



GAITAS, PANDEROS Y TAMBORES. LA NUEVA MÚSICA GALLEGA Y UNA IDENTIDAD GLOCALIZADA

Bagpipes, tambourines and drums. New Galician Music and a Glocalized Identity

EUGENIA R. ROMERO

OHIO STATE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS romero.25@osu.edu

Profesora asociada de Estudios Ibéricos en la Ohio State University en E.E.U.U. Por más de diez años ha sido una figura destacada en el ámbito de los Estudios Gallegos. Ha escrito varios artículos sobre Galicia que abordan temas desde parques de atracciones y cementerios, hasta la música popular y la emigración. Su primer libro, *Contemporary Galician Culture in a Global Context: Movable Identities* (Lexington, 2011) es uno de los primeros libros publicados exclusivamente sobre Estudios Gallegos contemporáneos. Se centra en él en la representación binaria de la identidad gallega a través de tropos como emigración/inmigración, urbano/rural, tradicional/contemporánea, gallego y español y otros paradigmas con los que cuenta la producción literaria y cultural contemporánea de Galicia.

RECIBIDO: 16 DE ENERO DE 2017

ACEPTADO: 14 DE MAYO DE 2017

RESUMEN: La música gallega ha jugado un papel importante en la interpretación de la identidad gallega. En las últimas décadas, los nuevos movimientos musicales y algunas propuestas de relectura del floklore gallego en relación con otras tradiciones musicales ha abierto las puertas a una redifinición de la ‘galleguidad’ desde una perspectiva glocalizada, que incorpora tanto elementos tradicionalmente asociados a lo gallego como dispositivos y estilos propios de otras tradiciones.

PALABRAS CLAVE: Identidad, Galicia, Música, Glocalización.

ABSTRACT: Galician music has played an important role in the interpretation of Galician identity. In the last decades, the new musical movements and some proposals of rereading of the Galician floklore in relation to other musical traditions have opened the doors to a redefinition of the ‘Galleguidad’ from a glocalized perspective, that incorporates both elements traditionally associated to the Galician identity and some other cultural styles and traditions.

KEY WORDS: Identity, Galicia, Music, Glocalization.

Romero, Eugenia R.

“Gaitas, panderos y tambores. La nueva música gallega y una identidad glocalizada”.
Kamchatka. Revista de análisis cultural 9 (Julio 2017): 313-331.

DOI: 10.7203/KAM.9.9557 ISSN: 2340-1869

En el Atlántico encuentro un horizonte que me habla,
para yo poder expresarme más alto y más claro.
Ese mar que nos une transvasa músicas de ida y vuelta
en un eterno navegar de sentimientos.

UXÍA. “Eterno navegar”.

Son galego de Arxentina,
galego de Alemaña
galego de Cuba, de Suiza, de Holanda, de Canadá
Galego na galiza imaxinaria.

Son galego de Caracas, galego de Santiago,
galego de Roma, de Lima, do Cairo, de Bogotá.
Galego na galiza imaxinaria.

NARF. “Galician Lullaby”.

La música está ligada a nuestra percepción del espacio y no se puede negar que tiene una estrecha conexión con los movimientos de personas, productos y culturas que traspasa límites geográficos. Es en este sentido que la música sirve como herramienta de construcción de identidades nacionales fuera del espacio nacional ya que ofrece un vehículo de conexión entre personas que no necesariamente comparten una misma nacionalidad.

Si bien en el caso de Galicia la música ha tenido un papel transcendental a través de los siglos, faltan estudios de fondo de esta representación cultural, que tal vez más que otras expresiones de cultura, está íntimamente ligada al espacio geográfico. Mientras la representativa *muñeira* es uno de los ritmos más conocidos que incorpora melodías populares y danzas de corte campesino o marinero, las gaitas y las *pandereitas* han influenciado otra vertiente de la música popular en Galicia. A partir de los años 70 el resurgimiento de la música gallega le dio un papel preponderante a la gaita que, como Xelis de Toro ha sugerido, la colocó en posición dominante en la música gallega y la convirtió en el símbolo de *galleguidad* al borrar las fronteras entre el espacio rural y los mercados de masas. De hecho, el simbolismo de la gaita, como instrumento musical “nacional,” ha llegado hasta Sudamérica gracias a la emigración de gallegos en el Cono Sur. En un principio, los representantes del folklore gallego estaban contenidos en los grupos de descendientes que interpretaban música gallega tradicional; con el tiempo, las propuestas de estos grupos han derivado en una síntesis de influencias gallegas y latinoamericanas.

No obstante, hoy en día gracias al acceso inmediato a los medios de comunicación (internet, móviles, etc.) más la facilidad de transportarse de un lugar a otro, las influencias musicales de otras partes del mundo han llegado también a Galicia. En este trabajo pretendo analizar la forma en que nuevos grupos musicales y compositores gallegos están incorporando estilos, ritmos e instrumentos que no son propiamente gallegos en sus producciones. Como ejemplos, me centraré en el grupo coruñés *Faltriqueira* y en el cantautor Xoán Curiel, entre otros. Mediante una exposición de algunas de sus composiciones exploraré la manera en que esta nueva música gallega contribuye a la creación de una identidad nacional globalizada que estos mismos artistas promueven y que encuentra ecos en

diversas partes del mundo.

La idea de que una nación o un pueblo tenga que estar físicamente conectado a un espacio geográfico concreto ha sido una de las constantes preocupaciones de las teorías sobre nacionalismos desde la perspectiva de Benedict Anderson (1991), Eric Hobsbawm (1990) y Ulf Hedetoft (1998), entre otros. De hecho, estos teóricos han sugerido que un territorio común (físico y real) es lo que crea y mantiene una identidad nacional concreta y diferenciada. Hedetoft, ha dicho incluso que el territorio funciona “as locus and *raison d'être* for national ‘homogeneity’ [como lugar y *razón de ser* para la ‘homogeneidad’ nacional]” (Hedetoft 1998:173).¹ Por consiguiente, esta apreciación de la nación está intrínsecamente ligada al binomio nación-estado, pues como dice T.M. Scruggs “[t]o function most effectively, a nation-state requires a national consciousness—an awareness of supposedly common bonds that purportedly bind the population together” [para funcionar de manera efectiva, una nación-estado requiere de una consciencia nacional—un reconocimiento de vínculos aparentemente comunes que supuestamente atan a la población] (1999: 297). De esta manera, un territorio delimitado y soberano facilita la construcción de esta conciencia nacional, por lo que la existencia de un espacio geográfico específico es inherente a la idea de la nación misma (convirtiendo el problema de lo nacional en un tema geopolítico). Sin embargo, como los estudios sobre globalización y/o migración han demostrado, esta reducción de lo nacional a la simple conexión entre espacio e identidad no es representativa de la realidad sociológica, económica, política y cultural que se vive hoy día en una sociedad que se mueve cada vez más a nivel global pues, por un lado existen naciones sin estado (como es el caso de Galicia y las otras regiones periféricas españolas) y, por otro, hay que tomar en cuenta las formas de movilidad contemporáneas que borran fronteras entre naciones, estados, personas, etc.²

En los últimos años los estudios transnacionales se han centrado en el análisis de lo que significa “to live in an interconnected, topologically complex world” [vivir en un mundo interconectado, complejo topológicamente] (Conradson y Latham 2005: 227). Así, el uso del término transnacional normalmente se refiere a los cruces internacionales que “sustained ties of persons, networks and organizations across the borders [and] across multiple nation-states,” [mantienen lazos entre personas, cadenas y organizaciones a través de fronteras [y] a través de múltiples nación-estados] (Faist 2000: 189). Al considerar estos cruces es necesario tomar en cuenta también que los movimientos migratorios problematizan la posibilidad de identificar una identidad nacional específica y ‘pura’ —en un espacio concreto—que no haya entrado en contacto con otras identidades. Tal es el caso de Galicia, cuya historia nacional está íntimamente ligada a las constantes y

¹ Todas las traducciones del inglés y del gallego al español son mías.

