

Experimentación musical a partir del empleo de simbología de filiación nacional. Baiuca: electrónica y música tradicional gallega¹

Aarón Pérez-Borrajo²; Irene Matas de Íscar³

Recibido: 18 de noviembre de 2020 / Aceptado: 15 de marzo de 2021

Resumen. Baiuca es el resultado de la irrupción en el panorama musical gallego de iniciativas fundamentadas en la actualización de la música tradicional gallega a partir de la aplicación de nuevos lenguajes musicales y de procesos de resignificación simbólica. Proyecto en solitario de Alejandro Guillán junto a artistas y colectivos como Adrián Canoura, Xosé Lois Romero e Aliboria, Baiuca plantea una renovación dentro de este ámbito artístico-musical, promoviendo la recuperación de ritmos, melodías y tímbricas propias del país. Su finalidad última consiste en acercar esta dimensión musical a un nuevo público, ubicado en nuevos espacios y contextos, a partir de la utilización de medios alternativos y no convencionales. Tanto en el plano sonoro como en el visual, resulta evidente la apropiación y la utilización deliberada de simbología de filiación nacional, la cual llega a convertirse en seña de identidad de esta iniciativa. Por ello, el objetivo principal de este artículo consiste en reflexionar sobre la carga ideológica y cultural que rodea a este proyecto. A partir del estudio de caso de temas como “Muíño”, incluido en el álbum *Solpor* (2018), profundizaremos en la base teórico-musical y en el planteamiento cultural desde el que parte Guillán. En definitiva, pretendemos adentrarnos en el análisis de una propuesta musical “revolucionaria” que, inevitablemente, se encuentra construida sobre los mismos estereotipos culturales y nacionales con los que pretende romper.

Palabras clave: Música tradicional gallega; música electrónica; nacionalismo; filogalleguismo; resignificación.

[gal] Experimentación musical a partir do emprego de simboloxía de filiación nacional. Baiuca: electrónica e música tradicional galega

Resumo. Baiuca é o resultado da irrupción no panorama musical galego de iniciativas baseadas na actualización da música tradicional galega a partir da aplicación de novas linguaxes musicais e de procesos de resignificación simbólica. Proxecto en solitario de Alejandro Guillán xunto a artistas e colectivos como Adrián Canoura, Xosé Lois Romero e Aliboria, Baiuca propón unha renovación dentro deste ámbito artístico-musical, promovendo a recuperación de ritmos, melodías e tímbricas propias do país. A súa finalidade última consiste en achegar esta dimensión musical a un novo público, localizado en novos espazos e contextos, a partir da utilización de medios alternativos e non convencionais. Tanto no plano sonoro como no visual, resulta evidente a apropiación e a utilización deliberada de simboloxía de filiación nacional, a cal chega a ser o sinal de identidade desta iniciativa. Por iso, o obxectivo principal deste artigo consiste en reflexionar sobre a carga ideolóxica e cultural que rodea a este proxecto. A partir do estudo de caso de temas como “Muíño”, incluído no álbum *Solpor* (2018), profundaremos na base teórico-musical e na percepción cultural da que parte Guillán. En definitiva, pretendemos emprender a análise dunha proposta musical “revolucionaria” que, inevitablemente, está construída sobre os mesmos estereotipos cos que procura rachar.

Palabras chave: Música tradicional galega; música electrónica; nacionalismo; filogalleguismo; resignificación.

¹ Una primera versión de esta investigación fue presentada bajo el título de “Procesos de experimentación musical a partir del empleo de simbología nacional. Baiuca: electrónica y música tradicional gallega” en las *Jornadas SIBE 2019. Jornadas Internacionales de Investigación Musical: Tradiciones musicales. Experiencia social y creación musical*, las cuales fueron celebradas en la Universidad de Huelva durante los días 16 y 17 de octubre de 2019.

² Universidad de Salamanca, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical / GIR IHMAGINE: Intangible Heritage Music and Gender International Network.
Correo-e: aaronborrajo@usal.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4049-4856>.

³ Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Correo-e: irematas@ucm.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3976-9066>.

[en] Musical Experimentation Based on the Use of Symbols of National Affiliation. Baiuca: Electronic and Galician Traditional Music

Abstract. Baiuca is the result of the irruption in the Galician music scene of initiatives based on the updating of traditional Galician music through the application of new musical languages and processes of symbolic resignification. A solo project by Alejandro Guillán together with artists and groups such as Adrián Canoura, Xosé Lois Romero e Aliboria, Baiuca proposes a revolution within this field, promoting the recovery of rhythms, melodies and timbres typical of the country. Its ultimate aim is to bring this musical dimension to a new audience, located in new spaces and contexts, by the use of alternative and non-conventional means. Both on the sound and the audio-visual level, the use and deliberate appropriation of symbols of national affiliation is evident, which becomes a sign of identity of this artistic-musical project. Therefore, the main objective of this article is to reflect on the ideological and cultural load that surrounds this initiative. Based on the case study of songs such as “Muíño”, included in the album *Solpor* (2018), we will delve into the theoretical-musical basis and the cultural approach from which Guillán departs. In short, we intend to go into the analysis of a “revolutionary” musical project that, inevitably, is built on the same cultural and national stereotypes with which it seeks to break.

Keywords: Galician Traditional Music; Electronic Music; Nationalism; philogalleguism; Resignification.

Sumario. 1. Introducción. 2. Baiuca: propuesta cultural y estético-musical. 3. “Muíño”, *Solpor* (2018). 4. Relatos nacionales y culturales. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Como citar: Pérez-Borrajó, Aarón; Matas de Íscar, Irene. (2022): “Experimentación musical a partir del empleo de simbología de filiación nacional. Baiuca: electrónica y música tradicional gallega”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 25, pp. 227-244, DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/madr.90533>.

