadio nacionalista-folklórico. Según el musicólogo Luis Costa, el folk desarrollado a finales del S. XX es más abierto e inclusivo que el del S. XIX y, a pesar de mantener una fuerte referencia identitaria, acepta la mezcla con otros géneros “no gallegos” por razones artísticas. En este sentido, Costa afirma que

la evolución del folk hecho en Galicia va pues desde una posición inicial de compromiso social y político más o menos asumida, hacia una concepción en la que, aunque sin perderse las referencias identitarias de la galleguidad —formalmente expresadas a través del uso de elementos rítmicos, melódicos y tímbricos del repertorio de tradición oral—, la dimensión estrictamente artística cobra un protagonismo creciente. (n.p.)

---

gallegas. Escritores como Rosalía de Castro o Eduardo Pondal son tradicionalmente incluidos dentro de este movimiento.

Debido a ello, la música folklórica gallega del S. XX acaba otorgando más importancia al aspecto artístico del estilo que a lo que dicho estilo pueda significar política o socialmente. Es precisamente por esta razón que en esta época encontramos jotas, rumbas, pasodobles, y otros estilos que en el S. XIX eran excluidos del repertorio gallego por “extranjerizantes” y que se incorporan también instrumentos modernos como pueden ser la guitarra eléctrica u otros pertenecientes a tradiciones folklóricas de América Latina o el mundo lusófono (Colmeiro 268).

La importancia otorgada al elemento artístico apunta hacia otra de las diferencias que Costa destaca, a saber: el grado de desmovilización política que llega a alcanzar la música folk gallega del S. XX frente a la del XIX (n.p.). En el S. XIX existía una clara conexión entre la recuperación folklórica, la construcción de un estilo gallego diferenciado y un posicionamiento político de talante galleguista. En el S. XX ya “no es posible establecer una correlación directa entre el ejercicio de estas actividades y la asunción de una posición galleguista políticamente consecuente” (Costa n.p.). La primacía del aspecto artístico sobre el proyecto político hará que la connotación más o menos nacionalista que había vuelto a adquirir la música folklórica gallega con el MPCG y con bandas como *Fuxan os Ventos* y *A Quenlla* se vaya desvaneciendo cada vez más hasta convertirse tan solo en un estilo musical más entre otros.

En esta línea, Javier Campos Calvo Sotelo destaca la inclusión de la música gallega bajo la categoría supranacional de la música celta como el acontecimiento más determinante en su vaciamiento de significación política. Según él:

Celtic music has had a considerable extra-musical impact—not always rightly perceived—in dismantling the orthodox pro-Galician doctrine and replacing it with a fictitious narrative, like a Trojan horse, as it were, that would subtly invade the enemy camp disguised as a gift. Classic Galician nationalism would then be pushed to virtual dissolution in an ambiguous and unrealistic sea of “Celticity” leading to the loss of the notion of Galicia as a nation, as the space that defines it vanishes. (n.p.)

La música celta ha tenido un impacto extra-musical considerable —no siempre percibido adecuadamente— en dismantlar la doctrina ortodoxa pro-gallega y en reemplazarla por una ficción narrativa, como un caballo de Troya, por así decir, que invadiría sigilosamente el campo del enemigo disfrazado como un regalo. El nacionalismo gallego clásico sería entonces empujado hasta disolverse virtualmente en un mar ambiguo e irreal de “celticidad” que conduciría a la pérdida de la noción de Galicia como nación, al desvanecerse el espacio que la define (nuestra trad.).

Aquí entraríamos ya en el segundo estadio en el que la música folklórica gallega comienza a internacionalizarse bajo etiquetas como música celta, *world music*, o *ethnic music*. En este estadio encontraríamos bandas y artistas como, por ejemplo, Carlos Nuñez, *Luar na lubre* o Cristina Pato. Según Campos Calvo Sotelo, con la música celta, *Galiza* desaparece como nación bajo una categoría homogeneizante (n.p.) que, además, tiende a estar dominada por una cierta “irlandización”, debido a que Irlanda es la única nación celta que posee su propio estado. Otras naciones como *Galiza*, la Bretaña Francesa, o Gales, se disipan tanto por ser parte de un estado mayor —el español, el francés, y el bri-

tánico respectivamente— como por ser ahora también parte de esta comunidad celta global. Como consecuencia, la significación política de la música folklórica para el galleguismo o el nacionalismo gallego queda significativamente neutralizada.