² La constitución española de 1978 otorgó carácter de ‘comunidades históricas nacionales’ a Cataluña, Euskadi, Galicia y Andalucía. En 1981 se acordó el primer Pacto Autonómico que ‘preveía’ un mapa de España con las 17 autonomías, pero no es hasta 1992 que se reconocen 17 regiones autónomas: Castilla y León, Andalucía, Castilla-La Mancha, Aragón, Extremadura, Cataluña, Galicia, Valencia, Murcia, Asturias, Navarra, Comunidad de Madrid, Islas Canarias, Islas Baleares, País Vasco, Cantabria y La Rioja.

continuas migraciones tanto a América como a Europa.³ Como consecuencia de esta larga historia migratoria es fácil coincidir con el novelista, poeta y ensayista gallego Manuel Rivas cuando dice que “Galicia está y no está en Galicia. Es un lugar y un deslugar” (2001: 38). Esta aseveración obliga, ciertamente, a reconsiderar los elementos que conforman la identidad gallega, e inclusive a preguntar si se puede hablar de ‘una’ *galegidade* o galleguidad, o de diversas formas de entender e interpretar lo que significa ser gallego.

José Colmeiro considera, ante todo, que es necesario acercarse a los estudios gallegos desde una perspectiva cultural transatlántica que esté “more in sync with the hybrid complexities of contemporary cultural production” [más sincronizada con las complejidades híbridas de las producciones culturales contemporáneas] (2009: 214). Así, Colmeiro sugiere, siguiendo la línea de Néstor García Canclini, que es importante considerar “the multiple interactions between the local and the global, and the creation of ‘glocal’ realities in complex relations of interdependence and interpenetration” [las múltiples interacciones entre lo local y lo global, y la creación de realidades ‘glocales’ en complejas relaciones de interdependencia e interpenetración] para entender a Galicia (2009: 214). Colmeiro incluso plantea que una identidad gallega que se mueve, como su historia demuestra, con facilidad en el mundo global se entiende precisamente a partir de su doble condición periférica, pues por un lado se encuentra a los márgenes de la nación-estado española, y por otro, gracias a su condición migratoria, se mantiene “more open to movement and engagement with the outside world in Europe and the Americas” [más abierta al movimiento y a la participación con el mundo exterior en Europa y en las Américas] (2009: 220). Lo que Colmeiro propone es una invitación y un reto a considerar otros aspectos o manifestaciones culturales que, en su hibridación como expresiones ‘glocales,’ ofrezcan una nueva y más abierta aproximación a la interpretación de una galleguidad que, en esencia, siempre ha traspasado las fronteras de espacio.⁴ Así, el papel de la música es trascendental para entender la situación gallega en el presente desde los parámetros de una identidad ‘glocalizada.’ En este ensayo me propongo demostrar, aceptando la invitación de Colmeiro, cómo la música gallega contemporánea ofrece un acercamiento a la *galegidade* que enfatiza por un lado, una posición que va más allá de lo global y lo local (convirtiéndose en glocal) y, por otro, una

³ Cerca del 70% de emigrantes que salieron de Galicia durante la segunda mitad del siglo XIX (la primera fase de la emigración gallega) nunca regresaron a su tierra. Este grupo, en su gran mayoría hombres solos, tradicionalmente emigró hacia las Américas, asentándose principalmente en países como Cuba y Puerto Rico. La segunda fase de la emigración gallega ocurrió principalmente después de la Guerra Civil española (1936-39) y en esta ocasión, el número de mujeres, al igual que de familias enteras aumentó considerablemente. Durante estos años fueron varios los países americanos como México, Argentina, Uruguay y Brasil que recibieron a estos emigrantes y exiliados. Las fases posteriores (en los años 50s, 60s y 70s) mantuvieron más o menos el mismo flujo de emigrantes (hombres solos, mujeres jóvenes y familias) pero los países de destino eran los Estados Unidos y Canadá, así como el resto de Europa, en especial Alemania, Suiza y Bélgica (entre otros), y las otras regiones de España. Para mayor información sobre el tema de la emigración gallega y sus fases, el lector puede consultar los textos de Rodríguez-Galdo (1993), Villares Paz y Fernández Santiago (1996), Cagiao Vila y García Domínguez (1997) y Núñez Seixas (2002) por mencionar sólo algunos.

⁴ El concepto de “cultura híbrida” utilizado por García Canclini sugiere que todas las manifestaciones culturales son ‘fronterizas’ e híbridas en el sentido de que se desarrollan en relación con otras por lo que pierden “the exclusive relation with their territory, but they gain in communication and knowledge” [la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento] (1995: 261).

transmigración cultural y musical que a su vez produce un hibridismo de sonidos, estilos y ritmos creando una música (y una identidad) más a tono con el tiempo presente.

Ahora bien, hay que considerar que se está hablando de la imposibilidad de fijar la identidad nacional y de localizarla en un espacio concreto gracias a las transmigraciones que se definen como un proceso mediante el cual las vidas de los inmigrantes “depend on multiple and constant interconnections across international borders and whose public identities are configured in relationship to more than one nation-state” [dependen de múltiples y constantes interconexiones a través de fronteras internacionales y cuyas identidades públicas son configuradas en relación con más de una nación-estado] (Glick Schiller, et al 1995: 48). De este modo, es de suponer que los inmigrantes forjan y mantienen relaciones simultáneas entre, por lo menos, dos sociedades y culturas (la de origen y la de asentamiento) creando una transmigración que a su vez implica el movimiento continuo y el cruce entre fronteras (reales e imaginarias). Arjun Appadurai (1996) explica que en el mundo contemporáneo es casi imposible que las personas tengan a alguien cercano (pariente, amigo, vecino, etc.) “who is not on the road to somewhere else or already coming back home” [que no esté en camino a algún lugar o ya de vuelta a casa,] por lo tanto la idea del movimiento constante es una característica esencial de la contemporaneidad (1996: 4). No obstante, la música como expresión cultural, es espacial. Es decir, está íntimamente ligada a cuestiones de espacio. Más específicamente, la música nos conecta de manera directa con espacios geográficos concretos. De hecho, los mitos de lugar muchas veces se refuerzan precisamente mediante la música dependiendo de quién toca o canta una pieza o canción en particular. Así, la canción “México lindo y querido” interpretada por *el charro* Jorge Negrete ha sido, y continúa siendo popular entre los inmigrantes mexicanos que sueñan con regresar a su país, aunque sea después de muertos. O bien, “New York, New York” en versión de Frank Sinatra, se asocia al triunfo y éxito de aquel que estando en esta gran urbe norteamericana se siente ‘rey de la montaña.’⁵ En el caso gallego podemos hablar de famosos temas como “Para Vigo me voy” o de “A Rianxeira” que aunque compuesta en la Argentina por inmigrantes gallegos se ha convertido en el segundo himno de Galicia y que en su versión original dice: “Moito me gustas rianxeira/que estás eiquí na Arxentina /verche cantar e bailar-e/como alá na terra miña” [mucho me gustas rianxeira/que estás aquí en la Argentina/verte cantar e bailar/ como allá en mi tierra]. Lo cierto es que no se puede negar, como John Connell y Chris Gibson sugieren, que la música está intrínsecamente “linked to particular geographical sites” [ligada a sitios geográficos particulares] y que a su vez traspasa espacios y tiempos convirtiéndose en la manifestación cultural más transmigratoria de todas (2003: 1).

