

Más allá del fenómeno Rosalía: memorias de futuro trans en la folctrónica peninsular

Daniel Valtueña
IE University 

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.99348>

Recibido: 29/11/2024 • Aceptado: 13/03/2025

ES Resumen. Desde la publicación de *El mal querer* (2018) de la cantante Rosalía, un gran número de artistas musicales en el conjunto del territorio español se han acercado al folclore para dar a luz a originales y renovadoras propuestas. Este artículo propone, por un lado, fijar el corpus en torno a la tendencia creativa peninsular que se ha venido a llamar «folctrónica» (Moya, 2020) para, por otro lado, cifrar su eclosión y popularidad en la crisis identitaria producida por las consecuencias de la crisis financiera de 2008. En primer lugar, recorreré los diferentes casos que componen este movimiento para vincular su nacimiento al debate en torno a la memoria histórica en España. A continuación, me centraré en tres casos de estudio —María Arnal i Marcel Bagés, Baiuca y Rodrigo Cuevas, y Verde Prato— con el objetivo de argumentar el intento de habilitación de proyectos nacionales alternativos a partir de la música tradicional en forma de lo que aquí denominaré «transnaciones» desde los presupuestos de Jack Halberstam en torno al cuerpo trans (Halberstam, 2005). Por último, haré referencia a cómo dichos ejercicios tienen, en el plano puramente político, respuestas censoras que buscan reinstaurar el *statu quo* estatal.

Palabras clave. Rosalía; folclore; folctrónica; memoria histórica; trans; crisis.

ENG Beyond the Rosalía Phenomenon: Trans Future Memories in Peninsular Folktronic

ENG Abstract. Since the release of *El mal querer* (2018) by singer Rosalía, a significant number of musical artists across Spain have turned to folklore to give rise to original and innovative proposals. This article aims to establish the corpus surrounding the Spanish creative trend known as «folktrónica» (Moya, 2020) and to link its emergence and popularity to the identity crisis resulting from the aftermath of the 2008 financial crisis. First, I will review the various cases that constitute this movement to connect its origins to the debate surrounding historical memory in Spain. Then, I will focus on three case studies —María Arnal i Marcel Bagés, Baiuca and Rodrigo Cuevas, and Verde Prato— with the aim of arguing the attempt to create alternative national projects based on traditional music. I will draw on Jack Halberstam's theories regarding the trans body (Halberstam, 2005). Lastly, I will reference how these practices, on a purely political level, have prompted censoring responses that reinstate the Spanish State's status quo.

Keywords. Rosalía; Folklore; Folktronic; Historical Memory; Trans; Crisis.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología y marco teórico. 3. Resultados. 3.1. Transitar la veu: *Clamor* de María Arnal i Marcel Bagés. 3.2. Embruxar o entroido: «Veleno» de Baiuca ft. Rodrigo Cuevas. 3.3. Bidaia improbisatzea: *Kondaira Eder Hura* de Verde Prato. 4. Discusión y conclusiones. 5. Referencias citadas.

Cómo citar: Valtueña, D. (2025). Más allá del fenómeno Rosalía: memorias de futuro trans en la folctrónica peninsular, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 5(1), pp. 69-77.

1. Introducción

En noviembre de 2018 se publicaba *El mal querer*, segundo álbum de la cantante catalana Rosalía después de su primer disco *Los Ángeles* (2017) junto a Raül Refree. El éxito de su propuesta convirtió a Rosalía en un fenómeno global celebrado por la crítica, premiado por la industria y alabado por el público. Por un lado, sus colaboraciones con artistas internacionales como J Balvin, Ozuna, Travis Scott o James Blake situaron al flamenco en un lugar aún más privilegiado de la industria musical. Por otro lado, a nivel estatal el «fenómeno

Rosalía» abrió la puerta a otros artistas contemporáneos en las inmediaciones del flamenco, así como a creadores vinculados al resto de tradiciones musicales peninsulares. Todos ellos configuraron lo que el crítico cultural del diario *La Vanguardia* Ignasi Moya denominó en un artículo del año 2020 como «folktrónica» [sic] (Moya, 2020)¹. Desde hace casi una década, bulerías, sardanas y muñeiras conviven con *subwoofers*, mesas de mezclas y luces estroboscópicas en fiestas de pueblo y festivales de verano. Pero, por qué aquí y ahora: ¿a qué se debe la progresiva proliferación y consolidado éxito de este ya constituido género musical?

Este artículo propone, por un lado, fijar el corpus en torno a la tendencia creativa que se ha venido a llamar folcltrónica peninsular para, por otro lado, cifrar su eclosión y popularidad en la crisis identitaria producida por las consecuencias de la crisis financiera de 2008. En primer lugar, recorreré los diferentes casos que componen este movimiento para vincular su nacimiento al debate en torno a la memoria histórica en España, dependiente también de la indignación provocada por la crisis. A continuación, me centraré en tres casos de estudios vinculados a las llamadas naciones históricas —María Arnal i Marcel Bagés en Cataluña, Baiuca y Rodrigo Cuevas en Galicia y Verde Prato en Euskadi— con el objetivo de argumentar el intento de habilitación de proyectos nacionales alternativos a partir de la música tradicional en forma de lo que aquí denominaré «transnaciones», a partir de los presupuestos de Jack Halberstam en torno al cuerpo trans. Por último, haré referencia a cómo dichos ejercicios tienen, en el plano puramente político, respuestas censoras que reinstituyen el *statu quo* estatal².

La folcltrónica peninsular es una tendencia musical propia de la última década en España constituida por artistas que recurren al folclore de cada uno de sus territorios con el objetivo de actualizar su propia tradición musical. Destaca especialmente el trabajo del intérprete y productor Raül Refree como catalizador de este movimiento musical. Interesado por la actualización del folclore ibérico, Refree ha producido trabajos como el ya citado primer disco de la cantante Rosalía *Los Ángeles* (2017), así como el disco *Antología del cante flamenco heterodoxo* (2018) de Niño de Elche. Sin embargo, su curiosidad musical le ha llevado también a producir trabajos fuera de las inmediaciones del flamenco, como es el caso de *Manual de cortejo* (2019) del asturiano Rodrigo Cuevas, o su más reciente colaboración con la cantante gallega Aida del grupo Tanxugueiras bajo el nombre Gala i Ovidio (2025).