Pareciera en este sentido que las voces que eran críticas con la preponderancia de los aspectos musicales sobre la letra llevaban cierta razón al pensar que esto podría desviar la atención del contenido político al mero disfrute estético. Sin embargo, a pesar de todo, no podemos extender este argumento ni a todos los estilos ni a todas las épocas. En géneros como el Rock Bravú de los 90, por ejemplo, la significación estética y el mensaje político presentarán de nuevo una relación más simbiótica que la discutida en el caso de la música celta.

### *Punk y rock gallegos*

Para hablar del punk y rock en *Galiza* hay que distinguir, al menos, dos principales etapas. Por un lado, la desarrollada durante los 80 dentro de la conocida como “movida viguesa” y, por otro, la del Rock Bravú, un movimiento musical desarrollado en los 90 que tuvo como principal objetivo la reivindicación de la lengua y cultura gallegas.

La movida viguesa es un movimiento musical y cultural que abarcó una gran variedad de artistas y estilos. En ella se enmarcan grupos tales como Siniestro Total, Aerolíneas Federales, Golpes bajos, Semen-up u *Os Resentidos*. Al igual que la movida madrileña en Madrid, la movida viguesa conectó a *Galiza* con el punk, el post-punk y la new wave

que llegaban de Londres y Nueva York. Esto contribuyó a modernizar una escena musical que estaba aún dominada por una estética a medio camino entre el cantautor protesta antifranquista y el músico tradicional folklórico. Al poco tiempo, la movida viguesa se consolidó, junto a la música folk, como uno de los principales movimientos musicales en la *Galiza* de los años 80.

Las bandas de la movida viguesa eran, por lo general, de letras despolitizadas. La mayoría de ellas coincidía con los tres rasgos que Héctor Fouce observa en la movida madrileña:

- a) Rechazo de la ideología de izquierdas y del compromiso político. Fin de la utopía y vivencia del presente.
- b) Nuevos referentes culturales, fuertemente internacionalizados.
- c) Nuevas estrategias y prácticas, marcadas por la amplia presencia de los medios de comunicación y las industrias culturales (26).

Esto fue así, entre otras cosas, porque los lazos entre las bandas de la movida viguesa y la madrileña fueron significativamente fuertes y porque compartieron, hasta cierto punto, una misma red mediática con sede en Madrid.

Eran también bandas que, con la excepción de *Os Resentidos*, cantaban principalmente en castellano y que, como parte de su internacionalización, se alejaban de la estética presentada por la música tradicional gallega. Por esta razón, tal y como indica Colmeiro, “there was also a reciprocal disconnect between the nationalist political front and the emerging urban youth culture identified with the Movida, dismissed as either imperialist, ‘cosmopolita,’ or españolista” (“había también una desconexión recíproca entre el

frente político nacionalista y la juventud urbana emergente identificada con la Movida, rechazada por ‘cosmopolita’, o españolista”; nuestra trad.; 219). Hay que recordar que estos eran tiempos en los que una importante parte de la cultura gallega, después de muchos años de represión, estaba intentando recuperar y construir una nueva identidad nacional diferenciada de la española. Precisamente por esto, y al margen de la renovación cultural que supuso la movida viguesa, para una parte del sector nacionalista este movimiento cumplía un papel de cómplice con el desarrollo de una cultura española homogénea a nivel estatal.

La mayoría de bandas de la movida viguesa se caracterizaron por sonidos cercanos al punk y al post-punk. Siniestro Total han variado mucho su sonido a lo largo de los años, pero en sus primeras grabaciones practicaban un punk de guitarra, batería y bajo, con distorsión, disonancias y múltiples compases profundamente arrítmicos. Su estilo era cercano al de otras bandas de punk internacionales como los Ramones o los Sex Pistols. Aerolíneas Federales, por su parte, hacían un punk/pop también cercano a los Ramones, pero con el añadido de una dulce voz femenina que los alejaba de los gritos y agresividad que caracterizaba a Siniestro Total. Junto a estos, otras bandas como Semen-up o Golpes Bajos tenían un sonido más post-punk incorporando elementos como sintetizadores, teclados e incluso vientos. En su conjunto, la estética de estas bandas comunicaba una sensación de modernidad y se convertía en la prueba definitiva de que la cultura producida en *Galiza* ya estaba a la altura de la que se estaba produciendo en el resto del mundo en aquella época.