Ya en su cuento “O saxo na néboa,” de la colección *¿Que me queres amor? [¿Qué me queres amor?]* (1995), Manuel Rivas establece un contacto directo entre la música y la localidad, y más entre las músicas del mundo americano y Galicia. En este cuento, Rivas ilustra la situación de las orquestas gallegas al final de los años cuarenta que utilizaban nombres de lugares americanos como “a orquestra

⁵ La versión en inglés dice: “I wanna wake up in a city that doesn’t sleep / And find I’m king of the hill” [quiero despertar en una ciudad que no duerme/ quiero descubrir que soy el rey de la montaña] (Ebb y Kander 1990).

Acapulco, que era da parte da montaña” [la orquesta Acapulco, que era de la parte de la montaña] (1995: 40) y que se presentaba cantando la famosa rumba cubana “El manisero” y diciendo: “Nos dirigimos a nuestro distinguido público en castellano ya que el gallego lo hemos olvidado después de nuestra última gira por Hispanoamérica” (1995: 41).⁶ A través del papel de la música, Rivas enfatiza la conexión entre América, como espacio de abundancia y gloria, y Galicia como espacio de “arrecendo desalgado, de caldo de morriña, de pan negro” [olor a carne de puerco salada, de caldo, de morriña, de pan negro] (1995: 40). De igual manera, el texto apunta a la borradura de límites geográficos cuando el narrador cuenta que algunas orquestas “levaban o traxe de mariachi [porque] a cosa mexicana sempre gustou moito en Galicia. [Pues] [e]n todas as cancións había un cabalo, un revólver e unha muller con nome de flor. ¿Que mais necesita un home para ser o rey?” [llevaban el traje de mariachi [porque] la cosa mexicana siempre gusto mucho en Galicia. [Pues] [e]n todas las canciones había un caballo, un revólver y una mujer con nombre de flor. ¿Qué más necesita un hombre para ser el rey?] (1995: 41). De este cuento lo que más se destaca es precisamente el papel que la música tiene, no sólo en lo que ocurre en la trama, sino también en el imaginario popular gallego. A la gente le gustaba escuchar el variado repertorio de estas orquestas que incluía boleros, pasos dobles, cumbias, cuplés, polcas, corridos, valeses, jotas, etc. (1995:41). Es obvio pues, según se puede ver en este cuento, que la música tiene la capacidad de conectar lugares y personas traspasando tiempos y fronteras y que, en el caso de Galicia, la música funciona como vaso conector entre la emigración y Galicia misma y que por lo tanto siempre ha sido una expresión híbrida.

Hoy día existe una gran variedad de estudios que se centran en la manera en que entendemos lugares y espacios mediatizados por diversas formas de expresión cultural como la televisión, los medios impresos, el cine y muy recientemente, la música. Es precisamente el interés por esta última manifestación cultural el que inspira este trabajo ya que los estudios culturales gallegos sobre el papel de la música como herramienta de construcción de identidad (individual o nacional) ha sido poco estudiado.⁷ De igual manera, algunos musicólogos y etnomusicólogos han intentado elucidar el papel de la música como producción cultural con un alto peso discursivo en diversos contextos socio-culturales. Connell y Gibson enfatizan que “[m]usic also implies much more than just texts (whether lyrics or musical scores). Musical practices include whole constellations of social uses and meanings, with complex rituals and rules, hierarchies and systems of credibility that can be interpreted at many levels” [la música también implica mucho más que sólo textos (ya sean letras o partituras musicales). Las prácticas musicales incluyen constelaciones enteras de usos y significados sociales, con rituales y reglas complejos, jerarquías y sistemas de credibilidad que pueden ser interpretados a varios niveles] (2003: 3). Ahora bien, el papel de la música conlleva un nivel de participación en el oyente que puede ir, desde un consumo pasivo (en ascensores, centros comerciales, etc.) a un consumo activo (como en la ducha, o en el karaoke), de la misma manera que puede ser una experiencia individual (los iPods,

⁶ De hecho, este pasaje literario tuvo su propia trans migración al cine en la película *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda y basada en el cuento homónimo de Rivas. El énfasis es del texto original en gallego para contrastar con el uso del español.

⁷ Existen algunos artículos que se han enfocado en este tema. Para mayor información el lector puede consultar los artículos de De Toro (2002), Romero (2006) y Colmeiro (2009).

mp3s, Internet) o pública (conciertos, festivales, o música en la calle). Esta condición ‘transmigratoria’ de la música –pues cruza espacios y fronteras dentro de la vida social, al igual que el propio transmigrante cruza límites y fronteras nacionales/internacionales– hace, paradójicamente, de la música la expresión cultural más difícil de localizar, pero no por eso deja de ‘crear’ espacios que se definen en sí mismos. A este respecto Andrew Leyshon, David Matless y George Revill han argüido que:

Space and place are here presented not simply as sites where or about which music happens to be made, or over which music has diffused, but rather different spatialities are suggested as being formative of the sounding and resounding of music. Such a richer sense of geography highlights the spatiality of music and the mutually generative relations of music and place. Space produces as space is produced. To consider the place of music is not to reduce music to its location, to ground it down into some geographical baseline, but to allow a purchase on the rich aesthetic, cultural, economic and political geographies of musical language.

[El espacio y el lugar están presentes aquí no simplemente como sitios donde o sobre los cuales se hace música, o a través de los cuales la música se difunde, sino que sugieren que diversas espacialidades dan forma al sonido y a la resonancia de la música. Este extenso sentido de geografía señala la especialidad de la música y las relaciones mutuamente generativas entre música y lugar. El espacio produce en cuanto el espacio se produce. Considerar el papel de la música no es reducirla a una locación, o asentarla en una base geográfica, sino permitir la adquisición de las grandes geografías estéticas, culturales, económicas y políticas del lenguaje musical.] (1995: 424-425)

Es en este sentido, que la música sirve como herramienta de construcción de identidades nacionales (incluso fuera del espacio nacional) ya que ofrece un vehículo de conexión entre personas que no necesariamente comparten una misma nacionalidad. Así, aunque la música parece estar conectada a elementos de identidad cultural, étnica y/o geográfica, siempre ha estado ligada a la movilidad y al intercambio entre géneros, instrumentos y músicos. Además, hoy día esta conexión parece más inmediata y rápida gracias a los avances tecnológicos, a los mercados de consumo y a los intercambios culturales ofrecidos por los medios de comunicación virtual. La música es así una manifestación en la que el mercado global está íntimamente comunicado con el espacio local convirtiéndola en una experiencia ‘glocal.’ En efecto, Martin Stokes enfatiza que, en primer lugar, la música “often seems to do little more than fill a silence left by something else...Music is clearly very much a part of modern life and our understanding of it, articulating our knowledge of other peoples, times and things, and ourselves in relation to them” [frecuentemente parece hacer más que simplemente llenar el silencio impuesto por algo más ... La música es claramente una gran parte de la vida moderna y nuestro entendimiento de ella, articulando nuestro conocimiento de otras personas, tiempos y cosas, e incluso nosotros mismos en relación a ellos] (1994: 3). Por lo tanto, el movimiento de personas y productos (de manera virtual o física) es responsable de la transformación de la música misma, así como de espacios y tiempos.