La ya mencionada actualización del flamenco y sus inmediaciones por parte de Rosalía participa de un movimiento creativo que bien merecería un estudio propio. De él participan creadores como Rocío Márquez, Bronquio, Fiel Fandango, Álvaro Romero Martín, Quentin Gas y los zíngaros, María José Llergo, Isabel Do Diego, Peinetta, Le Parody, Califato ¾, MESTIZA, GuitarricadelaFuente, La Plazuela, Julia de Castro de la Purísima, Carlos Gárate Marquerie, Paula Crudha, C. Tangana, Israel Fernández, Yera Cortés, Al-Blanco, Judeline, Orovega, Sanguijuelas del Guadiana, Raúl Cantizano, Los Voluble o el ya mencionado Niño de Elche.

Conviene destacar en este contexto no solo a aquellos creadores vinculados al flamenco o a la canción popular española en un sentido tradicional, sino a múltiples creadores que, desde el resto de los territorios peninsulares e insulares, están renovando también otros folclores. Me refiero a grupos originarios de regiones con identidades propias como María Arnal i Marcel Bagés, Joana Gomila i Laia Vallès, Arnau Obiols, Marc Vilajuana y Tarta Relena en Cataluña y Baleares; el ya mencionado Rodrigo Cuevas en Asturias; Baiuca, Novedades Carminha, Tanxuguerías, Fillas de Cassandra y Boyanka Kostova en Galicia; Verde Prato, Izaro y Chill Mafia en Euskal Herria; Dulzaro en Castilla y León o El Gato con Jotas en Extremadura. Además, las colaboraciones entre artistas como Isabel Do Diego y María Arnal, Rodrigo Cuevas y Baiuca o Verde Prato y Bronquio validan la hipótesis en torno a la existencia de una sensibilidad consciente y compartida en torno a la renovación del folclore peninsular.

La folcltrónica peninsular tiene su origen en el fracaso de la promesa de felicidad nacional instituida durante la Transición que la crisis financiera de 2008 representa a partir de la eclosión de debates como el de la memoria histórica. En 2007 tiene lugar la aprobación de la Ley 52/2007 de Memoria Histórica en España. Si bien esta ley nace al abrigo de «[e]l espíritu de reconciliación y concordia, y de respeto al pluralismo y a la defensa pacífica de todas las ideas que guió [sic] la Transición», tal y como rezan las primeras palabras de la Exposición de motivos del texto legislativo, este ejercicio de memoria pone sobre la mesa de nuevo la Ley 46/1977 de Amnistía por la cual los crímenes del franquismo fueron absueltos. A pesar de intentar enmendar su aplicación por medio de modificaciones a la ley de 1977, el texto de 2007 cifra el origen del olvido, precisamente, en la constitución del régimen democrático y, por tanto, pone en evidencia el desempeño del régimen del 78. El cuestionamiento frontal del régimen democrático, que estalla a partir del año 2011, responde también al tratamiento de las víctimas del franquismo por parte del propio sistema que luego abandonaría también, en un ejercicio análogo, a los afectados por la crisis. Este debate, sin embargo, es tumbado cuando, a partir de la elección de Mariano Rajoy como presidente del gobierno en 2011, la Ley de Memoria Histórica queda inhabilitada al reducirse su presupuesto considerablemente en los Presupuestos Generales del Estado del año 2012 y desapareciendo su partida a partir del año 2013.

¹ Se remonta a principios de los 2000 el origen de este término que el periodista de *The Guardian* Joe Muggs localiza en los festivales británicos Homefires y The Green Man de la mano de grupos como Tunng (Muggs), si bien ya circulaba con anterioridad al haber titulado Momus su disco de 2001 precisamente *Folktronic*. Hoy en día este género agrupa proyectos que se aproximan desde la electrónica al amplio espectro de la música folk con artistas que van desde Juan Molina a Björk.

² Este artículo tiene su origen en la comunicación «Más allá del fenómeno Rosalía» impartida en el marco del congreso ALCESXXI en el año 2020 donde un primer esbozo del corpus de la folcltrónica peninsular fue establecido, así como comparte casos de estudio con el capítulo «Transnaciones» del libro *España rarita* (Lengua de Trapo y Círculo de Bellas Artes, 2025).

Es este el contexto en el que una nueva generación de creadores reflexiona sobre la historia de su territorio pensando en la preservación del pasado, pero no exclusivamente desde el punto de vista que la ley de 2007 establecía. Si bien necesaria, la Ley 52/2007 de Memoria Histórica miraba al pasado de un modo reduccionista, cifrando exclusivamente la Guerra Civil y la dictadura como acontecimientos históricos de referencia. Esta instrumentalización de la memoria deja de lado lo que la Ley 20/2022 de Memoria Democrática se preocupa por restaurar. Dicha ley, aprobada por el ejecutivo de Pedro Sánchez, amplía la memoria, tal y como refiere la tercera sección de su preámbulo, al conjunto de la sociedad. En este sentido, la ley de 2022 añade un elemento fundamental en la extensión del concepto de memoria establecido por la ley socialista anterior y es que su objeto y finalidad hablan de la «reparación moral y la recuperación de su memoria personal, familiar y colectiva» (énfasis mío). Con esta referencia al común, ausente del texto de 2007, el texto abraza nuevas subjetividades e identidades que posteriormente recoge de manera explícita: por ejemplo, a la hora de reconocer en su artículo tercero a las víctimas, habla explícitamente de «[l]as personas LGBTI que sufrieron represión por razón de su orientación o identidad sexual» o reconoce y promueve el papel de las mujeres en artículos como el 11 o el 46. En este sentido, el debate en torno a la memoria democrática vira hacia un camino que, si bien continúa con el legítimo y necesario ejercicio de localizar los cuerpos de las víctimas del franquismo, muchos de ellos hombres en tanto que objetos directos de la violencia franquista como consecuencia del sistema heteropatriarcal imperante, ahora se centra en reivindicar también otros cuerpos que me gustaría pensar como «cuerpos trans». Son estos cuerpos los que también encarnan buena parte de los miembros de la folclórica peninsular.

2. Metodología y marco teórico

Este artículo se encuadra teóricamente dentro del ámbito de las temporalidades *queer*, a partir del cual lleva a cabo un análisis de casos de estudios musicales desde los estudios culturales, recurriendo a herramientas propias de las ciencias sociales que remiten a textos jurídicos como fuentes más allá de los casos de estudio. El artículo privilegia la categoría de «cuerpo trans» (Halberstam, 2005) en su intersección con la identidad nacional, y se inspira en las ideas de Paul B. Preciado como principal herramienta teórica del análisis establecido en la siguiente sección del artículo. Este marco teórico acoge los tres casos de estudio que protagonizan el artículo en forma de álbumes (Maria Arnal i Marcel Bages y Verde Prato) y videoclip (Baiuca ft. Rodrigo Cuevas) en sus dimensiones literarias, sonoras y audiovisuales.