1. Introducción

El objetivo principal de este artículo puede ser ubicado dentro de una línea de investigación más amplia orientada al análisis de la

configuración de constructos identitarios en la dimensión gallega a partir de la música popular de tradición oral. Esta vía resulta sumamente pertinente a la hora de profundizar en el estudio de aquellos mecanismos dedicados a la articulación y a la difusión de dinámicas identitarias y comunitarias a través de su intervención en un ámbito cultural. En este sentido, nuestra propuesta de análisis, focalizada en la adaptación de música popular gallega a nuevos públicos y contextos gracias a la aplicación de lenguajes y de herramientas musicales no convencionales, nos permitirá reflexionar sobre las posibilidades artísticas que, al respecto, proponen en la actualidad iniciativas musicales como Baiuca.

Proyecto iniciado por Alejandro Guillán (1990-) en 2017, obtuvo una repercusión y un éxito social enorme en un período de tiempo relativamente limitado. Esta progresión exponencial se percibe tanto en su evolución artística y estética como en la difusión extranacional de su producto musical. Debido a su reciente irrupción, nos encontramos ante la ausencia de producción científica dedicada al análisis de su obra y de su discurso músico-cultural. Por ello, más allá de la exposición y del desarrollo de nuestras interpretaciones sobre la fuente audiovisual que funciona como estudio de caso, “Muíño” (2018), también tomamos como referencia los diálogos establecidos entre Guillán y diversos medios de comunicación. Esta estrategia metodológica posibilita una aproximación a los planteamientos teórico-culturales del artista gracias a la realización de un análisis del discurso –contenido y forma– de las entrevistas concedidas a plataformas como: *MundoSonoro*, *Binaural*, *El Salto*, *Metal Magazine*, *Segundo Premio*, *Radio 3*, *ABC* y *Revista Kuadro*⁴.

El marco teórico a partir del cual se diseña esta investigación se fundamenta en las aportaciones de los etnomusicólogos John Blacking (1928-1990)⁵ y Timothy Rice (1944-)⁶. El

⁴ Debido a la naturaleza y a los objetivos de este tipo de fuentes, es posible que el discurso de Guillán no haya sido transcrito siempre de manera literal. Este hecho convierte al entrevistador en una suerte de mediador entre artista y público, asumiendo así una agencia capital y supeditando la conexión entre ambas dimensiones a su propio criterio e interpretación de la realidad. En este sentido, el planteamiento y aplicación de este tipo de herramientas, así como el tratamiento de la información derivada de su utilización, no se corresponde necesariamente con los parámetros establecidos desde las metodologías cualitativas. En estas fuentes lo divulgativo prima sobre el rigor y la sistematización que condicionan toda iniciativa académica.

⁵ John Blacking fue un antropólogo social y etnomusicólogo británico. A partir de su experiencia de campo con la cultura musical venda –pueblo Bantú de África del Sur– desarrolló un modelo de análisis funcional. Su contribución personal supuso una verdadera revolución en esta disciplina. Dentro del amplio corpus etnomusicológico de Blacking destacan referencias como: *Venda Children's Songs: a Study in Ethnomusicological Analysis* (1967), *Process and Product in Human Society*, *Inaugural Lecture* (1969), *How Musical is Man?* (1973), “*A Commonsense*

primero de ellos supone la mayor referencia a la hora de enfrentar la praxis cultural a la sonora: finalidad principal de este artículo. Blacking entendió que la «musicalidad» iba mucho más allá de las limitaciones impuestas por el concepto de «repertorio». Así pues, al resultar insuficiente, la hegemonía del análisis formal en el ámbito musical comienza a ser discutida. Esta visión de la música como objeto autónomo en el cual no es posible interferir, a excepción del creador, también pone de manifiesto la existencia de relaciones de poder. John Blacking es uno de los primeros investigadores en proponer y en aplicar un análisis funcional a su trabajo etnomusicológico. Este autor asume que este tipo de acercamientos, basados en la percepción del fenómeno musical como actividad social, ofrecen posibilidades muy interesantes al constatar cómo la música adquiere lugar y significado a partir de su función social.

Por su parte, Timothy Rice resulta una figura imprescindible a la hora de examinar las relaciones entre el fenómeno musical y los poderes sociales y económicos. Bajo su punto de vista, la música popular de tradición oral se encuentra sometida a tres procesos externos e inalterables: esta se produce y se construye históricamente, se experimenta individualmente, y se conserva social y colectivamente. Todos ellos, por lo tanto, se corresponden con dinámicas aparejadas a nuestro objeto de estudio. En esta misma línea, Rice percibe que la reflexión y la contemplación sobre el pasado juega un papel fundamental en la configuración y definición de una identidad individual y colectiva en tiempo presente.

De esta forma, dicho marco teórico nos permite identificar la presencia de una relación de carácter bidireccional entre la intencionalidad que motiva y sustenta el proyecto musical de Guillán y la percepción que el consumidor tiene de este. Al mismo tiempo, mientras que las aportaciones de Blacking nos respaldan a la

hora de focalizar nuestro interés en el análisis de la actividad social ligada al fenómeno musical, Rice refuerza nuestra hipótesis sobre la existencia de connotaciones nacionales, ideológicas y socio-comunitarias asociadas a este tipo de prácticas músico-populares. Ambas perspectivas epistemológicas, complementarias entre sí, posibilitan el abordaje de nuestro objetivo principal: reflexionar sobre el discurso cultural y socio-ideológico en el que se mueve Baiuca.