Aunque en el caso de Galicia la música ha tenido un papel transcendental a través de los siglos, faltan estudios de fondo de esta representación cultural en la Galicia contemporánea. Lo cierto es que

la importancia de la música gallega radica no sólo en el intento de recuperación de la música popular o folklórica de grupos como Milladoiro, Luar na lubre, Berrogüetto, Faltriqueira, y hasta Os herdeiros da crus, y solistas como Carlos Núñez, Xosé Manuel Budiño, Susana Seivane, Xoán Curiel, Uxía y Cristina Pato, por mencionar sólo algunos, sino a la apropiación tanto de ritmos e instrumentos gallegos tradicionales como de nuevos sonidos, acompañamientos, armonías, etc. para componer y crear música original que se separa de la tradicional. Lo que es cierto es, como bien apunta Xelís de Toro en su artículo “Bagpipes and Digital Music: The Remixing of Galician Identity,” que el uso de la gaita recibió no sólo el favor de músicos y artistas sino el reconocimiento oficial de la *Xunta de Galicia* (el gobierno autonómico) como símbolo de identidad gallega desde los primeros años de la transición democrática (a mediados de los años setenta) hasta el presente (2002: 237). Así, en estos años la gaita adquirió una gran popularidad y “a position of dominance in Galician music, becoming a battle ground for competing definitions of tradition and identity,” [una posición de dominio en la música gallega, convirtiéndose en el campo de batalla para las diversas y competitivas definiciones de tradición e identidad] como comenta de Toro (2002: 238). De esta manera, la gaita se convirtió en un símbolo de *galeguidade* gracias a que su uso borró las fronteras entre la Galicia rural y el mercado de masas, convirtiéndola en el instrumento musical gallego contemporáneo por excelencia.⁸ Así, a partir de la segunda mitad de los años setenta, el uso de la gaita se compaginó con el desarrollo de una nueva práctica musical que consistía en incluir música folk celta. Milladoiro es el mejor ejemplo de este tipo de música y el festival internacional Celta de Ortigueira, creado en 1978, continua siendo el foro donde convergen importantes músicos celtas como Alan Stivell y The Chieftains. En el 2009, por ejemplo, el festival contó con la participación de Xosé Manuel Budiño, Susana Seivane, los canadienses de La Bottine Souriante y la banda escocesa Wolfstone entre otros.⁹ Además, desde el año 2007 el festival organiza el “Proxecto Runas” en el que nuevos grupos de música tradicional folk concursan para presentarse en los 3 días que dura el festival. El concurso tiene 2 fases, una que se realiza *online* o mediante el voto electrónico de aquellos interesados en la música celta y que escogen a su grupo favorito; y otra en la que un jurado presente en el festival elige a uno de los grupos para que actúe en el festival del año siguiente. Esta doble confluencia entre una ‘comunidad’ global (y virtual) dentro y fuera de Galicia y un jurado presente en el momento de las actuaciones enfatiza lo que Appadurai (1996) considera como esencial en la producción de localidades contemporáneas: que las comunicaciones virtuales juegan un papel central para mantener el contacto entre lugares y personas de diversos ‘mundos.’ En este caso, la comunidad ‘celta’ no es exclusiva de Galicia por lo que la localidad creada (el *Festival de Ortigueira*) se convierte en un espacio ‘glocal’ e híbrido en un lugar específico.

No cabe duda de que el *Festival de Ortigueira* es una muestra clara del papel de la música

⁸ Colmeiro diría que la gaita, utilizada en este contexto sería un claro ejemplo de lo que le ha llamado ‘rurban,’ que es un cruce entre lo rural y lo urbano, similar al cruce entre lo global y lo local (2009:n/a).

⁹ Para mayor información sobre los participantes en el *Festival de Ortigueira* 2009, el lector puede consultar la página web <http://www.festivaldeortigueira.com/>. Así mismo, el lector puede leer la historia del festival desde su creación hasta hoy día. Toda la información está disponible en gallego, español e inglés.

gallega que tiene un origen local pero que ha abierto sus fronteras para incluir a músicos e intérpretes de la llamada ‘música de raíz’ de todas partes del mundo. Con una asistencia altísima, que ha sido cifrada en casi 90000 asistentes y una miríada de artistas, el *Festival* ha adquirido nivel de *Interés Turístico Internacional* y hoy día es el espacio “de encuentro de culturas a través da música,” [de encuentro de culturas a través de la música] como dice el sitio Web del *Festival*.

Con relación al *Festival de Ortigueira* y al papel de la gaita tiene en el imaginario gallego Ramón Villares, presidente del *Consello da Cultura Galega* [Consejo de la cultura gallega] ha escrito que “unha das explicacións do éxito deste festival, que ten un alto poder de convocatoria, mesmo alén das nosas fronteiras culturais e lingüísticas” [una de las explicaciones del éxito de este festival, que tiene tanto poder de convocatoria, inclusive más allá de nuestras fronteras culturales y lingüísticas,] es que tal parece que el celtismo (que no deja de ser un tema controversial en relación a la identidad gallega) que se relaciona con el uso de la gaita “converteuse nun signo de identidade do país, despois de querer ter sido un sinal de identidade nacional” [se convirtió en un signo de identidad del país, después de que se quería que fuera una señal de identidad nacional] (Web del *Festival*). Villares incluso dice que es en el sentimiento, en la emotividad que existe “[n]a irmandade dos pobos atlánticos anoados polo Fisterra, un certo panteísmo, a forza evocadora da poesía e, naturalmente, pola música. A gaita como tótem” [en la hermandad de los pueblos atlánticos unidos por el Finisterre, un cierto panteísmo, la fuerza evocadora de la poesía y, naturalmente, por la música. La gaita como tótem] donde se encuentra la raíz cultural (celta) que mantiene y promueve el *Festival* (Web del *Festival*). La idea de que la cultura gallega esté en conexión íntima con otros pueblos del atlántico enfatiza la posibilidad de hablar del *Galician Atlantic* o del ‘Atlántico gallego’ como lo ha llamado Colmeiro, pues en su opinión la posición periférica de Galicia le otorga una visión más amplia y por lo tanto “more open to what is beyond the limiting confines of the centre” [más abierta a lo que está más allá de los confines limitantes del centro] que la posiciona en un espacio global “as we witness the establishment of a potential new paradigm that is both postnational and post-peripheral” [mientras somos testigos del establecimiento de un potencial [y] nuevo paradigma que es a la vez postnacional y post-periférico] (2009: 217). Este acercamiento o mirada hacia la Galicia Atlántica se hace presente también en las producciones musicales de algunos cantautores Gallegos como se verá más adelante, en especial en alguno de los discos de Uxía.

Como es de suponer, la música gallega ha tenido diversas vertientes, y en los ochenta el movimiento *punk-rock* protagonizado por grupos como Os Resentidos, Radio Océano, Siniestro Total, entre otros, ofreció una nueva alternativa musical que se valía de hacer *covers* de canciones con gran fama en otras partes del mundo cambiando las letras a un lenguaje, en mucho casos combativo y político, en el que también combinaban varias lenguas, español, inglés y gallego. Las influencias musicales de estos grupos abarcaban desde el *rock sinfónico* (como el de Pink Floyd o Genesis) valiéndose de la sonoridad de las sinfonías clásicas mediante el uso de orquestas, secciones de cuerda o sintetizadores, y el *punk* que inicialmente era una música aparentemente muy simple y de un estilo descuidado (como el de The Sex Pistols y The Ramones), hasta el *power-pop* con sus melodías