En su texto *En un tiempo y lugar queer: cuerpos transgénero, vidas subculturales*, Jack Halberstam piensa el cuerpo trans –extensible a la corporalidad *queer*– como «anacrónico», «dislocado» o «fuera de tiempo y lugar» en contraposición al tiempo heterosexual (Halberstam, 2005, p. 16). En este sentido, el cuerpo trans no solo estaría fuera del tiempo por no ajustarse a la crononormatividad del matrimonio, la aspiración a la descendencia o la asegurada longevidad, sino que, literalmente, se encontraría fuera de la historia y también de su memoria. Por el contrario, el cuerpo heterosexual masculino existe «en el espacio de lo real» mientras que el cuerpo trans tendría una identidad que, para la heteronormatividad, «puede aparecer o desaparecer como un conejo en un sombrero» (Halberstam, 2005, p. 63). Esta aproximación a la identidad trans tiene mucho que ver con la habilitación de nuevas categorías de identidad creadas por una población subalterna y desaprobadas por la normatividad. Sin negar la materialidad de los cuerpos trans cuyos derechos han estado hoy y siempre amenazados, me gustaría incidir en su impacto epistemológico a la hora de «abrir nuevas narrativas de vida y relaciones alternativas con el espacio y el tiempo» (Halberstam, 2005, p. 2) porque, como ya establecía Michel Foucault con respecto a la homosexualidad en su entrevista de 1981 *De la amistad como modo de vida*, el sujeto homosexual, y por lo tanto *queer*, «amenaza a las personas como una forma de vida y no simplemente como una forma de tener sexo» (Halberstam, 2005, p. 1). Por lo tanto, el cuerpo trans convierte, tal y como establece Halberstam, la probabilidad en posibilidad y su materialización es la evidencia de que la identidad es «proceso, mutación, invención y reconstrucción» (Halberstam, 2005, p. 113). Por este motivo no es arriesgado pensar, en el contexto de este trabajo, la identidad nacional desde lo trans (Preciado, 2019).

Con el objetivo de, por un lado, visibilizar la diversidad de la folclórica peninsular y, por otro, argumentar su desarrollo a partir de la activación de la memoria histórica colectiva que la crisis financiera de 2008 despierta, quiero prestar atención a tres casos de la folclórica peninsular en particular. Estos tres casos parten de las culturas oficiales de cada territorio –periféricas en el contexto estatal–, exponiendo una reordenación simbólica que habilita un nuevo horizonte nacional: en Cataluña, el álbum *Clamor* del dúo musical *indie* Maria Arnal i Marcel Bagés; en Galicia, el single «Veleno» de Baiuca con la participación del agitador folclórico asturiano Rodrigo Cuevas; y, en Euskadi, el álbum *Kondaira Eder Hura* de la cantante tolosarra Verde Prato. Estos tres trabajos dialogan, por un lado, con el creciente nacionalismo español que se materializa en el año 2018 y, por otro, con la ampliación del concepto de memoria que la Ley 20/2022 de Memoria Democrática habilita. A continuación, llevaré un análisis pormenorizado de estos tres casos de estudio, hasta ahora prácticamente desatendidos por la crítica, con el objetivo de demostrar las hipótesis planteadas con anterioridad.

3. Resultados

3.1. Transitar la veu: *Clamor* de Maria Arnal i Marcel Bagés

Maria Arnal (Badalona, 1987) y Marcel Bagés (Lleida, 1980) son dos músicos catalanes que integraron desde 2016 el dúo musical Maria Arnal i Marcel Bagés hasta su separación en 2022 cuando Maria Arnal decidió iniciar su carrera en solitario. Desde su primer EP *Remescles, acoples y melismas*, en 2015, hasta su segun-

do y último álbum, *Clamor*, en 2021, su música puede clasificarse en el amplio paraguas de la música *indie* en el marco de la puesta en valor del folclore y la música tradicional peninsulares descrito con anterioridad. Tras su segundo EP *Verbena*, Maria Arnal i Marce Bagés publican tres *singles* —«Tú que vienes a rondarme», «Canción total» y «No he desitjat mai cap cos come el teu»— a lo largo del año 2017, los cuales acabarán integrados en su primer disco *45 cerebros y 1 corazón*. Si en sus comienzos una defensa desenfadada pero comprometida de la cultura en catalán los había situado en el mapa musical de aquellos años, su primer disco hace lo propio con la memoria histórica, entendida según los presupuestos establecidos con anterioridad. Gracias a la aplicación de la Ley de Memoria Histórica, tuvo lugar en 2016 la exhumación de ciento cuatro cuerpos de víctimas represaliadas por el franquismo en la fosa del Alto de la Pedraja en la provincia de Burgos. Entre ellos, aparecieron cuarenta y cinco cebreros y un corazón que habían permanecido perfectamente conservados gracias a las condiciones de humedad y acidez del terreno. Este poético acontecimiento motivó la composición del tema «45 cerebros y 1 corazón» por parte de Maria Arnal i Marcel Bagés, conectando su música, no solo con la memoria oral de los habitantes de la península, sino también con la dimensión más explícitamente política de su pasado. Tras su comprometida asociación con la memoria histórica, el dúo inicia un proceso de experimentación musical motivado, sobre todo, por la exploración vocal de Maria Arnal, que tendrá como resultado final el segundo álbum del dúo musical en 2021: *Clamor*.

En el preestreno del álbum en los Teatros del Canal de Madrid en marzo de 2021, aún en plena pandemia, Maria Arnal definió el disco, en sintonía con su acepción más oficial, como un conjunto de voces proferidas por una multitud. Y es que la antología de canciones que componen el disco es una suerte de coro monstruoso donde la cantante pone voz a seres vivos e inertes que, sin embargo, configuran el mejor de los ruidos en la constitución de un disco sustancialmente *queer*. Desde la reivindicación de lo animal, con su *single* «Fiera de mí», hasta la fascinación por una figura profética como la de la Sibila, con el «Cant de la Sibila», pasando por el registro sonoro de un meteorito y su reinterpretación en la pieza «Meteorit ferit», *Clamor* es un proyecto musical que inaugura un cambio de paradigma con respecto al disco anterior. Me interesa especialmente en este contexto analizar en detalle la primera canción del disco, «Milagro», un auténtico canto a la vida sensible que pone a tono al oyente de *Clamor*.