2. Baiuca: propuesta cultural y estético-musical

Baiuca surgió de manera inesperada, alcanzando un resultado y un éxito sorprendente, en pleno *impasse* motivado por la situación de estancamiento en la que se encontraba Guillán respecto a su proyecto previo: Alex Casanova. Propuesta de pop electrónico, caracterizada por una ausencia de discurso y por el protagonismo de una combinación entre luminosidad y banalidad, estuvo activa entre el 2010 y el 2016. A pesar de ser relativamente conocida en Galicia, incluso siendo apoyada por plataformas como *Radio 3* o *MondoSonoro* (Saavedra 2014), el impacto de este proyecto no puede ser comparado con la repercusión mediática generada por Baiuca. Su corpus discográfico únicamente está compuesto por el álbum *Antagonasia* (2014), producido por el estudio y la editorial Crispis⁷, sello discográfico en el cual también se encontraban artistas y grupos gallegos como Sen Senra, Javi Pretty o Nistra. Tras la disolución de este estudio en 2017, Guillán y Baiuca pasaron a formar parte de Raso Estudio. Este sello y agencia de *managment*, gestionado por antiguos integrantes de Crispis, también produce a músicos como: Blanco Palamera, Parquesvr, Ruiseñora, Xosé Lois Romero & Aliboria, Chisme, Luca Yeezu, Néboa, Zuaraz, Mandale Mecha, Guadaupe Álvarez Luchía, Federico Estévez, Labaq, Leiton, Antía Muíño y AccordTrio.

View of All Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education (1987) y *Music, Culture & Experience: Selected Papers of John Blacking* (1995).

⁶ Timothy Rice es un etnomusicólogo americano, profesor emérito en el Departamento de Etnomusicología de la University of California, Los Angeles (UCLA). Teórico de gran relevancia dentro de este ámbito, su investigación se orienta al estudio de la música tradicional de los Balcanes. Rice es uno de los autores más implicados en la transformación de esta dimensión científica, promoviendo una renovación metodológica a partir de su propuesta para una modelización disciplinar. Dentro de su producción sobresalen obras como: *May it Fill your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (1994), *Music in Bulgaria: Experiencing Music, Expressing Culture* (2003), *Ethnomusicology: a Very Short Introduction* (2013) y *Modeling Ethnomusicology* (2017), *Gateways to Understanding Music* (2019).

⁷ Esta plataforma estuvo dirigida, entre otros, por Carlos Pereiro (1987-), guitarrista y *frontman* del grupo compositelano de *garage rock* Novedades Carminha.

Al contrario que Alex Casanova, Baiuca es una propuesta estético-musical con un profundo trasfondo cultural y social, basada en la *morriña* y en la nostalgia de un espacio físico y, al mismo tiempo, intangible, como motor creativo. Emerge en un momento de cambio y de transformación personal (Pérez Huerta 2020), sirviéndose de la «evocación» y del «deseo» como principales fuentes de inspiración. Sin embargo, el artista considera que la transición entre ambos proyectos no supuso en ningún momento un cambio radical, sino que posibilitó la fusión entre su formación en música tradicional gallega y conocimientos de música electrónica adquiridos de forma autodidacta (Chaparro Terleira 2018). De este modo, se convierte en una suerte de «artista total» capaz de integrar elementos y recursos de distinta procedencia, combinando ámbitos musicales completamente diferentes entre sí que, inevitablemente, conforman su trayectoria experiencial.

Guillán persigue la conexión con una realidad gallega rural, tradicional y popular hasta en la denominación de su propuesta. En este sentido, la acepción de la Real Academia Galega (RAG) para el término «baiuca» es la de taberna o tasca popular, siempre asociada a ámbitos rurales⁸. Se fija en el imaginario colectivo, por lo tanto, la visión de Galicia como *terra labrega*, pero con espacio para el ocio y para el *lecer*, para las prácticas músico-populares que él mismo representa. No obstante, esta conexión cultural que establece con Galicia a partir del título de su proyecto no es exclusiva, sino que también aparecen otras fundamentadas en la autorreferencialidad. A Baiuca es un área perteneciente al *concello* de Catoira, lugar de nacimiento de Guillán (Rosell 2018).

Baiuca, en definitiva, es una iniciativa basada en la música electrónica que tiene lugar

a partir de la manipulación⁹ de material musical preexistente y de sonoridades asociadas a la música popular gallega de tradición oral¹⁰. Irremisiblemente, plantea una revolución dentro de esta dimensión al ofrecer un nuevo producto y al promover, paralelamente, la recuperación de tímbricas, rítmicas y melodías asociadas al país. Lo relevante de la mixtificación entre sendos ámbitos no sólo se encuentra en la renovación de los procedimientos empleados a la hora de crear música adscrita culturalmente a Galicia, sino en la difusión y exportación del resultado final gracias a su orientación hacia nuevos públicos y contextos. Por ello, Baiuca puede ser considerada como pionera en la introducción y en la aplicación de la folktrónica en España, género musical al que autores como Perren se refieren del siguiente modo: “*Folktrónica is a genre which might be referred to as “post-digital” – it combines the raw, complex and imperfect nature of acoustic sound with the affordances and idioms of the digital audio workstation (DAW)*” (2014: 14).