Sin embargo, mientras este movimiento musical florecía, la ciudad de Vigo era una de las más agitadas de España. Tal y como Colmeiro indica, “the transition years in Galicia were characterized by social unrest and major mobilizations of urban workers and unions protesting against plant closures and layoffs and demanding better economic conditions” (“los años de transición en Galicia se caracterizaron por disturbios sociales y grandes movilizaciones de obreros urbanos y sindicatos que protestaban contra el cierre de plantas, despidos y que demandaban mejores condiciones económicas”; nuestra trad.; 234). Todo ello era muy parecido al contexto de protestas y movilizaciones que se estaba viviendo en *Euskal Herria*. A pesar de ello, la banda sonora que acompañó a las movilizaciones de cada uno de estos territorios fue muy diferente. A diferencia del punk y el Rock Radikal Vasco, la música de la movida viguesa no tuvo apenas conexión con las movilizaciones que se estaban desarrollando en *Galiza* en aquel momento. Si bien es cierto que el contexto social del momento fue lo que catapultó la creación de las redes alternativas que posibilitaron el desarrollo de la movida viguesa, la música producida en sí no mostraba apenas conexión con el momento convulso que se estaba viviendo.

Un caso aparte es el del grupo *Os Resentidos*. Bajo el mando de Antón Reixa, esta banda consiguió una original fusión entre la modernidad y una profunda conciencia social galleguista. Desde una óptica posmoderna, *Os Resentidos* crearon una novedosa canción en gallego que mezclaba símbolos de carácter tradicional con otros más modernos e internacionalizados (Colmeiro 223). En primer lugar, hay que des-

tacar que todas sus canciones eran en gallego. Además de esto, y a pesar de que sus canciones se enmarcasen más dentro del rock, utilizaban instrumentos tradicionales gallegos como la gaita o la pandereita y hablaban explícitamente sobre temas que tenían que ver con la situación de *Galiza* en aquella época.

También incorporaban ritmos, melodías y elementos pertenecientes a la música tradicional gallega y lo mezclaban con referencias internacionales a Palestina, pueblos nativo-americanos de Estados Unidos o países africanos, entre otros. Estas referencias presentaban una hermandad simbólica entre diferentes territorios del mundo que se encontraban subyugados por otras potencias mayores. A través de ellas, la música de *Os Resentidos* creaba lo que Colmeiro denomina como “sites of collective struggle and resistance” (“zonas de lucha y resistencia colectiva”; nuestra trad.; 231). También había una estrecha relación con bandas vascas, materializada en la producción del disco *Ya Están Aquí* (Gasa) por parte del músico vasco Kaki Arkarazo (M-ak, Negu Gorriak) y el proyecto conjunto de éste junto a Antón Reixa, Nación Reixa, al que también se incorporó Mikel Abrego (BAP!!, Negu Gorriak, Inoren Ero Ni) a la batería.

El tipo de canción que practicaron *Os Resentidos* fue determinante para que poco tiempo después surgiese un movimiento de rock enteramente en gallego, comprometido con la realidad social de *Galiza* y en el que tomar elementos de la música tradicional sería casi un requisito indispensable. Este movimiento es el denominado Rock Bravú. Combinando la renovación estética traída por la movida viguesa



y la reafirmación de una identidad y cultura diferenciada, las bandas del Rock Bravú “tried to reconcile Galician tradition and global modernity” (“intentaron reconciliar la tradición gallega y la modernidad global”; nuestra trad.; Colmeiro 240). Bandas como *Os diplomáticos de Monte Alto*, *Xenreira* u *Os Rastreros*, incluían instrumentos tradicionales como las panderetas, las gaitas o el acordeón y además trataban temas como el caciquismo, la memoria histórica de la Guerra Civil y la protesta por las cuotas impuestas a la leche desde la Unión Europea respectivamente. Además, la influencia del Rock Bravú es patente en el punk y el rock desarrollado en gallego en los siguientes años y hasta el día de hoy. Bandas del S. XXI como *Dakidarría*, *Ruxe Ruxe*, *Lamatumbá* ou *Liviao de Marrao* son claros herederos del proyecto creado por las primeras bandas bravús. Todas ellas constituyen la banda sonora de un gran proyecto de enorgullecimiento nacional que alcanzó especial intensidad durante los 90 con la inclusión de muchos de sus videos musicales en Xabarín Club, el programa infantil de moda en aquella época.