«Milagro» es la canción que abraza conscientemente la transición entre *45 cerebros y 1 corazón* y *Clamor*. La pieza conserva el protagonismo vocal de Maria Arnal propio del primer disco, si bien hay instrumentalmente una mayor presencia de elementos sonoros electrónicos a los que el dúo dará rienda suelta en el segundo. Pero no solo la música habla de esta transformación, sino que la propia letra explícita de manera directa su transición: «Volver a empezar de nuevo / aunque el viento sople de cara / si hay tempestad, habrá calma / volver a sentir el fuego / vivir como si fuera juego / con ese entusiasmo canalla». Con estos versos comienza una canción que pretende ser una declaración de intenciones sobre la mutación del dúo musical. Así, ese «Volver a empezar de nuevo» se presenta como una suerte de estribillo de la canción en la que Maria Arnal refiere ataduras («De todos los calabozos / de los que me he visto presa»), pero también libertades («sinuosos los antojos / van moldeando mis gozos / como barro fresco y frágil») que le devuelven la vitalidad propia de un mundo diverso como el presentado por el disco («Volver a empezar de nuevo / reanimar los jardines / sentir en los pies los bailes / recoger fracasos al vuelo / luchar otra vez por el juego / que todo lo vuelve posible»). Es en esta diversidad en la que Maria Arnal i Marcel Bagés reivindican su música como un gesto cargado de vulnerabilidad que entra en conflicto con la violencia del mundo actual («Que la vulnerabilidad / me haga más libre y más justa»). Así, su transición es un arma cargada de futuro no solo para sí mismos como grupo musical, sino para alcanzar los objetivos que su trabajo se marca. Maria Arnal reclama en «Milagro» que su voz «vuelva a mutar» y que «convertida en veloz flecha / atraviese la pared» y «vuelva a mirar con sed / qué principio abrió esta brecha». Desde mi punto de vista, el principio que abre la brecha creada por la voz es una forma de abrir una nueva transición a la vez histórica y corporal.

Clamor es un disco que reivindica una aproximación *queer* al mundo de las relaciones humanas, una defensa de la política de los cuidados y una aproximación ecologista hacia el planeta en el que vivimos. Me interesa, en este sentido, reivindicar la polisemia de la palabra «clamor», la cual no se define exclusivamente como «voz», sino también como «grito» y, de un modo más interesante, como «barranco o arroyo formado por la lluvia violenta» en su quinta acepción en el diccionario de la RAE. Es en esta intersección entre la voz humana y la naturaleza donde Maria Arnal i Marcel Bagés encuentran, tal y como la propia Maria dijo en una entrevista con motivo del estreno de *Clamor*, «otra manera de quejarnos» (Bianciotto, 2021). Si bien canciones como «Fiera de mí» hablan explícitamente de la sociedad de consumo, como hacía «Canción total» de *45 cerebros y un corazón* («Tanto latido perdido / por el clic del capital»), o de la desigualdad global con admoniciones, como «Díselo a las afectadas / por la mano occidental», *Clamor* es un disco que se resiste a ser políticamente comprometido, al menos del modo en el que lo era *45 cerebros y 1 corazón* en relación a la memoria histórica. Bien es cierto que, incluso desde entonces, Maria Arnal i Marcel Bagés decían no sentirse cómodos con etiquetas musicales como las de «canción protesta» (Planas, 2018). Sin embargo, parece que no es hasta *Clamor* cuando ambos consiguen poner sonido a sus propias palabras: «Una canción de amor también es política y eso no nos tiene que asustar» (Salas, 2017).

La transición entre *45 cerebros y 1 corazón* y *Clamor* de Maria Arnal i Marcel Bagés nos habla de un proceso de transición a través del cual el dúo musical autodetermina su propio género musical, pero no solo. *45 cerebros y 1 corazón* es un disco cisgénero en la medida en que se siente cómodo con el género musical que lo acoge: el protagonismo de la voz de Maria Arnal, la transparencia de sus letras o la materialidad física de los órganos que dan título al disco nos hablan de una determinación clara en torno al lugar que ocupa su trabajo en el panorama musical. Sin embargo, *Clamor* es un ejercicio de autodeterminación mediante el cual Maria Arnal i Marcel Bagés deciden ponerle freno al devenir de su música para diluir la materialidad de

su cuerpo en busca de una identidad propia. La disolución de la voz de Maria Arnal, la repetición de patrones musicales, la elección de sonoridades envolventes o la identificación con seres misteriosos fuera de la certeza dada por hechos históricos, se convierten en los protagonistas de un trabajo musical que, como la identidad trans, no es sino «una metáfora del carácter inubicable del cuerpo» en palabras de Jean Baudrillard (Halberstam, 2005, p. 53). Su dislocación no comporta una invisibilidad; al contrario, sitúa su música en un lugar más visible por hallarse precisamente fuera del sendero marcado por el binarismo de género que si bien en el campo musical supera la dualidad, no deja de estar marcado por la impermeabilidad. Así, *Clamor* ejerce el derecho a la autodeterminación de un espacio musical propio en un contexto de reivindicación social que va más allá de la identidad.

3.2. Embruxar o entroido: «Veleno» de Baiuca ft. Rodrigo Cuevas

Baiuca (Catoira, 1990) y Rodrigo Cuevas (Oviedo, 1985) son dos agitadores folclóricos del norte peninsular que desde Galicia y Asturias, respectivamente, reivindican el encuentro entre la música tradicional y el sonido más contemporáneo: Baiuca desde la electrónica y Rodrigo Cuevas desde el amplio abanico que ofrece el espectáculo de variedades. Desde mediados de la década pasada ambos han desarrollado una meteórica carrera que los ha situado en el centro de la música peninsular independiente. Su cercanía musical y geográfica los llevó a trabajar juntos en el tema «Veleno», *single* del segundo disco de Baiuca *Embruxo* (2021).

El evocador título de «Veleno» esconde una misteriosa letra sobre chismorreos y brujería en gallego, asturiano y castellano compuesta a partir de la «Jota del que sí que» del *Nuevo Mester de Juglaría*, así como de *Cantares de Tordoia* de Xabier Díaz y Adufeiras de Salitre (Bardají, 2021). Baiuca pone su parte a partir de una base de percusión de ritmo compuesto próxima al *deep house* que, a lo largo de la sesión, irá incorporando otros elementos sonoros, como una corriente de agua o el viento madera tan reminiscente de instrumentos como la gaita o el pito pastoril gallegos. Rodrigo Cuevas, por otro lado, pone voz a «Veleno» llevando la instrumentación de Baiuca a una sonoridad más próxima al pop. Su afinada voz conecta con el carácter más folclórico, pero también legendario de la pieza, al tiempo que sus gritos y admoniciones en forma de onomatopeyas sirven para hacer presente el carácter telúrico de la canción. Sin embargo, la dimensión sonora de «Veleno» debe analizarse en diálogo con su producción audiovisual en forma de videoclip a cargo del director gallego Adrián Canoura (Burela, 1991), colaborador recurrente de Baiuca en su dimensión visual.