pegadizas al estilo del *pop* de los sesenta, el *country* con sus instrumentos de cuerda y de vez en cuando el acordeón, el *R&B* con sus influencias de *jazz* y *blues*, y el *heavy metal* con sus baterías de doble pedal y guitarras distorsionadas. En muchos casos, la apropiación de temas musicales mediante el *cover* (cambiando o adaptando las letras), era una estrategia no sólo musical sino también discursiva. El *punk-rock* es tradicionalmente considerado el movimiento musical *anti-establishment* por antonomasia, por lo que era normal que muchas de sus canciones se convirtieran en instrumentos para la ironía y comentario social. Teniendo esto en cuenta, es posible decir que la canción “Miña terra galega” (1984) de Siniestro Total es el epítome de la crítica musical ‘post-colonial’ de esta época a la institucionalización de la *galeguidade* promovida por la *Xunta de Galicia*. El tema hace una burla irónica de lo gallego mediante referencias explícitas a todos los tópicos de *galeguidade*: “A una isla del Caribe / he tenido que emigrar / y trabajar de camarero / lejos de mi hogar. / Me invade la morriña / el dolor de Breogán; / cuando suena la muñeira / el llanto empieza a brotar. / Miña terra galega / donde el cielo es siempre gris / Miña terra galega / es duro estar lejos de ti” (Siniestro Total, 1984). Si bien el lenguaje directo de esta canción sugiere la posibilidad de hablar claramente sobre la galleguidad, el hecho de que la canción juegue con todos estos clichés también, como bien dice de Toro, “unsettles the Galician listener” [inquieta al oyente gallego] (2002: 249). Después de todo, los gallegos “do not know how to relate to it: whether [they] are supposed to feel sentimental, patriotic, or proud, or just amused at the pastiche” [no saben como identificarse con ella: si se supone que deben sentirse sentimentales, patrióticos, o orgullosos, o simplemente maravillados con el pastiche] (2002: 249). Con todo, resulta interesante que la gaita no sea el instrumento principal en esta canción, aunque su presencia es indiscutible (por asociación) en la mención a la *muñeira* (la danza tradicional gallega). El hecho de que la letra de la canción sea en castellano (aunque el título sea en gallego) representa también una posible reacción de anti-galleguidad institucional pues, en lugar de participar en el movimiento que reivindicaba el uso del gallego, Siniestro Total se posiciona fuera del discurso nacionalista oficial, llevando a cabo un gesto post-nacional. De lo que no queda duda es de que “Miña terra galega,” además, al ser un *cover* de la canción “Sweet Home Alabama” de Lynyrd Skynyrd, evoca un sentimiento de nostalgia que se enfatiza mediante la mitificación de los elementos propios de *galeguidade*. Las incongruencias que se ven en “Miña terra galega” manifiestan la tensión que existe en la definición de una identidad nacional gallega y, al mismo tiempo, exponen el hecho de que ésta (la *galeguidade*) es una construcción y por lo tanto un producto socio-político que, en este caso, ha transmigrado a través de la música.

En lo concerniente a las producciones musicales de los noventa, la música gallega se destacó, principalmente, por la persistente presencia de lo celta.¹⁰ Sin embargo, la proliferación de grupos y solistas como Carlos Núñez o Luar na Lubre, que se mueven entre el uso de los instrumentos tradicionales (gaita y pandereita) e instrumentos digitales (teclados y guitarras eléctricas) ofrecieron un nuevo respiro para la música gallega tradicional y su posicionamiento en las listas de popularidad de la música Folk en el mundo. Además, las letras de algunas de las composiciones musicales de estos artistas se mueven entre el uso del gallego, el castellano, el portugués y el inglés sugiriendo, ya desde entonces, una polifonía lingüística al igual que musical que a su vez enfatiza la ‘glocalización’ de estos grupos. Esta práctica sugiere también no sólo la concepción de una galleguidad plurilingüe sino de una identidad móvil que oscila entre varios vectores y que se conforma en el movimiento mismo y que tiene su manifestación social más clara en la emigración. De ahí que la música sea el mejor ejemplo de la transmigración gallega pues los diversos ritmos, cadencias, géneros, etc. ilustran este cruce de fronteras que a su vez se conectan mediante nuevas formas de expresión musical.

Es importante resaltar que en un principio la transmigración musical era más fácilmente detectada y aceptada en los grupos de emigrantes gallegos en el exterior. Si bien el simbolismo de la gaita, como instrumento musical ‘nacional,’ gallego llegó hasta Sudamérica gracias a la emigración de gallegos en el Cono Sur, con el tiempo los grupos de descendientes que interpretaban música gallega tradicional comenzaron a incluir ritmos latinos creando un tipo de música gallega diferente. Por ejemplo, el grupo Os Furafoles (argentinos descendientes de gallegos y fundado en el año 2000) incluye, junto con la pandereita y la gaita, otros instrumentos acústicos como el bongó, el derbaque y el djembé. Carina Frago (líder de Os Furafoles), comenta que la fusión de la música tradicional gallega con otro tipo de ritmos e instrumentos ofrece no sólo una variación para la música gallega sino la oportunidad de conectarse con otros mundos (tal vez los de la emigración misma). Con respecto a esta fusión, Frago comenta que el uso de instrumentos no tradicionales facilita la incursión de ritmos que “que viñeron de outras terras, por exemplo as rumbas de Cuba e que constituen un aporte moi importante na produción musical” [que vinieron de otras tierras, por ejemplo las rumbas de Cuba y que constituyen un aporte muy importante en la producción musical] de Galicia. (Señoráns 2003: 1). Resulta interesante, por otro lado, que la mayoría de estos grupos de emigrados rechazan la música celta como propiamente gallega. Sin embargo, sus miembros opinan que *lo celta* permite la apertura de Galicia hacia el mundo (no sólo separándola de España) sino como pueblo integrante de un movimiento musical transnacional que incorpora un discurso identitario que borra fronteras

¹⁰ En esta misma década el fenómeno del llamado *rock bravú* tuvo también un gran auge. Este movimiento es, según Colmeiro, la convergencia entre la popular *movida* gallega de principios de los ochenta y el fuerte resurgimiento de la música tradicional gallega de los ochenta y noventa. De hecho, Colmeiro describe el fenómeno de la siguiente manera: “It would be expected that some form of merge would occur out of these two very popular musical movements, one with urban origins, the other with roots in the village, but with ample cross-crossing of audiences. [...] Thus a new generation of bands was born that incorporated traditional Galician folk roots with rock...” [Es de esperarse que ocurriera un tipo de unión entre estos dos grandes movimientos populares, uno con orígenes urbanos, el otro con raíces en la aldea, pero con una amplia audiencia que escuchaba ambos. [...] Así nació una nueva generación de bandas que incorporaron las raíces tradicionales del folk gallego con el rock...] (2009b). Para mayor información sobre este fenómeno, el lector puede consultar el artículo de Colmeiro.

geográficas y las unifica mediante melodías e instrumentos musicales, como ya se ha visto en el *Festival de Ortigueira*.¹¹