### **Los cambios en el significado social de la música: ¿protesta sin banda sonora?**

El significado social de la música en *Galiza* es un campo de batalla en el que la estética de cada uno de los estilos ha estado fluctuando continuamente entre varios significados dependiendo del contexto concreto. Desde la defensa anti-franquista no esencialista de los cantautores, a la defensa de la música “gallega” del MPCG, o a la defensa de una mo-

dernidad globalizada con y sin elementos estéticos tradicionalmente gallegos como los casos de la movida viguesa y el rock bravú respectivamente. En este sentido, vemos que la capacidad de la música como elemento de movilización política y de creación de identidades politizadas en *Galiza* ha variado dependiendo del momento y de la época. Y, sin embargo, a pesar de todo, la conexión entre estética y un posicionamiento político concreto —sea este cuál sea— es aún cognitivamente determinante en todos estos casos.

En el caso de *Euskal Herria*, encontramos un contexto similar en el que de la defensa de la lengua y cultura vascas de los cantautores pasamos a la significación rebelde y anti-sistema del punk, a pesar de que llegando ya al S. XXI este último dejase de funcionar como un elemento de movilización política para convertirse simplemente en un estilo más. Cantar contra la policía, el clero, el sistema, etc., se vuelven meros rasgos estilísticos que pierden su potencialidad movilizadora cuando el contexto social cambia, y en plena lógica cultural postmoderna que ensalza la diferencia y pluralidad, e incluso la provocación e irreverencia.

En todo caso, en este recorrido por la historia cultural de *Euskal Herria* y *Galiza*, la característica dominante es la fuerte vinculación entre el estilo y su movilización y significación política, aunque haya sido cambiante. Por lo tanto, teniendo esto en cuenta, la pregunta obligada ahora sería la siguiente: ¿cuál es la relación entre la música, el estilo, y su capacidad para la movilización política en este momento concreto? En el caso de la música y en nuestro ámbito de observación vasco y gallego, registramos que los recientes cambios sociales, económicos y culturales apuntan a un

cambio en el significado social de la música, que incluso puede ir más allá de lo señalado por los postsubculturalistas (Del Amo, Letamendia y Diaux “El declive”).

Así, por un lado, las innovaciones tecnológicas, especialmente la digitalización, modifican las formas sociales de acceso a la música, con un progresivo aumento de disposiciones más individuales que no requieren de redes personales cara a cara —las cuales potenciaban la implicación emocional y la construcción identitaria grupal alrededor de la música—. Por otra parte, la lógica del mercado cultural global, de usar y tirar, impacta en la música, disminuyendo su capacidad de proveer significado social e identidad, incluso de forma individual y fragmentada como apuntaban los postsubculturalistas.

Como resultado, podríamos asistir a un cambio en el significado social de la música, pasando de ser un elemento de construcción identitaria hacia uno de sociabilidad comunicativa (Del Amo, Letamendia y Diaux “El declive”). Hoy en día, en el marco de un capitalismo tardío que ha fragmentado las estructuras sociales y culturales, su principal función sería la de compartir, proveyendo un lenguaje común para la sociabilidad. Esto es, una primacía de lo que Megías y Rodríguez denominan elementos indiferenciadores en la música, frente a los diferenciadores que propiciaban (neo)tribus identitarias (Hesmondhalgh). Ello explica el auge de fenómenos masivos como los festivales o la retro-manía: lo importante sería juntar gente, y en torno a canciones conocidas, que permitan cantar y bailar juntos, bien sea de grupos de moda en los medios (Del Amo, “Lo que suena en Gaztea Irratia” 28) o viejos clásicos. En suma, si

los trabajos de los postsubculturalistas apuntaban un desacople entre el estilo y los procesos de construcción identitaria colectivos, señalando que eran más individuales y a través del consumo, nuestras conclusiones postulan que ese desacople se amplía y atañe al estilo y los procesos identitarios en general: la música y el estilo no funcionan tanto como elementos de construcción identitaria diferenciada, sino que priman los elementos indiferenciadores, la hibridación y mezcla.