En el plano visual, toda la responsabilidad se transfiere al cineasta burelés Adrián Canoura (1991-). Creador profundamente influenciado por la tradición gallega, su obra muestra un interés muy particular por el mundo rural, experimentando constantemente con él¹¹. El propio autor explica su trabajo del siguiente modo: “Non fai falla ir a ningún sitio exótico, hai cosas aquí que se poden investigar para darlles outra volta, non só cun eco de costumismo, senón cun toque máis vangardista” (Pin 2020). Por su parte, Guillán entiende que el éxito de esta relación artística responde a la coincidencia entre objetivos y percepciones, a la existencia de una misma interpretación sobre la realidad simbólica que los rodea (Fernández 2019). En Baiuca, lo visual juega un papel crucial en la creación de atmósferas –sobre todo

⁸ Enlace a la entrada de «*baiuca*» en el Diccionario da Real Academia Galega: <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/baiuca> [consulta: 19/06/2023].

⁹ En este caso, la utilización de este concepto no implica necesariamente connotaciones negativas, sino que alude a procesos compositivos muy habituales en el ámbito de la música electrónica. Estos generalmente consisten en la utilización de un material preexistente como medio para generar un nuevo producto tras el proceso de manipulación desarrollado e implementado por el artista. De este modo, al referirnos al *sampling* musical y al *found footage* visual de Baiuca, este término resulta completamente pertinente y operativo.

¹⁰ Hasta la fecha de realización de esta investigación, el corpus discográfico de Baiuca se encuentra compuesto por los siguientes sencillos y álbumes: *Muiñeira* (2017), *Queimada* (2017), *Mozas* (2017), *Solpor* (2018), *Muiño* (2018), *Morriña* (2018), *Olvidame* (2018), *Caroi* (2019), *Mangüeiro* (2019), *Misturas* (2019), *Aire* (2019), *Fisterra* (2019), *Caravel* (2019), *Fisterra (El Búho Dub)* (2020), *Paisaxes* (2020) y *Adélia* (2020).

¹¹ La obra de Adrián Canoura está integrada por documentales y cortometrajes como: *Batuko Exploration* (2015), *Salitre nas veas* (2017), *O porco e o seu espírito* (2017), *Caerán lóstregos do ceo* (2018), *Rexistros* (2018) y *Da morte nace a vida* (2019).

en su directo— al reforzar el ámbito musical y al contribuir a la definición y a la transmisión de nuevos significados. Más allá de su participación en esta iniciativa, Canoura también forma parte de Nistra, un proyecto dedicado a la fusión entre las prácticas musicales tradicionales gallegas y aquellas pertenecientes a la comunidad caboverdiana asentada en Burela, representada por el colectivo de mujeres Batu-ko Tabanka (Saavedra 2019).

El proceso compositivo por el que se rige Guillán se basa en la búsqueda de un equilibrio simétrico entre la música tradicional gallega y la música electrónica. Sin embargo, si establecemos que la primera de las anteriores está representada principalmente por material preexistente, podremos llegar a la conclusión de que el artista únicamente tiene agencia sobre el ámbito electrónico. Él no graba música en directo, sino que manipula aquello que le gusta y que le atrae (Quintanilla 2018). Esta estrategia se corresponde con el *sampleado* o *sampling*, un recurso fundamental en géneros musicales como el rap, consistente en la utilización de grabaciones preexistentes —*samples*— como base o estructura de nuevos temas. Uno de los aspectos más interesantes de esta herramienta de composición musical es la posibilidad que se le brinda al artista para crear vínculos con otros agentes culturales y con otras comunidades (Lena 2004: 298). En este caso, la conexión que Guillán propone entre Baiuca y Galicia resulta tan explícita y evidente que puede ser identificada por cualquier perfil de consumidor, sea nacional o extranacional.

Guillán describe cómo, tras dos meses de búsqueda en su biblioteca musical familiar, seleccionó un conjunto de materiales preexistentes para diseñar sus primeras maquetas (Chaparro Terleira 2018). Podríamos considerar esta fase inicial como el proceso de documentación llevado a cabo por el artista. De esta forma, su procedimiento creativo se configura

a partir del rescate, la recuperación y la reutilización de todo aquello que se encuentra a su disposición, incluidos recursos disponibilizados digitalmente (Serrano 2020). Aunque sepamos que el *sampleado* de música popular gallega de tradición oral es su pilar creativo, el resultado final variará enormemente en función del tratamiento electrónico que seleccione. Prueba de ello son las diferentes alternativas estético-musicales que representan las nueve canciones que integran el álbum *Solpor*.

Finalizado el proceso de revisión documental, y con el objetivo de conseguir un sonido compacto que defina a su proyecto, Guillán pone en marcha un proceso de prueba-error (Collazo 2019). Este sistema le permite explorar los límites de los materiales, así como encontrar la fórmula adecuada para empastar la dimensión tradicional con la electrónica de manera satisfactoria. Al respecto, podemos hacer referencia a sus declaraciones sobre la frustración generada al no ser capaz de satisfacer la necesidad autoimpuesta de incluir a la gaita —estereotipo absoluto de la música gallega¹²— en sus composiciones (Fernández 2019). Para superar las dificultades tímbricas y el papel protagonista que ostenta este instrumento dentro de la música tradicional gallega, afirma cómo encontró en la cantante y multinstrumentista Mercedes Peón (1967-) a su referencia principal a la hora de ampliar las posibilidades musicales de esta herramienta (Fernández 2019).

Con todo, la propuesta performativa de Baiuca no se limita al estudio como espacio de actuación, sino que también se abre a la música en directo. Junto a herramientas como maquetas preconfiguradas, sintetizadores, secuenciadores¹³, cajas de ritmos¹⁴ y los visuales de Canoura, también nos encontramos con la utilización de aerófonos e idiófonos adscritos al ámbito gallego como la flauta, la ocarina o las *cunchas de vieira*. Se trata de una puesta en

¹² Según Romero (2017: 320), la gaita supone la mayor representación de una supuesta identidad musical contemporánea gallega debido a su capacidad para romper con su adscripción al ámbito rural e introducirse en un mercado de masas global.