Otro grupo de ‘hijas de la emigración’ que ha tenido éxito tanto en Galicia como en su país de origen es Ialma. Este grupo de cinco chicas de Bruselas interpreta música tradicional gallega desde el 2003 después de que Verónica Codesal, integrante del grupo y voz principal, representara a Bélgica en el festival de Eurovisión. Estas chicas se han dedicado a recopilar piezas tradicionales gallegas ya desde tiempo antes y su primer disco “Palabras darei” contiene piezas cantadas principalmente *a capella*. Sin embargo, el grupo fue mejor recibido en Bélgica que en Galicia, según Codesal porque “había moitísimas pandereiteiras [e] discos como aquel xa había moitos” [había muchísimas pandereiteiras [y] discos como aquel ya había muchos] en Galicia (Rivero 2006: 57). Este comentario sugiere, por un lado que el grupo al seguir una línea ‘tradicional’ no aportaba nada original a la música gallega y, por otro, que era necesario buscar nuevas formas de expresión musical para que el grupo recibiera el reconocimiento del público gallego pues: “Nós tiñamos claro que se non se recoñecía a nosa música en Galicia era como si non houbera recoñecemento verdadeiro” [teníamos claro que si no se reconocía nuestra música en Galicia era como si no hubiera reconocimiento verdadero] como expresa Codesal (Rivero 2006: 57). Su segundo disco, “Marmuladas,” es el espacio “where Galician melodies blend with arrangements of Belgian musicians [and] Ialma carries on with passing on its songs in a style of its own, varying from authentic to modern styles which create some seductive and festive modern music” [donde las melodías gallegas se mezclan con arreglos de músicos belgas [e] Ialma continua transmitiendo en sus canciones un estilo propio, que varía de un estilo auténtico a uno moderno que a su vez crean una música moderna, seductiva y festiva] como dicen en su página en [MySpace](#). Siguiendo por esta línea, en el 2006, Ialma presentó su tercer disco “Era nova” en el que ofrecen una mezcla de ritmos y sonidos multiculturales que representan la experiencia transmigratoria de estas chicas que viven en una ciudad multicultural en Bélgica, pero que mantienen conexión directa con el país de origen de sus padres mediante la lengua, la cultura y la música. Incluso, el grupo ofrece una versión *cover* del tema clásico de los Red Hot Chili Peppers “Under the bridge”, con arreglos de acordeón, violín y gaita junto con percusiones africanas y la participación de las antiguas *cantareiras* de Laxoso.¹² Esta combinación de elementos hace, según Codesal, esta canción tanto de Ialma como gallega, ofreciendo un tema rítmico con el que la gente se identifica pero sin conectarla directamente con la versión de los Red Hot Chili Peppers (Rivero 2006: 57). Esta idea sugiere así, que lo gallego encuentra también su expresión en las músicas de otros países y culturas y

¹¹ Para más información sobre el tema de la música gallega en la Argentina, el lector puede consultar mi artículo “Amusement Parks, Bagpipes, and Cemeteries: Fantastic Spaces of Galician Identity through Migration” (2006).

¹² *Cantareiras* es el nombre que se da a grupos de mujeres que cantan música tradicional gallega acompañándose ellas mismas con pandereitas y otros instrumentos de percusión tradicionales. Las *cantareiras* de Laxoso es un grupo muy conocido en Galicia formado por 11 mujeres de edades que van entre los cincuenta hasta los ochenta años. El 28 de febrero de 2006, el programa *Alalá* de la Televisión de Galicia dedicó un programa especial a este grupo de *cantareiras*.

que la ‘apropiación’ de otros ritmos y tradiciones no le quita el ‘sabor’ tradicional sino que incluso lo enriquece.¹³

Si bien hasta ahora se ha hablado de la música gallega en el exterior debido a la larga historia migratoria de Galicia, es necesario resaltar el hecho de que en los últimos años Galicia (igual que el resto de España) ha experimentado el fenómeno inverso y se ha convertido en el lugar de destino de emigrantes de todas partes del mundo. En primer lugar, la ‘migración del retorno’ ha sido fundamental en la construcción de la ‘nueva’ Galicia en la que tanto emigrantes, como sus hijos y nietos asentados en otras partes del mundo (las Américas principalmente) han encontrado el camino de regreso a Galicia. En segundo término, gran número de inmigrantes han llegado desde países con una conexión lingüística, cultural y laboral con Galicia. Así, inmigrantes del mundo lusófono (Portugal, Brasil, Cabo Verde, etc.), que comparten variantes lingüísticas y culturales, así como trabajos en los barcos pesqueros de Galicia, han encontrado en este espacio un lugar para asentarse. Esta nueva situación que, como Colmeiro ha dicho “reinforces the Atlantic orientation of Galicia” [refuerza la orientación atlántica de Galicia] al invertir el paradigma migratorio de Galicia ofrece nuevas oportunidades para el cruce entre culturas (2009: 220). Tal es el caso de la nueva música gallega cuyo contacto con otras culturas y músicas es evidente ahora, tal vez más que antes. Por lo que, en primer lugar la realización de *covers* como el de Ialma (que nos recuerda lo que hacían los grupos *punk-rock* de los ochenta) se ha extendido también dentro de grupos asentados en Galicia. Por ejemplo, las chicas de Faltriqueira también se han valido de esta estrategia musical y han transformado la tradicional canción country “A little rosewood casket” con una versión muy propia en “Caixa de roseira” [Caja de palo de rosa]. Al igual que Ialma, Faltriqueira se vale de instrumentos gallegos tradicionales como la gaita y pandereitas, pero principalmente del juego de voces entre ellas (al estilo de las tradicionales *cantareiras*) que hacen que el tema compuesto hacia finales del siglo XIX en Estados Unidos adquiera un carácter gallego, reapropiándolo para un nuevo espacio y otra cultura. Lo mismo ocurre con un tema que no aparece en ninguno de sus discos: “Un poquito de mambo... ou así” que interpretaron en el programa conmemorativo para Andrés do Barro que muestra claramente la fusión de lenguas, ritmos y culturas que el cantante de *pop* de la época franquista hiciera popular para ofrecer una versión propia y original.¹⁴ En su disco titulado “Efffecto Faltriqueira” [sic] (2008) el grupo incluye también una canción senegalesa “Fatuo yo” en la que los ritmos y letras africanas se mezclan con lo tradicional gallego mostrando así la confluencia e influencia de la presencia de otras culturas en Galicia. De hecho, este grupo de mujeres dice que esta canción es un “exemplo da consecuencia das viaxes, os contactos e os intercambios de material” [ejemplo de la consecuencia de los viajes, los contactos y los intercambios de material] (Faltriqueira). Lo mismo puede decirse de la única versión de la tradicional “A saia de Carolina” que sólo se puede encontrar en YouTube que

¹³ En el 2008, Ialma cruzó otra frontera entre la música y la danza al crear el programa “100 voltas” [100 vueltas]. El programa fue presentado en el “Théâtre Molière” en Bruselas con la intención de abrirse “cara a outras culturas co obxectivo de enriquecer a propia” [hacia otras culturas con el objetivo de enriquecer la propia].

¹⁴ Andrés do Barro o Andrés Lapique do Barro fue uno de los primeros cantantes en utilizar el gallego durante la dictadura franquista (1936-1975) logrando colocarse entre las listas de popularidad de la radio española con el tema “O tren,” canción que habla del regreso en tren a Galicia como tierra de la felicidad.

comienza con el típico juego de voces que ha hecho popular a este grupo acompañadas después por ritmos afro-caribeños que transforman esta canción en un claro híbrido musical. Así, el disco incluye también una versión muy propia de “Corpiño xeitoso,” [Cuerpo estiloso] otra canción que hiciera popular Andrés do Barro, en la que las percusiones gallegas y la polifonía de Faltriqueira crean un espacio musical que claramente traspasa fronteras musicales aún en una canción con gran popularidad dentro del pop gallego.