Estos cambios parecen tener reflejo en el ciclo de movilizaciones de protesta de la década de 2010 que, especialmente en el marco europeo, tiene una característica principal y diferencial respecto de otros anteriores: no parece tener una banda sonora característica y definida. Es cierto que hay ejemplos puntuales, en las primeras primaveras árabes (Valassopoulos y Mostafa), o Portugal (Silva et al.), o en la re-utilización de algún tema de los 60 en las movilizaciones soberanistas en Catalunya, como “L’Estaca” de Lluís Llach, o muy anteriores como el propio himno nacional “Els Segadors”. Sin embargo, de forma general y especialmente en occidente, no puede vincularse este ciclo de protesta de forma intensa a un estilo o género musical, como pasase anteriormente, ni la movilización de la música parece tener tanta importancia (Del Amo, *Party & Borroka* 291-7).

Todo ello, en efecto, resulta coherente con los cambios señalados respecto al significado social de la música. Y también con los nuevos imaginarios populares/populistas que desarrollan las protestas postcrisis de los 2010 (Del Amo, “El retorno del pueblo” 75-82). En efecto, la propia crisis supone la cristalización y estallido público de algunos de los

cambios sociales que venían gestándose de forma semi-soterrada durante la globalización, una fragmentación y precarización del mundo social, y también del cultural de la mano de las lógicas postmodernas y multiculturales (Jameson 271).

Así, el ciclo de protesta de la década de 2010 supone un giro material en temáticas e imaginarios. Y en este sentido apunta al mismo fenómeno de fondo respecto a los cambios en el significado social de la música: la primacía de los elementos indiferenciadores y los grandes eventos, en las plazas o en estallidos de protesta (Del Amo “Las rupturas postcrisis”, Del Amo y Letamendia). Esto refleja el agotamiento, en unas sociedades crecientemente fragmentadas y desarticuladas, de las construcciones identitarias diferenciadoras, la superación de las pequeñas “tribus” de Maffesoli, y la búsqueda, a veces espontánea, impulsiva y espasmódica, de construcciones en común; “hemos descubierto la fuerza de los encuentros cara a cara y de los compromisos, y hemos entendido que vivimos en un contexto donde son extremadamente difíciles e improbables” (Rendueles 194). Ello, en consecuencia, complica la vinculación de las nuevas protestas a una estética musical concreta y pone de relieve una aparente contradicción: las actuales protestas son más estéticas en sí mismas (Letamendia “Towards the Aestheticisation”), pero no parecen tener una banda sonora identificable.

Y es que, no obstante, todo esto no significa que la música haya desaparecido de las protestas y movilizaciones sociales contemporáneas, sino que su movilización y articulación adquiere formas diferentes a las de otras fases y contextos

históricos (Del Amo, Letamendia y Diaux “Arte y disidencia” 31-2). En lo que tiene que ver con el movimiento feminista, por ejemplo, encontramos una banda sonora de lo más amplia. Entre otras, podemos destacar la canción “A la huelga compañeras,” versión punk de “A la huelga” de Chicho Sánchez Ferlosio que miles de mujeres entonaron frente al ayuntamiento de Bilbao el 8 de mayo de 2018.<sup>4</sup> También “Yo por ellas, ellas por mí,” una canción producida por la Comisión 8M en la que participaron artistas de formaciones con estilos muy diferentes, pero que tienen una cosa en común: todas sus composiciones están atravesadas por una fuerte reivindicación feminista. Entre estas artistas encontramos a la vocalista y a la DJ de Tremenda Jauría, banda que mezcla cumbia, reggaeton y trap, o a las cantantes de la banda de punk-rock fusión Mafalda. Además de estas, también participaron la rapera vasca La Basu, el conjunto de música tradicional gallega de letras feministas Punkereiras, y las artistas de trap y reggaeton Tribade, entre otras.

Todo ello presenta una banda sonora estilísticamente muy variada, pero que forma parte de un mismo movimiento social. Otro ejemplo podría ser el de las playlists que el BNG presenta en su página de perfil de Spotify y que usó tanto en la campaña para las elecciones generales de 2019 como para las autonómicas del 2020. En estas listas encontramos estilos tan variados como el rock/rap vanguardista de *Os Resentidos*, el punk fiestero de Lamatumba, el pop más clásico de Pucho Boedo, Andrés do Barro o Xil Rios, la música folk gallega de *Treixadura* o *A roda*, el rap de Dios Ke Te Crew e