¹³ Un secuenciador es una aplicación o aparato electrónico cuya función es la de componer y reproducir episodios musicales o secuencias. Herramienta fundamental en el ámbito de la música electrónica, el artista crea y manipula el material musical a partir de una interfaz de control cuyo estándar tecnológico más habitual es el de MIDI. Esta, a su vez, también puede estar vinculada a otros instrumentos electrónicos.

¹⁴ La caja de ritmos o *drum machine* es una herramienta similar al secuenciador, imprescindible en la música electrónica. Permite al artista la creación y la reproducción de episodios o secuencias musicales. Las diferencias entre ambos instrumentos se basan en que la caja de ritmos propone una composición a partir de patrones rítmicos y de conjuntos predeterminados de compases que se repiten en *loops* siempre y cuando no se indique lo contrario.

escena semiestructurada, adaptada al público y al contexto en el que el acto musical tiene lugar. El directo de Baiuca dispone de dos formatos principales: el individual junto a Canoura en el plano visual, y el colectivo sumando a Xosé Lois Romero e Aliboria. Para justificar la colaboración que supone esta última opción, Guillán emplea argumentos tan cuestionables desde la musicología cultural como el siguiente:

Me apetecía probar a llevar un par de pandereiteiras, percusiones..., de ahí que se nos unieran Xosé Lois Romero, Andrea y Alejandra, dos músicos que vienen igualmente de Aliboria. Este formato está funcionando muy bien, porque dispone de ese aporte tribal que le brinda al proyecto verlas a ellas tocar, y entonces, como que le añade algo que no está presente en el formato sin instrumentos. Esto a la gente le gusta mucho. (Collazo 2019)

A pesar de que Baiuca se reduce principalmente a Alejandro Guillán, su corpus discográfico se nutre de la colaboración de diferentes colectivos musicales y de artistas gallegos ampliamente conocidos en el ámbito del *folk* y de la música tradicional. En *Solpor* (2018), álbum en el que se inserta nuestro estudio de caso, se incluye la participación del vocalista y bailarín Xisco Feijoo, quien canta en el tema “Arrieiro”. Aquí, Guillán también trabaja con la Asociación Cultural Xirandola (Bandeira, Silleda), con la que produce los temas “Morriña” y “Solpor”. De igual forma, la relación que mantiene con Xosé Lois Romero e Aliboria¹⁵ no se limita al directo, sino que el EP *Misturas* (2019) fue el resultado de la manipulación electrónica de un *tracklist* cedido por el propio Romero (Fernández 2019). A partir de su experimentación sobre cinco de las nueve canciones que componen el álbum *Xosé Lois Romero & Aliboria* (2017), Guillán obtiene nuevos resultados, continuando con las líneas de creación y de actuación establecidas en *Solpor*.

Sin embargo, pese a la importancia que la dimensión electrónica tiene en este proyecto, evita interferir musicalmente en el ámbito vo-

cal, optando por mantener las voces tal y como fueron grabadas. Sobre esta cuestión, afirma lo siguiente: “Entiendo que si no conocen el proyecto o la cultura gallega pueda chocar. Pero yo quería reflejar que Galicia es eso. Tú ves un grupo de pandereiteiras y es muy salvaje. La técnica es ir a saco y yo quería encontrar esa autenticidad, ese punto de crudez” (Chaparro Terleira 2018). En su balanza artística, Guillán da preferencia a una interpretación personal errónea sobre conceptos como «tradición» y «autenticidad», subordinando todos los parámetros musicales adscritos al género artístico en el que se mueve.

En cuanto a los precedentes que sirvieron como inspiración a la hora de configurar Baiuca, reconoce la influencia de artistas y proyectos como *Spiritu 986*¹⁶, liderado por el *gai-teiro* Anxo Lorenzo, o Carlos Núñez (1971-), sobre todo en lo relativo a su proyección internacional y a una supuesta labor de investigación (Chaparro Terleira 2018). Esta última, orientada principalmente hacia la transferencia y divulgación, podría ser epistemológicamente discutible desde la musicología cultural. Sin embargo, sorprende que afirme la ausencia de referencias en lo relativo a la música electrónica (*Id.*). Bajo nuestro punto de vista, esto no sería más que un intento infructuoso de sortear la escucha de aquello que podría llegar a influir de alguna forma en un acto posterior de creación. No obstante, atendiendo al lugar que ocupa la música en nuestra realidad personal y cotidiana, dicha aseveración es difícilmente creíble. En una sociedad contemporánea y global resulta imposible estar conectado con lo que nos rodea y, al mismo tiempo, permanecer en una suerte de aislamiento sonoro. Su objetivo de componer sin referencias, las cuales son percibidas como interferencias, responde a una percepción completamente confusa sobre conceptos como «originalidad», «innovación» y «autoría» artística. Además, si tenemos en cuenta el impacto que tiene el material musical preexistente en el producto final que genera Baiuca, esta visión todavía presenta más problemas.

¹⁵ El trabajo que Xosé Lois Romero (1970-) lleva a cabo con el colectivo musical Aliboria, caracterizado por la potencia de su dimensión vocal y por su interpretación particular de la percusión tradicional gallega, se traduce en la producción de sencillos y álbumes como: *Xosé Lois Romero & Aliboria* (2017), *Muiñeira de Ons* (2019), *O acougo do colo* (2020) y *Latexo* (2020).