Los primeros planos del videoclip de «Veleno» nos transportan a una Galicia rural decimonónica, directamente conectada con los elementos de la naturaleza, a partir de la sucesión de planos fijos de la luna, una hoguera, un árbol y un bosque. Esta composición de la escena da paso al título de la canción para abrirse, a continuación, a los dos escenarios paralelos sobre los que circulará la narración: por un lado, una construcción en ruinas tomada por la naturaleza de la que surge Rodrigo Cuevas travestido como Manuel Blanco Romasanta, conocido como el «Célebre Manuel» y, por otro, un interior que acoge el ritual de tres meigas que durante el videoclip elaborarán en un caldero una frondosa poción. A lo largo del videoclip se superpondrán planos del propio Alejandro Guillán con hábito de monje y un galán vestido con el traje típico del Entroido o carnaval de Cobres, en la provincia de Pontevedra, en el que los hombres o galáns deben cortejar a las mujeres o madamas enfundados en vistosos trajes por medio del baile.

El videoclip de «Veleno» evoca la historia de Manuel Blanco Romasanta, más conocido como el «Célebre Manuel». Este personaje nació en la aldea gallega de Regueiro y su figura forma parte del imaginario popular gallego dada su particularidad: hasta los ocho años socializó como niña; su baja estatura y su trabajo como tejedor le hicieron ser considerado un personaje que hoy entenderíamos como *queer* y, más sorprendentemente aún, es conocido por ser uno de los primeros asesinos en serie del Estado español, llegando a asesinar a más de una decena de personas, alegando ser objeto de una maldición que le hacía convertirse en lobo (Piozza, 2018). Sin entrar en los detalles históricos y legendarios asociados a su figura, así como en la codificación de su memoria, en tanto que complejísimo personaje sujeto a análisis desde ámbitos como los estudios de género o la salud mental, creo que es relevante destacar la elección de su figura por parte del equipo creativo de «Veleno» para pensar el ejercicio estético que Baiuca, en colaboración con Rodrigo Cuevas, lleva a cabo en esta canción. Pienso que su presencia propicia la creación de un ecosistema de identidades alternativas, incluyendo su propia figura y la del galán, en un contexto subversivo propiciado por las tres meigas del videoclip. Su asociación con identidades periféricas como la gallega y la asturiana permite pensar en Baiuca y Rodrigo Cuevas no solo como agitadores de su folclore, sino como alfareros de una tradición que, precisamente en un escenario de colapso, se abre a la reivindicación de su dimensión más disidente.

El aquelarre que presenta el videoclip de «Veleno» conecta la pieza con el propio título del disco: *Embruxo*. Otros temas del disco, como el homónimo «Embruxo» o «Conxuro», trasladan al oyente a un ambiente de misticismo y espiritualidad. Las tres meigas presentes en el videoclip de «Veleno» aparecen, además, alineadas con el entroido a través de la figura del galán de Cobres. Pareciera que Baiuca vincula dos referentes culturales tan propiamente gallegos, como son el aquelarre y el carnaval, con el ambiente festivo que su música propicia: una rave de música electrónica bien provoca una conexión supraterrrenal asimilable a las descripciones de conjuros y banquetes de siglos atrás. En este sentido, no me resisto a recurrir a Mijaíl Bajtín y su teorización del carnaval medieval en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Bajtín define el carnaval como una negación cronotópica, es decir, como la institución de un orden espacio-temporal alternativo al habitual (1987, p. 339). El carnaval bajtiniano se piensa como una fiesta popular colectiva que se manifiesta a través de una «especie de liberación transitoria más allá de la órbita de la concepción dominante» (1987, p. 9) la cual «interrumpe provisoriamente el funcionamiento del sistema oficial» (1987, p. 72). A través de prácticas como el rito, el juego, el baile o el banquete, el

carnaval se define como una «renovación universal» (1987, p. 7) que «celebra el aniquilamiento del viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo» (1987, p. 339). Nociones como el exceso, la transgresión, el paroxismo o la embriaguez recorren buena parte del texto de Bajtín, emparentándolo también con la noción de lo dionisiaco en la obra anterior de Friedrich Nietzsche. Si bien el análisis de Bajtín se centra, fundamentalmente, en el concepto de risa en el contexto del carnaval europeo, él mismo llega a afirmar que «todas las imágenes de la fiesta popular son ambivalentes» (1987, p. 258). Es esta ambivalencia la que me interesa reivindicar en el contexto de análisis de «Veleno».

Así, quiero especialmente analizar las figuras del galán, por un lado, y de Manuel Blanco Romasanta, interpretado por Rodrigo Cuevas, por otro, en el contexto del entroido gallego. A priori, parecería que ambas figuras responden al relato popular gallego referido con anterioridad, sin más intención que dar cuenta del folclore, por un lado, y alimentar la leyenda, por otro. Sin embargo, el mismo folclore gallego popularmente aceptado se revela como una fluida representación del género al tener en frente a un Rodrigo Cuevas en *drag*. Y es que ver a Rodrigo Cuevas vestido de un modo tan normativamente masculino no es sino una performance de *drag king*. Con camisa blanca, chaleco y casaca oscuros, pantalón ancho, zapatos negros, reloj de bolsillo y sombrero de ala, Rodrigo Cuevas sale a la pasarela dejando atrás su reivindicación *queer* de los zuecos, la falda, el corpiño o el refajo, los cuales acostumbra a llevar sobre el escenario. Ahora, sin mostrar un ápice de su piel como suele hacer en sus conciertos, Rodrigo Cuevas encarna una masculinidad opuesta. Y como buen *performer drag*, su *look* conserva parte de su identidad original: sus característicos pendientes y la exagerada sombra de ojos nos recuerdan que quien ahí está no es Manuel, sino Rodrigo Cuevas en *drag*. En este sentido, somos testigos de cómo el uso no normativo del folclore del norte peninsular por parte de Rodrigo Cuevas es ya una nueva normalidad en su *performance* de género que, al verse cubierta por la oscura normatividad que destila su vestuario en el videoclip de «Veleno», revela la masculinidad heteronormativa como una performance de género más y a Rodrigo Cuevas como un hombre cisgénero y, sin embargo, *drag king*. Por este motivo, cuando hacia el final del videoclip de «Veleno» vemos a Rodrigo Cuevas bailar una muñeira junto al galán de Cobres, es inevitable no ver en este último una nueva *performance drag*: la camisa blanca, la corbata roja, las cintas de vivos colores, el pañuelo a la cintura y, sobre todo, el espectacular sombrero se presentan, en su diálogo con Rodrigo Cuevas, como artífices de un *show drag queen* donde el barroquismo del traje popular no es aceptado como signo de normalidad, sino puesto en valor como elemento verdaderamente excepcional. En este sentido, al vestirse el sujeto *queer* de normatividad, el sujeto normativo puede arriesgar su inviolabilidad.