<sup>4</sup> [www.youtube.com/watch?v=e6KxL1xFsKk](https://www.youtube.com/watch?v=e6KxL1xFsKk)

incluso una extensa lista de estilos y artistas del mundo lusófono; todos ellos significativamente diferentes, pero reunidos bajo unos mismos parámetros de identificación política o ideológica propuestos por el BNG. Ya sea bajo pop, rock, folk, u otros, lo que se construye aquí es una identidad que defiende el uso de la lengua gallega como parte de un mundo más extenso como sería el de habla portuguesa y con un claro posicionamiento nacionalista de izquierdas estilísticamente transversal y mucho más incluyente y fluido que lo que discutimos anteriormente. Por tanto, lo importante aquí no es la música ni el estilo, sino el pensamiento político que todas estas canciones podrían potencialmente representar.

Así, tanto en el caso del 8M como en el de las *playlists* del BNG, vemos que no existe un estilo concreto que contribuya a la creación de una identidad compartida por aquellos que consumen la música. Aquellas reunidas en el 8M comparten una reivindicación feminista, así como suponemos que aquellos que escuchan las *playlists* propuestas por el BNG comparten un posicionamiento político de izquierdas y nacionalista gallego. En este sentido, estaríamos ante una banda sonora muy variada que no genera una identidad estetizada concreta y cuyo eje articulador no es ni la música ni el estilo, sino un pensamiento político o reivindicación compartida.

Aún más, la performance participativa de protesta “Un violador en tu camino”<sup>5</sup>, creada por el colectivo feminista de Valparaíso (Chile) Lastesis, con el objetivo de manifes-

<sup>5</sup> [es.wikipedia.org/wiki/Un\\_violador\\_en\\_tu\\_camino](https://es.wikipedia.org/wiki/Un_violador_en_tu_camino)

tarse en contra las violaciones a los derechos de las mujeres en el contexto de las protestas que se realizan en ese país, se convirtió en viral a finales de 2019, traducida a numerosos idiomas y reproducida en muchos lugares. Ello muestra otra forma más de movilización de la música, en performances colectivas de protesta, que se convierten en virales a través de las tecnologías de la comunicación y se reproducen en distintos lugares (Del Amo, Letamendia y Diaux “Nuevas resistencias”).

Siendo así, quizá tendríamos que pensar en la banda sonora de los movimientos sociales contemporáneos como una gran verbena en la que entran todo tipo de estilos dependiendo del momento y de cómo se sienta el público, pero siempre bajo una causa o reivindicación compartida. Es decir, el eje articulador es, no el estilo ni la música, sino las reivindicaciones sociales que se están realizando a través de las canciones, y más allá de las canciones. En última instancia, estaríamos ante una música que moviliza políticamente, pero no a través del estilo y la identidad construida en torno a él, sino a través de aquello que reivindica. Y esto puede ser una gran ventaja: consigue proveer una banda sonora mucho más transversal capaz de aglutinar a muchas más personas independientemente de sus preferencias musicales. De ahí contradicciones muy reales como que alguien que —quizás no exento de prejuicios— dice odiar el reggaetón o el trap por sexista, disfrute de ambos estilos cuando son producidos por bandas feministas como Tribade o Tremenda Jauría.

En suma, lo que parece quedar claro es que el estilo asociado a la música ha pasado a un segundo plano tanto en su

potencial para movilizar políticamente como en su capacidad de crear identidades particulares entre individuos. Asistimos a un momento en el que, en una sociedad fragmentada y precarizada, tendemos más a juntarnos y movilizarnos alrededor de ideas y reivindicaciones, de elementos en común, y no tan solo de los estilos diferenciadores. El significado social de la música como elemento de movilización política remitiría, pues, a una suerte de vuelta del giro cultural a un giro político.

## Obras citadas

- Bidegain, Eneko. *Patxa: Besta bai, borroka ere bai*. Larresoro: Gatzuzain, 2010.
- Blackman, Shane J. "Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism." *Journal of Youth Studies*, vol. 8, no.1, 2005, pp. 1-20.
- Bennett, Andy. "The post-subcultural turn: some reflections 10 years on." *Journal of Youth Studies*, vol. 14, no. 5, 2011, pp. 493-506.
- Cabana, Ana y Daniel Lanero. "Movilización social en la Galicia rural del Tardofranquismo (1960-1977)". *Historia Agraria. Revista de agricultura e historia rural*, no. 48, 2009, pp. 111-32.
- Campos, Javier. *La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): Reificaciones expresivas del paradigma identitario*. 2008. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- CEIC. *Hacia una nueva cultura de la identidad y la política. Tendencias en la juventud vasca*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2005.
- Clark, Dylan. "The Death and Life of Punk, the Last Subculture." *The Post-Subcultures Reader*, editado por