Un elemento que es trascendental para la nueva música gallega es el papel que Internet tiene en su posicionamiento como ‘música del mundo’ y el acceso que se tiene hoy día a la música de estos grupos y músicos. El acceso a vídeos o versiones mp3 de estos grupos (o la posibilidad de comprar todas las canciones por menos de 10 dólares facilita así la distribución y diseminación de estas producciones. Para Appadurai esto sería precisamente la condición más deslocalizada de la cultura, pues en un mundo “where electronic media are transforming the relationships between information and mediation” [donde los medios electrónicos están transformando las relaciones entre la información y la mediación] la música (gallega y de otras partes del mundo) se posiciona como la manifestación cultural más clara de un momento postcolonial (1996: 189). De esta manera, si se habla de límites entre países y géneros musicales el trabajo de Uxía Senlle (Uxía) es un claro ejemplo. Su producción “Eterno navegar” (2008) continúa su trayectoria musical en la que constantemente “reivindica su condición de raiana (fronteriza) atravesando, cuantas veces considera, la línea administrativa que separa Galicia de Portugal” al punto de que se le ha confundido como cantante de origen portugués. En el dossier de promoción del disco Uxía explica que esta nueva producción musical mantiene su conexión con la tradición gallega a través de su poesía (principalmente la de voces femeninas como ha hecho desde un principio de su carrera) y con la influencia de “territorios portugueses, brasileños y africanos” (2008: 4). En la rueda de prensa para la presentación del disco Uxía dice claramente que su objetivo no es cantar un *fado* portugués o una *morna* caboverdiana “en el sentido estricto,” sino infundir este tipo de música con su propio “perfume” y hacer un “homenaje” a las músicas del Atlántico que “trasvasa músicas de ida y volta” [trasvasa músicas de ida y vuelta] tomando en cuenta las que los propios gallegos llevaron a otros sitios y que volvieron con “con aires renovados”. Xurxo Souto ha dicho inclusive que “en ‘Eterno Navegar’ a voz de Uxía percorre camiños de sonoridades atlánticas e ritmos africanos, partindo da tradición e das atmósferas da súa orixe” [en ‘Eterno Navegar’ la voz de Uxía recorre caminos de sonoridades atlánticas y de ritmos africanos, partiendo de la tradición y de las atmósferas de su origen] (*Uxía. Página oficial*). Esta producción de Uxía es una clara muestra de uno de los rumbos de la música gallega contemporánea: una representación de la realidad cultural de Galicia que es en sí misma una fusión de lenguas, culturas, ritmos, instrumentos, etc.¹⁵

Resulta interesante que hasta ahora, la nueva música gallega pareciera ser de propiedad femenina, aunque esto no es, claro, del todo así. Existen compositores y músicos gallegos que

¹⁵ La trayectoria musical de Uxía es la más larga de todos los artistas mencionados. Su voz es particularmente conocida en el mundo lusófono y las seis producciones musicales de su carrera la han colocado en el gusto popular tanto en Galicia como en Portugal, Cabo Verde y Brasil.

participan de esta nueva ola de infusiones y fusiones musicales y rítmicas. Las influencias musicales del cantautor Fran Pérez, mejor conocido en el ámbito musical como Narf (Fran escrito al revés), son una muestra clara de que esta fusión de ritmos africanos, brasileños, árabes y hasta el flamenco está también presente en la música hecha (e interpretada) por hombres. En la página Web de su compañía de discos explica que el título de su último disco “Tótem” se relaciona con la guitarra que Fran lleva al hombro mientras recorre el mundo (a diferencia de la gaita como decía Villares sobre el *Festival de Ortigueira*) pero que marca los lugares por los que pasa y que le sirven como piedrecitas con las cuales encontrar el camino de regreso a casa. Así la música de Narf es “[a] modern language, at once seductive, moved by his feelings. A non-tamed language, steeped in the acidity of some letters” [un lenguaje moderno, a una vez seductivo, movido por sus sentimientos. Un lenguaje sin domar, imbuido en la acidez de algunas de sus letras] endulzadas por la voz de Pérez. Su “Galician Lullaby” [Canción de cuna gallega] es tal vez la síntesis de esta identidad plural, global y local en la que dice ser gallego de todas partes, como se puede apreciar en el epígrafe de este artículo, y principalmente gallego en una Galicia imaginada que está y no está en Galicia (como diría Rivas). La música de Fran es tal vez la que en principio más se resiste a la localización, sin embargo, canciones como “Santiago” y “Nosa señora de Belén” [Nuestra señora de Belén] lo conectan en gran medida con Galicia, al igual que “Afroblues” y “Nao ten vocé” [No tiene ud.] que tienen un ritmo más afrobrasileiro lo desterritorializan de su tierra y lo ponen más en contacto con el mundo luso-portugués. Lo cierto es que la música de Fran rompe con las formas más tradicionales de la música gallega (no hay gaitas ni pandereitas), no obstante, es una clara muestra de la nueva vertiente de la música gallega que está traspasando, más claramente, todas las fronteras (musicales, geográficas, lingüísticas, culturales, etc.) para ofrecer algo más a tono con la realidad del mundo contemporáneo.

Algo similar ocurre con el trabajo y la propuesta musical de Xoán Curiel, quien con su primer disco titulado “Nai” [Madre] ofrece canciones de su autoría que giran en torno al universo femenino. En un sentido, la obra musical de Xoán Curiel es una fusión tanto de ritmos y músicas como de género sexual, circunstancia que rompe con los esquemas tradicionales de la música gallega. No obstante, esta conexión de Xoán con lo femenino nos devuelve a una característica muy propia de la *galeguidade* que es la conexión con la tierra (como madre) y como espacio habitado por mujeres (debido tanto a la emigración como a la industria pesquera que ha sostenido a Galicia por siglos). El propio Xoán describe este disco como un ‘parto,’ aunque en realidad el nunca pueda tener esa experiencia física, sin embargo este joven cantautor ve a su su primer disco como el resultado de grandes esfuerzos, sin sabores, dolores, etc. En esta producción musical colaboran artistas de países como Ucrania, Brasil y Galicia además de la participación de voces femeninas como Uxía que hacen de este disco un híbrido musical en el que se utilizan como instrumentos musicales “utensilios da vida cotiá como tixolas, auga percutida, batir de nocés, coitelo no afiador, o copas de auga” [utensilios de la vida cotidiana como sartenes, agua percutida, batir de nueces, cuchillo en el afilador, o copas de agua] (www.xoancuriel.com). La canción “Bágoa de pataca” [Lágrima de patata] en la que el uso de la tabla de lavar ropa, sartenes y de agua corriendo hacen de esta canción un claro híbrido dentro de la música gallega, o inclusive la canción “Nai” [Madre] en la que adopta una voz ‘femenina’ permiten

descubrir el universo gallego dentro de un espacio global más amplio. No cabe duda de que el disco es “fruto dun proceso que xurde da escoita de ritmos e sons de todo o mundo (galegos, árabes, subsaharianos, afrobrasileiros...)” [fruto de un proceso que surge de la escucha de ritmos y sonos de todo el mundo (gallegos, árabes, subsaharianos, afrobrasileiros....)] (www.xoancuriel.com). De la misma manera, este disco es también un producto local, pues comienza con un origen (con la canción “Orixe” [Origen]) envuelto en los elementos naturales (viento, agua, tierra y fuego) que sin duda está interconectado con la tierra gallega, y termina en Fonsagrada (con la canción “Fonte Sagrada” [Fuente Sagrada]) lugar de nacimiento de Xoán. Esta frescura convierte la producción de Xoán Curiel en la obra más polifónica y polifacética de todos los artistas mencionados que traspasa claramente todas las fronteras que pueden existir entre músicas, instrumentos, lugares, personas y culturas para ofrecer una propuesta musical que es difícil de identificar. No obstante, su trabajo apunta a una nueva vertiente de la música en Galicia que, tal vez de una forma mucho más audaz que ningún otro grupo o interprete mencionado en este trabajo, posiciona a la nueva música gallega en los márgenes de la música folk o tradicional.