Si bien el carnaval ha sido pensado como un estado de excepción que, como el estado de alarma pandémico, es «ese momento del derecho en el que se suspende el derecho precisamente para garantizar su continuidad», en palabras de Giorgio Agamben (2005, p. 5), estamos, volviendo a Bajtín, ante una nueva negación de esa misma negación cronotópica que constituye el carnaval. Baiuca y Rodrigo Cuevas, como buena parte de los representantes de la folclórica peninsular, aprovechan la excepcionalidad de los últimos años, precisamente en forma de crisis económica y sanitaria, para subvertir la oficialidad bien centralista, bien periférica. De esta manera, el mismo ejercicio que detenía el tiempo para después reanudarlo en el caso del carnaval, aprovecha ahora su detención para reorientarlo hacia una nueva dirección. Esta dirección en forma de embrujo no sitúa la subversión en los márgenes del presente, sino que le augura un nuevo futuro.

3.3. Bidaia improbisatzea: Kondaira Eder Hura de Verde Prato

Ana Arsuaga (Tolosa, 1994) es la voz de Verde Prato, proyecto musical nacido en 2021 que reivindica el folclore vasco para proyectar la música en euskera hacia el ya instalado siglo XXI. Sus canciones privilegian la profunda voz de la cantante que, acompañada de ritmos minimalistas y bases electrónicas, hacen de Verde Prato un proyecto que, conectando con el carácter misteriosamente milenarista de la cultura vasca, lleva su futuro hacia una nueva sensibilidad desprovista de la historia política reciente. Sus dos trabajos hasta la fecha, *Kondaira Eder Hura* (Aquella hermosa leyenda) (2021) y *Adoretua* (Adorado) (2023) han situado su música en el marco de la folclórica peninsular.

El primer disco de Verde Prato *Kondaira Eder Hura* puede definirse como un *coming out* en el contexto de la música popular vasca. *Kondaira Eder Hura* puede traducirse como «aquella hermosa leyenda» o «aquella bella historia» y es que el primer disco de Verde Prato pone voz, a modo de cantar popular, a la historia de un muchacho que abandona su casa por amor. El disco está compuesto por siete canciones (*kantuak*) que protagonizan cada uno de los personajes de esta historia: la madre («Amaren kanta»), el muchacho («Mutilaren kanta»), los amigos («Lagunen kanta»), el niño («Hauraren kanta»), el padre («Aitaren kanta»), los hermanos («Anaien kanta») y, finalmente, la muchacha («Neskaren kanta»), esta última cantada en castellano a pesar de estar el título en euskera. A lo largo de estas pistas, el oyente asiste a un viaje iniciático a través del cual el muchacho protagonista atiende a los lamentos de su madre, los reproches de sus amigos o la comprensión de su padre en un viaje hacia la libertad. La temática del disco, junto al hecho de estar prácticamente cantado en su totalidad en euskera, hace inevitable no pensar en él como un relato de *coming of age* euskaldún que subrayaría el carácter ancestral de la cultura vasca, tan reivindicado por el movimiento nacionalista en Euskadi. Además de la lengua, el propio álbum de Verde Prato viene ilustrado por cuadros pintados por ella misma a partir de fotografías de un caserío de la localidad guipuzcoana de Urkizu donde su familia organizaba comidas cuando era pequeña (Iturbe). Parecería entonces que buena parte de los ingredientes de la cultura nacionalista vasca están presentes en un disco que bien podría reivindicar de nuevo los valores de antaño. Sin embargo, si bien los ingredientes son los mismos, su tratamiento es diferente y, por tanto, su adición a lo que podemos denominar, sin ningún tipo de connotación, como «cultura vasca» también lo es.

La «bella historia» de Verde Prato está profundamente vinculada, tal y como ha afirmado ella misma, con la tradición *bertsolari* (Ávalos, 2023). Los *bertsolariak* son improvisadores de versos en euskera vinculados a la tradición oral de la poesía popular. La improvisación a partir de unas reglas métricas específicas es la principal particularidad del «versolarismo» donde prima la narración de una historia. Tal y como hace Verde Prato en su primer disco, la transmisión del relato a través de su voz es, por encima de todo, el elemento primordial. Ahondando más en su significación cultural, más que una historia de *coming of age*, el disco de Verde Prato parece más bien, tal y como anunciaba con anterioridad, un *coming out*. Por un lado, centrándose en el contenido, por el motivo de la huida del personaje principal del relato que, más que superar obstáculos, simplemente huye de su propio contexto. Por otro, y pensando ahora en la forma, por cómo la voz de Ana Arsuaga parte de su propia tradición para renunciar a la codificación abrazada por generaciones anteriores y dar el salto hacia una fluidez vocal que deja el nacionalismo vasco en el armario.

En *Kondaira Eder Hura* el relato comienza con las preocupaciones de una madre que tiene miedo a que su hijo descubra la verdad («Que no lo atrape / la verdad»), pero que es consciente de las expectativas que se abren ante su viaje («Lejos también habrá primavera / En algún lugar conocerá a una muchacha / vestida de rojo»)³. A continuación, el muchacho expresa su miedo ante las expectativas de esa muchacha a la que pretende encontrar durante su viaje («¿Me dolerá ese beso?»), para dar paso a unos amigos soliviantados que, como en el videoclip de Verde Prato, reprochan a su amigo su huida con versos que, como los de su madre, hacen referencia a la verdad («Que te persiga la verdad que has dejado aquí»). Esta violencia contrasta con la comprensión del padre ante la decisión de su hijo («Tu madre se pregunta si el camino de los hombres es huir») que dista del violento suceso entre el muchacho y uno de sus hermanos, el cual le espeta ser preferido por la muchacha («Soy más valiente que tú, lo dice la muchacha»). Finalmente, el canto de la muchacha, en castellano, se dirige al muchacho para cantar su belleza y ver en él una figura ambivalente entre el amor y la muerte («Hondo beso y honda muerte / la que hay en tu rostro»).