- David Muggleton y Rupert Weinzierl. Berg, 2003, pp. 223-36.
- Colmeiro, José. *Peripheral visions/global sounds: from Galicia to the world*. Liverpool UP, 2017.
- Costa, Luis. “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización en la música popular gallega”. *Revista Transcultural de Música*, no. 8, 2004, [www.sibetrans.com/trans/articulo/194/las-rumbas-olvidadas-transculturalidad-y-etnicizacion-en-la-musica-popular-gallega](http://www.sibetrans.com/trans/articulo/194/las-rumbas-olvidadas-transculturalidad-y-etnicizacion-en-la-musica-popular-gallega). Accedido 15 diciembre 2019.
- Del Amo, Ion Andoni. *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria*. Txalaparta, 2016.
- Del Amo, Ion. Andoni. “El retorno del pueblo”. *XV Premio de Ensayo Breve de la Asociación Castellano-Manchega de Sociología “Fermín Caballero”*, editado por Eduardo Díaz Cano y Roberto L. Barbeito, ACMS, 2017, pp. 63-85.
- . “Lo que suena en Gaztea Irratia. Origen, evolución e influencia social de la emisora musical pública vasca”. *Zer*, vol. 25, no. 47, 2019, pp. 13-32.
- Del Amo, Ion Andoni, y Arkaitz Letamendia. “Las transformaciones postcrisis. Movilizaciones espasmódicas y Gran Evento”. *Foro Interno, anuario de teoría política*, no. 20, 2020.
- Del Amo, Ion Andoni, Arkaitz Letamendia, y Jason Diaux. “Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP”. *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 69, 2014, pp. 307-29.
- . “¿El declive del significado social de la música?”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, no. 109, 2016, pp. 11-32.
- . “Arte y disidencia en la sociedad fragmentada”. *AusArt*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 23-34.
- Del Val, Fernan. “Pasotismo, cultura underground y música pop: Culturas juveniles en la transición española”. *Revista de estudios de juventud*, no. 95, 2011, pp. 75-85.
- Diaux, Jason, Ion Andoni del Amo y Arkaitz Letamendia. “Freedom Waves: Giving People a Voice and Turning It Up! Tuning into the Free Radio Network in the Basque Country.” *Westminster Papers in Communication and Culture*, vol. 12, no. 2, 2017, pp. 59-81.
- Echevarría, Ignacio. “La CT: un cambio de paradigma”. *CT o la Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*, editado por Guillem Martínez, Debolsillo, 2012, pp. 25-36.
- Eyerman, Ron y Andrew Jamison. *Music and Social Movements*. Cambridge UP, 1998.

Fernández Conde, Sheila. *Agora entramos nós: Voces Ceibes e a canción protesta galega*. Universidade de Santiago de Compostela, 2018.

Fernández Rego, Fernando. *Unha historia da música en Galicia*. Editorial Galaxia, 2019.

Fouce, Héctor. “El futuro ya está aquí”: *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. 2002. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.

Fraga, Xan. “Voces Ceibes e a censura franquista”. *Grial: Revista galega de cultura*, 173, 2007, pp. 82-99.

Furness, Zack. “Introductions.” *Punkademics. The Basement Show in the Ivory Tower*, editado por el mismo autor. Minor Compositions, 2012.

Fuxan os Ventos. *Fuxan os Ventos*. Philips, 1977.

Gabilondo, Joseba. “Towards a Postmodern History of Basque Poetry: On Orality and Performance (From bert-sopaperak of the Carlist Wars to Radical Rock and the Poetry of K. Uribe).” *EGAN*, 2009, pp. 1-47.

García-Soler, Jordi. *La nova cançó*. Edicions 62, 1976.

Griffin, Christine Elisabeth. “The trouble with class: researching youth, class and culture beyond the ‘Birmin-

gham School.” *Journal of Youth Studies*, vol. 14, no. 3, 2010, pp. 245-59.

Hall, Stuart, y Tony Jefferson, editores. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Routledge, 2006.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge, 1979.