Así, pues, la música gallega (como en muchas otras partes) ha jugado un papel importante en la interpretación de la identidad y la manera en que ésta se concibe. Como dicen Connell y Gibson, “[m]usic functions as a form of entertainment and aesthetic satisfaction, a sphere of communication and symbolic representation, and both a means of validating social institutions and ritual practices, and a challenge to them” [la música funciona como una forma de entretenimiento y satisfacción estética, una esfera de comunicación y representación simbólica, y tanto un medio para validar instituciones sociales y prácticas ritualísticas, como un reto para ellas] (2003: 43). Por tal motivo, es importante considerar el papel que ésta tiene y tomar en cuenta el contexto en el que se produce pues, junto con otras manifestaciones culturales (literatura, pintura, etc.), se encuentra “embedded in the creation of (and constant maintenance of) nationhood” [incrustada en la creación de (y constante mantenimiento de) la idea de nación] (Connell y Gibson 2003: 118). Todo esto implica que la nueva música gallega está comenzando a mostrar más su cualidad ‘glocal’ como una forma de expresión de una realidad híbrida que se mueve entre diversos puntos sin mantener un centro. Resulta interesante que en estas nuevas fusiones e infusiones musicales, el centro de la nación-estado (Madrid) parece haber desaparecido, lo cual sugiere, a su vez, que Galicia se produce y se construye gracias a los movimientos migratorios, tanto de los propios gallegos y sus descendientes en el exterior, como de los nuevos ciudadanos gallegos.

Se puede decir que dentro de este nuevo paradigma, Carlos Núñez con su álbum “Alborada do Brasil” (2009) captura mejor que nadie la nueva dirección de la música gallega. Después de todo, Manuel Rivas ya ha hablado de los ‘Afrogallegos’ en un suplemento especial de *El País*, cuya portada es la foto de David, un gaitero de origen caboverdiano que vive en Burela (provincia de Lugo) “hijo del único matrimonio mixto” en esta ciudad (Rivas 2002: 2). Tanto más se puede decir del grupo Batuko Tabanka conformado por doce mujeres también de Cabo Verde que han conseguido un gran éxito con sus presentaciones en las que funden la música de su país con la realidad social que viven en Galicia, como se puede apreciar en su canción “Muller de marinero” [Mujer de marinero]. Estos son

sólo algunos ejemplos del poder transmigratorio de la música, que en el caso de Galicia ha contribuido a la creación de ‘una’ identidad post-nacional, post-periférica, y que claramente traspasa un sinnúmero de fronteras (geográficas, musicales, de género, etc.) para ofrecer una experiencia pluricultural que va más allá de lo global y local (glocal) en un mundo que se encuentra en constante cambio y el cual hoy día es difícil de etiquetar.

BIBLIOGRAFÍA

- “About Ialma”. *Grupo Ialma* (1/ 07/ 2009).
- “Alalá No. 3: Cantareiras de Laxoso”. *CRTVG* (28 / 02/ 2006).
- “A rianxeira : su historia y su letra”. *Galicia Espallada* (29 /06/ 2009).
- ANDERSON, Benedict R. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.
- APPADURAI, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis,:London: University of Minnesota Press.
- CAGIAO Vila, Pilar, and Teresa GARCÍA DOMÍNGUEZ (1997). *Muller e emigración*. Xunta de Galicia: Santiago de Compostela.
- COLMEIRO, José. “Peripheral Visions, Global Positions: Remapping Galician Culture”. *Bulletin of Hispanic Studies* 86.2 (2009): 213-230.
- COLMEIRO, José. “Smells Like Wild Spirit: Galician Rock Bravú, Between the Rurban and the Glocal.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 10/2 (2009b): 225-240.
- CONRADSON, David y Alan LATHAM. “Transnational Urbanism: Attending to Everyday Practices and Mobilities”. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 31.2 (2005): 227-233.
- CONNELL, John y Chris, GIBSON (2003). *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London and New York: Routledge.
- CORREA, Anxa. “Uxía plasma en un nuevo disco su ‘Eterno navegar’ por el Atlántico.” *El Progreso*. (12 /03/2008).
- CURIEL, Xoán (2008). “Nai.” *Xoán Curiel Web Oficial*.
- FAIST, Thomas. “Transnationalization in international migration: implications for the study of citizenship and culture”. *Journal of Ethnic and Racial Studies* 23.2 (2000): 189–222.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GLICK SCHILLER, Nina, Linda BASCH y Cristina SZANTON BLANC. “From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration”. *Anthropology Quarterly* 68.1 (1995): 48-63.
- HEDETOFT, Ulf (1998). “Constructions of Europe: Territoriality, Sovereignty, Identity: Disaggregations of Cultural and Political Space”. *Territoriality in Modern Society*. Stefan Immerfall, (ed.). Berlin y New York: Springer:173-204.
- HOBBSAWM, E. J. (1990). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- “Ialma da ‘100 voltas’.” *Vieiros*. (7/05/ 2008).
- LEYSHON, Andrew, David MATLESS y George REVILL. “The Place of Music: Introduction”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series 20.4 (1995): 423-433.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé-Manoel. “History and Collective Memories of Migration in a Land of Migrants: The Case of Iberian Galicia.” *History & Memory* 14/1-2, (2002): 229-258.

- RIVAS, Manuel (1999). "O saxo na néboa." *¿Que me queres amor?* Vigo: Editorial Galaxia: 35-52.
- RIVAS, Manuel. "Galicia contada a un extraterrestre." *El País Semanal* 1,307 (2001): 38-52.
- RIVAS, Manuel. "Afrogallegos." *El País Semanal* (2002): 1-2.
- RIVERO, Marta. "Moza da Ialma". *Visado: Faro de Vigo* 220 (2006): 55-62.
- RODRÍGUEZ-GALDO, María Xosé (1993). *Galicia, país de emigración: La emigración gallega a América hasta 1930*. Gijón: Colombres.
- ROMERO, Eugenia R. "Amusement Parks, Bagpipes and Cemeteries: Fantastic Spaces of Galician Identity through Migration". *Journal of Spanish Cultural Studies* 7.2 (2006): 155-169.
- SCRUGGS, T. M. "Let's Enjoy as Nicaraguans": The Use of Music in the Construction of a Nicaraguan National Consciousness". *Ethnomusicology* 43.2 (1999): 297-321.
- SENLE, Uxía. *Uxía. Página oficial*.
- SEÑORÁNS, Andrés Javier. "Entrevista a 'Os Furafoles'". *A Grileira: Revista de Musicología Y Archivo Histórico de la Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega* 7 (2003): 1-5.
- STOKES, Martin (1994) "Introduction: Ethnicity, Identity and Music." *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford, Providence: BERG: 1-27.
- TORO SANTOS, Xelís de (2002). "Bagpipes and Digital Music: The Remixing of Galician Identity." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. New York and Oxford: Oxford University Press: 237-54.
- VILLARES PAZ, Ramón y Marcelino FERNÁNDEZ-SANTIAGO (1996). *Historia da Emigración galega a América*. Xunta de Galicia: Santiago de Compostela.
- VILLARES PAZ, Ramón y Marcelino FERNÁNDEZ-SANTIAGO (2009). "Un festeiro intermitente." *Experiencias en Ortigueira*. Festival de Ortigueira. Consello de Ortigueira.

DISCOGRAFÍA

- EBB, Fred & John KANDER (1990). "New York, New York". *The Reprise Collection, Disc 4: Duets*. Reprise: Capitol.
- NÚÑEZ, Carlos (2009). *Alborada do Brasil*. BR.
- SINIESTRO TOTAL (1984). "Miña Terra Galega". *Menos mal que nos queda Portugal*. DRO.