Verde Prato pone voz a través de este relato a la madre, al padre, al muchacho, a la muchacha y otros tantos personajes en un ejercicio de coralidad similar al que ejerce Maria Arnal en *Clamor*. Sin embargo, a diferencia de la catalana, la vasca cuenta una única historia en la que la muchacha, si bien es una mujer, es también, como en un relato de amor cortés, la propia idea del amor que el muchacho persigue. Sin embargo, más que discutir la orientación sexual de ese amor, me interesa más discernir esa «verdad» a la que madre y amigos hacen referencia en sus correspondientes *kantuak*. Por un lado, su preocupada madre tiene miedo de que a su hijo le persiga la «verdad» que deja atrás y, por otro, sus rencorosos amigos se alegrarían de que esa misma «verdad» le acechase. No hay nada en el disco de Verde Prato que nos diga qué es esa verdad, pero para mí sí está claro que la verdad de esta historia responde a la materialidad del amor profano y que, por las palabras de madre y amigos, ata al muchacho al mundo anterior que con su viaje deja atrás.

Desde mi punto de vista, el viaje de este muchacho no es solo el viaje de la propia Ana Arsuaga hacia un nuevo proyecto musical como Verde Prato, el cual inaugura con este disco: también es una huida de la tradición popular vasca entendida como verdad. Verde Prato reivindica el *bertsolari*, los caseríos o el euskera, pero desde una nueva sensibilidad que, en lugar de mitificar el pasado, se dedica a crear futuro. Su huida no es tanto un rechazo de lo que deja atrás, como probablemente le reprocharían los amigos del muchacho y buena parte de la música vasca, sino más bien una salida del armario para afirmar su identidad. Este ejercicio de afirmación estética es posible gracias al cambio epocal y también generacional que la segunda década del siglo XXI y la propia Ana Arsuaga representan en el marco de la cultura peninsular. Su trabajo recurre al imaginario popular vasco por verse activado precisamente en un instante de redefinición de la comunidad que un disco como *Kondaira Eder Hura* aprovecha para repensar.

4. Discusión y conclusiones

Una transnación como las creadas por los casos de estudio de este artículo habita, como el cuerpo trans según Halberstam, en un «entre medias» marcado, precisamente, por los dos polos de un binarismo (2005, p. 97). Por un lado, la normatividad del poder estatal que, en el caso de España, se define jurídicamente como «común e indivisible» según el segundo artículo de la Constitución. Por otro lado, el horizonte de posibilidad marcado por naciones sin Estado a los que aspirar. Por un lado, la inscripción material de una única manera de entender la identidad. Por otro lado, un género sin cuerpo cuya performatividad modela, nunca del todo, un cuerpo que no existe. Maria Arnal i Marcel Bagés, Baiuca, Rodrigo Cuevas y Verde Prato son, sin embargo, géneros propios con cuerpos que, al menos en la ficción de la escena, existen como consecuencia de la fractura simbólica que la crisis de 2008 despertó en la definición de esa unitaria e indivisible comunidad definida oficialmente por el texto constitucional. Sus trabajos desafían la idea de comunidad establecida por la carta magna entendiendo que al común no simplemente le satisface la «autonomía». Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el cuerpo trans o, mejor dicho, la transnación se convierte en una posibilidad real, volviendo a Halberstam? ¿En qué medida el reconocimiento del cuerpo trans es tolerado por el Estado? ¿Hasta qué punto las transnaciones que los tres casos de estudio aquí analizados habilitan operan activamente en la constitución de un futuro, ahora sí, «real»? Desde mi punto de vista, bien el Estado en su versión más conservadora, bien las fuerzas reaccionarias que lo reclaman, se activan cuando la transnacionalidad, véase la

³ Se cita a continuación la traducción al castellano de las letras originales en euskera, salvo en el caso de la última canción del disco originalmente en castellano, con el objetivo de facilitar la lectura del texto. Los originales y traducciones pueden encontrarse en la página de Bandcamp de Verde Prato: <https://planb-rec.bandcamp.com/album/kondaira-eder-hura-2>

independencia catalana o el reconocimiento de los derechos de las personas trans, se acercan mínimamente a la «realidad».

La segunda década del siglo XXI en España viene marcada no solo por las consecuencias de la crisis financiera de 2008, sino también por el *procés* independentista catalán que se corresponde con el mandato de Mariano Rajoy como presidente del gobierno. Desde que en el año 2010 el Tribunal Constitucional fallara a favor del recurso de inconstitucionalidad interpuesto por el Partido Popular en el año 2006 en torno al Estatuto de Autonomía de Cataluña, aprobado en 2006, tiene lugar en Cataluña un progresivo despegue del nacionalismo catalán que, unido al inmovilismo del gobierno central, se materializa en forma de progresivas reafirmaciones de la soberanía popular catalana (como la Declaración de Soberanía y del derecho a decidir del Pueblo de Cataluña aprobada por el Parlamento de Cataluña en 2013; la celebración de la consulta independentista del 9 de noviembre de 2014; la aprobación de la Ley de Transitoriedad en septiembre de 2017 o la celebración, menos de un mes después, del referéndum de independencia del 1 de octubre de 2017). La magnitud del conflicto alcanza su clímax cuando el por entonces presidente de la Generalitat, Carles Puigdemont, declara la independencia de Cataluña el 10 de octubre de 2017. Como consecuencia, Mariano Rajoy inicia el procedimiento administrativo para intervenir la autonomía catalana por medio de la aplicación del artículo 155 de la Constitución, que tuvo como consecuencia, entre otras cosas, el cese del gobierno catalán, la disolución del Parlament o la convocatoria de elecciones autonómicas en Cataluña para finales del año 2017.

Más allá del devenir político del *procés* catalán, me interesa más bien pensar en las medidas de apuntalamiento del aparato simbólico oficial que el Estado pone en funcionamiento para asegurar, de nuevo, la unidad «común e indivisible» marcada por la Constitución. El fracaso de la promesa de felicidad nacional, que tiene lugar como consecuencia de la crisis, activa los imaginarios nacionales, no solo los españoles *strictu sensu*, provocando, entre otras cosas, el progresivo despliegue de la folclórica y también del nacionalismo catalán. En lo que Preciado llamaría el «devenir trans» de la autonomía catalana, en tanto que signo de la cultura oficial estatal, se produce una violenta reconducción por parte del poder central para asegurar las esencias de su identidad a través, en este caso, de la aplicación del artículo 155 constitucional. En este sentido, y siguiendo con el paralelo establecido por Preciado, dicha aplicación es una negación de la autodeterminación de género en forma de violento proceso administrativo que aspira a recurrir a la materialidad biológica para priorizar el sexo, en este caso, nacional. Este mismo ejercicio de apuntalamiento simbólico activado por el Estado, legitima también la actuación de variadas fuerzas reaccionarias, políticas y mediáticas, que se auto-denominan como garantes de su conservación.