¹⁶ A pesar de su innovadora propuesta a la hora de fusionar música tradicional gallega y música electrónica, este proyecto artístico-musical no tuvo continuidad. Su corpus discográfico únicamente está compuesto por un álbum: *Spiritu 986* (2000).

La fusión entre la música tradicional y la electrónica dista mucho de ser un camino artístico transitado exclusivamente por Baiuca. A nivel internacional podemos señalar la existencia de propuestas similares –algunas de ellas mencionadas por él mismo– como las de Nicola Cruz, Nicolas Jaar, Batida, Omar Souleyman, o la del argentino Pedro Canale con Chancha Via Circuito. En esta misma línea, dentro del género de la folktrónica, Baiuca también puede compartir espacio en un plano nacional y estatal con proyectos tan dispares como el *trap* gallego de Boyanka Kostova, la reinterpretación del folclore asturiano de Rodrigo Cuevas, la visión de Niño de Elche sobre el cante flamenco y gitano, o Califato 3/4 y su exploración de la tradición musical andaluza a través de la electrónica. No obstante, es preciso señalar que la delimitación y circunscripción musical de grupos como los anteriores a determinados géneros supone un ejercicio sumamente complicado que, en algunas ocasiones, carece incluso de sentido.

Una de las iniciativas más interesantes a las que Guillán hace referencia a la hora de reflexionar sobre otras propuestas en la escena española dedicadas a la fusión y a la manipulación de música popular de tradición oral a partir de la electrónica es el colectivo berciano Os Gru. A pesar de las similitudes que

podemos percibir entre ambas, Os Gru disponen de una repercusión social y de un impacto mediático radicalmente menor al de Baiuca. Su ausencia en plataformas dedicadas a la difusión y al consumo musical, caso de Spotify, también contribuye al desconocimiento sobre su proyecto estético-musical¹⁷. Sobre la procedencia del material musical preexistente y sampleado por Os Gru, Guillán comenta lo siguiente en su entrevista en *MondoSonoro*:

Actualmente, Os Gru, de la zona de El Bierzo, exploran esta mezcla de raíz y electrónica. Su historia es muy interesante: en los años 40 y 50, un tío americano o británico se dedicó a hacer grabaciones por toda España. Todas esas grabaciones están recogidas en un banco y estos chicos de Os Grupo utilizaron dichas grabaciones para crear canciones. (Chaparro Terleira 2018)

Podría parecer que Guillán confunde la labor de recopilación músico-popular realizada por el alemán Kurt Schindler (1882-1935)¹⁸ en la Península Ibérica durante la tercera década del siglo XX con la desarrollada en España en 1952 y 1953 por el folclorista americano Alan Lomax (1915-2002)¹⁹. Sin embargo, las grabaciones efectuadas por el primero de ellos se encuentran en paradero desconocido, a pesar de haber sido depositadas en la Casa Hispánica

¹⁷ En el espacio web de Os Gru se puede encontrar más información sobre su propuesta musical y su trayectoria: <http://osgru.blogspot.com> [consulta: 19/06/2023].

¹⁸ Kurt Schindler fue un compositor, director, musicólogo y recopilador alemán de origen judío. Factores como la crisis personal provocada por el suicidio de sus padres o el creciente antisemitismo en Alemania influyeron en su exilio voluntario a los Estados Unidos en 1905. Al margen de la intensa carrera profesional que desarrolló en este país, realizó uno de los trabajos de recogida de música popular más importantes en España durante la primera mitad del siglo XX. Esta relevancia se manifiesta tanto en el número de canciones recogidas como en la calidad y en la variedad geográfica de las mismas, otorgando una importancia inusitada al centro peninsular. Para ello, dispuso del apoyo de instituciones como el Centro de Estudios Históricos dirigido por el filólogo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), el Departamento de Español de la Universidad de Columbia a cargo del hispanista Federico de Onís (1885-1966) y The Hispanic Society of America fundada por el filántropo Archer M. Huntington (1870-1955). Dentro de su corpus etnográfico sobresalen cancioneros y recopilaciones dedicadas a sus tres áreas principales de investigación músico-popular: España, Rusia y Estados Unidos. Podemos destacar títulos como: *A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff* (1911), *Songs of the Russian People* (1915), *Bayou Ballads: Twelve Folk-Songs from Louisiana* (1921) y *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (1941).

¹⁹ Alan Lomax fue un folclorista, escritor y productor americano, el cual participó en la recopilación y en la grabación de miles de canciones populares de tradición oral en el sur de los Estados Unidos, colaborando con el Archive of American Folk Song de la Library of Congress. Igualmente, también es importante su investigación en áreas del Caribe como Haití o las Bahamas. Nos referimos, en definitiva, a una figura sumamente influyente y a uno de los introductores del *folk* dentro de la cultura de masas. A través de la emisión radiofónica de materiales compilados durante su trabajo de campo en cadenas como la CBS, descubrió y presentó a talentos de la música *folk* americana ante el público estadounidense. Al mismo tiempo, gracias a estas iniciativas de difusión y divulgación, introdujo géneros musicales relativamente desconocidos en EEUU durante la primera mitad del siglo XX: calipso, blues, baladas sureñas, flamenco, etc. La música popular española también jugó un papel dentro de su inmensa actividad músico-popular. A pesar de llegar a España en junio de 1952 con la intención de grabar un certamen folclórico en Mallorca, permaneció durante seis meses más. El corpus musical que reunió es muy interesante, convirtiéndose en una de las pocas iniciativas realizadas por un extranjero ajeno al control institucional del Franquismo. Alan Lomax,

de la Columbia University (Olarte 2010: 38). Probablemente, esta imprecisión se encuentra provocada por la indeterminación en lo relativo a la procedencia del investigador y a las fechas de trabajo de campo. Por otro lado, tampoco sabemos si se refiere al apoyo prestado por la Caja de Ahorros de Soria para sufragar las estancias de Kurt Schindler en España, con la presumible entrega de materiales derivados de dicha experiencia de campo, o a la plataforma documental creada por Alan Lomax: el Lomax Digital Archive²⁰. Con todo, a partir de la información proporcionada por Os Gru en su álbum *Ai Ruada*, autoproducido en 2014, podemos confirmar que gran parte del material preexistente utilizado se corresponde con canciones populares recogidas por Alan Lomax en Galicia²¹.