Herreros, Roberto e Isidro López. *El estado de las cosas de Kortatu: Lucha, fiesta y guerra sucia*. Lengua de trapo, 2013.

Hesmondhalgh, David. “Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above.” *Journal of Youth Studies*, vol. 8, no. 1, 2005, pp. 21-40.

Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, 1998.

Kasmir, Sharryn. “From the Margins: Punk Rock and the Repositioning of Ethnicity and Gender in Basque Identity.” *Basques in the Contemporary World: Migration, Identity, and Globalization Vol. 1-Basque Culture*, editado por W. A. Douglass, C. Urza, L. White, y J. Zulaika, 2000, pp. 178-204.

Kyrou, Ariel. *Techno Rebelde: Un siglo de músicas electrónicas*. Traficantes de Sueños, 2006.

Lahusen, Christian. "The aesthetic of radicalism: the relationship between punk and the patriotic nationalist movement of the Basque country." *Popular Music*, vol. 12, no. 3, 1993, pp. 263-280.

Larrinaga, Josu. *Ttakun eta scratch: Euskal pop musikaren hotsak*. 2014. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), tesis doctoral.

Lenore, Víctor. *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*. Akal, 2018.

Letamendia, Arkaitz. "Towards the Aestheticisation of the Resistances in the Digital Age? A Critical Approach." *Precurity within the Digital Age. Prekarisierung und soziale Entkopplung – transdisziplinäre Studien*, editado por Heidkamp B., Kergel D. Springer VS, 2017, pp. 135-49.

Letamendia, Francisco. *Historia del nacionalismo vasco y de ETA. ETA en el franquismo (1951-1976)*. R&B, 1994.

López Aguirre, Elena. *Historia del rock vasco*. Aianai, 2011.

Marcus, Greil. *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, 2005.

McKay, George, editor. *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*. Verso, 1998.

Megías, Ignacio y Elena Rodríguez. *Jóvenes entre sonidos: Hábitos, gustos y referentes musicales*. INJUVE, 2003.

Muggleton, David. "From classlessness to clubculture. A genealogy of post-war British youth cultural analysis." *Young*, vol. 12, no. 2, 2010, pp. 205-19.

Nabarrete, Pablo. "Contribuições históricas do Movimento Hip Hop para a luta contra o racismo e para a comunicação da juventude negra e periférica". *Revista de Comunicação Dialógica*, no. 3, 2020, pp. 65-80.

Pascual, Jakue. *Movimiento de resistencia juvenil en los años ochenta en Euskal Herria*. 2010. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), tesis doctoral.

Perez Manzanares, Julio. *Costus. You are a Star: kitsch, movida, 80's y otros mitos typical spanish*. Universidad de Cadiz, 2014.

Porrah, Huan. *Negación punk en Euskal Herria*. Txalaparta, 2006.

Rendueles, César. *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Capitan Swing, 2013.

Sáenz de Viguera, Luis. *Dena ongi dabil! ¡Todo va dabuten! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en*



*el límite del estado democrático (1978-...)*. 2007. Duke University, tesis doctoral.

Shildrick, Tracy & Robert MacDonald. "In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions." *Journal of Youth Studies*, vol. 9, no. 2, 2006, pp. 125-40.

Silva, Augusto Santos, Paula Guerra y Helena Santos. "When art meets crisis: the Portuguese story and beyond." *Sociologia, Problemas e Práticas*, no. 86, 2018, pp. 27-43.

Street, John, Seth Hague y Heather Savingy. "Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation." *British Journal of Politics and International Relations*, vol. 10, no. 2, 2008, pp. 269-85.

Thornton, Sarah. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Polity, 1995.

Urla, Jacqueline. "We are all Malcolm X! Negu Gorriak, Hip Hop and the Basque Political Imaginary." *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, editado por T. Mitchell, 2001, pp. 171-93. Wesleyan UP.

Valassopoulos, Anastasia y Dalia Said Mostafa. "Popular Protest Music and the 2011 Egyptian Revolution." *Popular Music and Society*, vol. 37, no. 5, 2014, pp. 638-59.

Viñas, Carles. *Rock per la independència: la reivindicació nacionalista al rock català*. Columna, 2006.

Zallo, Ramón. "Camus Bergareche, Bruno: Para entender la cultura vasca". *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV*, vol. 58, no. 1, 2013, pp. 227-36.