La asociación entre identidad de género y nacional que Preciado (2019) hace en su texto “Cataluña trans” no es solo un ejercicio de progresismo intelectual, sino también un binomio que el conservadurismo también aprovecha por entender, aunque desde presupuestos bien distintos, que ambas identidades tienen mucho en común. Al igual que con el independentismo catalán, fuerzas conservadoras como Vox han centrado en los cuerpos trans buena parte de sus ataques, precisamente en un momento en que su posibilidad era cada vez más real, en claro paralelismo con el caso catalán. Con la redacción y posterior aprobación de la Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGBTI, Vox se posiciona radicalmente en contra de la protección de la vida de las personas que hacen del Estado una institución caracterizada por la diversidad sexual y de género. Precisamente se enfocan en negar la puesta en marcha de medidas específicas para legitimar la existencia de los cuerpos trans, entendidos ahora en el marco de la diversidad sexual y de género que Halberstam pensaba en el año 2005 como posibilidad, por ser en 2023, y gracias a esta ley, una realidad.

La conocida como Ley Trans, impulsada por el Ministerio de Igualdad con la dirigente de Unidas Podemos Irene Montero al frente dentro del gobierno de coalición entre dicho partido y el PSOE, centró en buena medida el debate político previo a la convocatoria de elecciones generales de julio de 2023. Medidas absolutamente necesarias como las relativas a la rectificación registral relativa al sexo (Título II, Capítulo I, Artículos 43-51) fueron conscientemente instrumentalizadas por las fuerzas conservadoras para obviar el ejercicio de dignidad nacional que la Ley 4/2023 recoge mediante no solo la validación de las personas trans, sino también la prohibición de las conocidas como «terapias de reconversión» (Artículo 17), la protección de las personas LGTBI en el ámbito laboral (Artículos 14-15) o la salvaguarda de los derechos de las personas intersexuales (Artículo 19). Sin embargo, al igual que con la aplicación del 155 de la Constitución, el Partido Popular presentó en mayo de 2023 un recurso de inconstitucionalidad contra varios artículos de la ley después de que también lo hiciera Vox, de la misma manera que, gobernando José Luis Rodríguez Zapatero, hizo en 2005 contra la Ley 13/2005 que modificaba el Código Civil para extender el derecho al matrimonio a personas de mismo sexo. En ambos casos, la ampliación de la identidad, nacional o de género es directamente censurada a través del control que el Estado habilita y que las fuerzas conservadoras se aseguran de aprovechar.

En la última década asistimos en España a una censura de la ampliación de derechos y libertades precisamente habilitada por el fracaso de la promesa de felicidad nacional que la crisis de 2008 instaura y que, posteriormente, la pandemia de la COVID-19 pareció hacer verdaderamente efectiva. El folclore peninsular, en tanto que privilegiado pliegue de lo común, también se ve activado en su doble dimensión oficial y periférica, especialmente en los territorios peninsulares históricamente entendidos como naciones. Es en este contexto en el que surge la ya definida folclórica peninsular con paradigmáticos ejemplos, como los analizados con anterioridad. El clamor de Maria Arnal i Marcel Bagés, el embrujo de Baiuca y Rodrigo Cuevas o la leyenda de Verde Prato son activaciones simbólicas que reordenan desde un punto de vista sensible la tradición desde un posicionamiento radicalmente, así como temporalmente *queer*.

Referencias citadas

- Agamben, G. (2005). *Estado de excepción: Homo sacer, II, I*. Adriana Hidalgo Editora.
- Ávalos, A. (2023, 26 de julio). *Verde Prato, electrónica con sabor a «bertsolari»* que reinterpreta el folclore tradicional vasco. S Moda. <https://smoda.elpais.com/placeres/verde-prato-electronica-con-sabor-a-bertsolari-que-reinterpreta-el-folclore-tradicional-vasco/>.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bianciotto, J. (2021, 4 de marzo). *Maria Arnal i Marcel Bagés: «Hay que imaginar otra manera de quejarnos»*. El Periódico. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210304/maria-arnal-i-marcel-bages-hay-que-imaginar-otra-manera-de-quejarnos-entrevista-11558638>.
- Bardají, J. (2021, 25 de marzo). *Baiuca y Rodrigo Cuevas no sorprenden, ni falta que hace, en «Veneno»*. Jenesaispop. <https://jenesaispop.com/2021/03/25/409516/baiuca-y-rodrigo-cuevas-no-sorprenden-ni-falta-que-hace-en-veneno/>.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press.
- Iturbe, A. (2021, 8 de abril). «Trato que mi acercamiento a la hora de componer una canción sea desde una posición lo más pura posible». MondoSonoro. <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/verde-prato-2021/>.
- Moya, I. (2020, 27 de junio). *Bienvenidos a la folktrónica*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20200627/481945675558/folktronica-latintronica-baiuca-frete-cumbeiro.html>.
- Muggs, J. (2018, 2 de agosto). *Foltronika Past, Present, and Future*. Bandcamp. <https://daily.bandcamp.com/lists/folktronica-list-past-present>.
- Piozza, G. (2018, 19 de diciembre). *La véritable histoire de Manuel Blanco Romasanta, le «loup-garou» espagnol qui inspire «Le Parfum»*. Vanity Fair France. <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/story/la-veritable-histoire-de-manuel-blanco-romasanta-le-serial-killer-espagnol-qui-inspire-le-parfum-netflix/5012>.
- Planas, E. (2018, 3 de agosto). *María [sic.] Arnal: «No quiero la etiqueta de la música de protesta»*. El Comercio. <https://elcomercio.pe/luces/musica/impreso-fil-lima-2018-maria-arnal-entrevista-presentacion-feria-libro-noticia-539284-noticia/>.
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano: crónicas del cruce*. Anagrama.
- Salas, J. (2017, 19 de mayo). *Maria Arnal: «Una canción de amor también es política y eso no nos tiene que asustar»*. Culturplaza. <https://valenciaplaza.com/maria-arnal-una-cancion-de-amor-tambien-es-politica-y-eso-no-nos-tiene-que-asustar>.