En Baiuca, al igual que en la mayoría de propuestas musicales, el objetivo principal consiste en establecer una conexión efectiva con el público. En este caso, dicha finalidad resulta evidente debido a la alusión sistemática a una cuestión emocional provocada por la existencia de una supuesta tradición histórico-artística compartida, así como por la referencia a una dimensión simbólica comunitaria que consigue que el consumidor se identifique con el producto. En las primeras entrevistas que concede, Guillán deja entrever sus dudas sobre cómo se recibirá el proyecto fuera de Galicia, asumiendo implícitamente su éxito en este espacio debido a los factores anteriormente mencionados. Sin embargo, a medida

que estas apariciones públicas se prolongan en el tiempo, su respuesta varía, justificando la buena aceptación de su propuesta en un ámbito estatal en base a una indeterminada y casi mística asociación cultural entre las diferentes áreas que conforman la Península Ibérica (Quintanilla 2018). Amplía discursivamente, por lo tanto, su radio de alcance y de impacto.

Bajo nuestro punto de vista, tanto su relato como la percepción que tiene de sí mismo y de su propuesta se van transformando en función de los acontecimientos. Por ello, es preciso partir de una visión holística para comprender cómo Guillán expone los objetivos y los motivos que justifican la existencia de esta iniciativa. La innovación de su proyecto, ligada a la transgresión que conlleva una mixtificación y una fusión de esta índole, induce a Guillán a ocultarse inicialmente tras una máscara para protegerse de posibles ataques de agentes culturales acérrimos a una suerte de sonido tradicional²². La inseguridad que estimula esta reacción, probablemente sobredimensionada, también sirve para poner de manifiesto la presencia de conflictos entre la aparición de propuestas rupturista y aquellos que se consideran propietarios de los espacios de creación y de *performance* de música gallega.

Lo cierto es que proyectos como Baiuca transportan e introducen a la música popular gallega de tradición oral en nuevos contextos, espacios y públicos. Demuestran cómo es posible romper con barreras y con límites artísticos

a lo largo de su estancia en España, contó con el apoyo de la BBC y de Radio Nacional, así como con la ayuda técnica de Jeannette Bell (1927-2018). También se sirvió de la colaboración de investigadores y folcloristas como Julio Caro Baroja (1914-1995), Xosé Filgueira Valverde (1906-1996), Manuel García Matos (1912-1974), Bonifacio Gil García (1898-1964), Walter Starkie (1894-1976), o Juan Uría Rúa (1891-1980). Dentro de su producción personal destacan fuentes como: *American Folk Song and Folk Lore: a Regional Bibliography* (1942), *Folk Song Style and Culture* (1968), *Cantometrics: an Approach to the Anthropology of Music* (1976) y *The Land where the Blues Began* (New York, 1993).

²⁰ Sitio web del Lomax Digital Archive, espacio en el que sus materiales se encuentran disponibilizados digitalmente gracias a la Association for Cultural Equality: <https://archive.culturalequity.org> [consulta: 19/06/2023].

²¹ Para aproximarse al trabajo de campo desarrollado por Alan Lomax en España, puede ser de interés el proyecto dirigido por la Prof. Dra. Ascensión Mazuela (Universidad de Granada), el cual lleva por título *Alan Lomax's journey across Spain (1952-1953)*. A partir de una aplicación online de libre acceso, es posible reproducir y recrear el viaje que Lomax realizó en España entre junio de 1952 y enero de 1953. En cada una de las 89 paradas que componen el mapa interactivo de esta plataforma, podemos contemplar una pequeña muestra del trabajo desarrollado por el folclorista americano: fotografías, grabaciones, referencias a los informantes, referencias al trabajo etnográfico presente en la Colección Lomax, información sobre estudios de otros investigadores, etc. El enlace de acceso es: <https://www.arcgis.com/apps/MapTour/index.html?appid=5769e4432d8b4fae841b1a170a4acd98> [consulta: 19/06/2023].

²² La ocultación, que no la anulación, de identidad llevada a cabo por Guillán en los comienzos de Baiuca podría ser comparable a la estrategia efectuada por Daft Punk. Según Trabado Cabado 2020: 852, este dúo de músicos franceses utiliza esta herramienta con una doble finalidad que también puede ser aplicable a nuestro caso: la de establecer una marca propia o signo de identidad y a la vez fijar una barrera y una separación frente a lo extramusical.

socialmente establecidos, superando una adscripción injustificada a determinados usos y funciones. El hecho de participar en cualquier tipo de evento, de actuar ante cualquier público, posibilita la obtención de múltiples reacciones a partir de un mismo producto. Ejemplo de ello puede ser su intervención en el desfile de la colección ‘Education Makes the Nation’ –inspirada en el filme *La Lengua de las Mariposas* (José Luis Cuerda, 1999)²³– del diseñador zamorano Raúl Madrid Manso en la Mercedes Benz Fashion Week de Madrid del 2018.

En definitiva, a partir del empleo de un lenguaje alternativo, Guillán es capaz de superar las restricciones de una dimensión musical específica, aproximándola a un consumidor estatal y extranacional. Facilita el acceso y promueve el consumo de este tipo de materiales gracias a un tratamiento artístico-musical no convencional y a su introducción en nuevos contextos. Su interés radica en conectar al público con un pasado cultural que desconocen, en presentar a las nuevas generaciones conceptos como «folclore» o «tradición» musicalmente reinterpretados y resignificados, utilizando para ello prácticas y *performances* innovadoras. Baiuca propone, en cierto sentido, una nueva visión orientada a superar la monotonía, la previsibilidad y las limitaciones en el desarrollo convencional de la música tradicional en Galicia.

3. “Muñío”, *Solpor* (2018)

Solpor, ocaso en castellano, representa la transición simbólica de un proyecto como Alex Casanova, caracterizado por la simplicidad y ausencia de discurso, a otro transgresor y conflictivo como Baiuca (Chaparro Terleira 2018). Este álbum, producido en 2018, está compuesto por nueve canciones que plantean fusiones y combinaciones entre música tradicional gallega y música electrónica completamente diferentes entre sí. Guillán apuesta por esbozar diversos recorridos y por explorar todas las posibilidades que le ofrecen cada uno de los temas que integran este conjunto. Como es habitual, el sampleado de material musical preexistente se convierte en el medio vehicular a partir del cual este disco se articula.

En este recopilatorio, el artista experimenta con distintos tipos de fusión, pasando de ámbitos como el pop y lo bailable a otros próximos al *techno* y al *dark techno*. Sobre nuestro estudio de caso, “Muñío”, Guillán afirma que se encuentra inspirado en la música industrial y en la repetición de ciclo (Chaparro Terleira 2018). Esta última práctica, consistente en *loop* o en repetir cíclicamente un mismo segmento musical, es una estrategia fundamental en la música electrónica –sobre todo en el *techno*– a la hora de definir y de remarcar el armazón estructural a través del cual se desarrolla una pieza. En cambio, el hecho de referirse a la música industrial nos obliga a profundizar en un ámbito poliédrico cuya definición y delimitación resulta sumamente compleja.

Este género musical se configura a partir de la electrónica, de la tecnología y de la experimentación artística. La música vocal, siempre limitada y manipulada, está sometida a la aplicación de herramientas como la distorsión rítmica o el bucle o *loop*. Los instrumentos tradicionales no sólo son tocados de forma no convencional, sino que son acompañados por nuevos dispositivos creados para la obtención de sonidos electrónicos. En este sentido, podríamos situar a nuestro estudio de caso dentro de la música post-industrial, resultado de la fusión y de las interferencias del industrial con otras corrientes como la música *ambient*, *noise* y *folk* durante las dos últimas décadas del siglo XX. Autores como Gutiérrez Bossa (2010: 104) reflexionan sobre las tensiones generadas entre la música industrial y la música tradicional, caso de Baiuca, entendiéndolo que la primera de ellas también puede ser incluida dentro de aquello que consideramos como «popular»:

Se ve al Industrial [género musical] como una forma de amenaza contra la tradición, siendo la tradición quien legitima al Industrial y viceversa. El folclor, lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene, sino lo que resulta accesible, le gusta, merece su adhesión o usa con frecuencia.

En lo relativo al análisis de “Muñío”, el material preexistente que Guillán toma como referencia se corresponde con el contenido textual y argumental, así como con el esquema rítmico

²³ Película inspirada en el relato de título homónimo incluido por Manuel Rivas (1957-) en su libro *Que me quieres, amor?* (1995), cuyo guión resultó ganador en la categoría ‘Mejor guión adaptado’ en la XIV edición de los Premios Goya (2000).

y melódico, de una canción popular gallega muy conocida: “A miña burriña”. Esta cuenta con múltiples versiones que difieren en música y en texto, aunque todas ellas comparten una estructura músico-textual. Algunas seleccionan determinadas estrofas o alteran su orden, influyendo de esta forma en el resultado final. “A miña burriña” puede ser encontrada en álbumes con propuestas estético-musicales tan dispares como los siguientes: *Petapouco* (1979) de Petapouco, *O Mellor de Xil Rios* (2008) de Xil Rios, *Sólidos Galicianos* (2009) de Pancho Álvarez, *Fío e agulla* (2015) de Pelepau, *Nova* (2017) de María Mendoza, *Menudas pezas* (2019) de A Bule Bule Band, o *Cancións Galegas* (2020) de Soncello Ensemble.

Esta pieza popular es una canción infantil ampliamente difundida en Galicia. Se trata de una canción de corro, también denominada como canción de rueda, con una función eminentemente lúdica. Generalmente, durante su interpretación los participantes entrelazan sus manos entre sí, danzando al son de la música. Esta dimensión dinámica y coreográfica se debe a parámetros tan diversos como al establecimiento de juegos y de patrones rítmicos, a la posibilidad de improvisar y de interaccionar gracias a la repetición sistemática de una melodía fácilmente memorizable, a la exposición de un contenido argumental alegre y divertido a partir de un ejercicio vocal accesible, etc. Tal y como sucede con las canciones de comba, este tipo de piezas populares, a pesar de ser interpretadas y reproducidas por niños y niñas durante la infancia, pasan a formar parte de un repertorio

eminentemente femenino tras la entrada en la pubertad (Olarte Martínez 2011: 5).

Una de las primeras versiones de esta pieza de la que tenemos constancia es la recogida en 1956 por la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología (IEM). Esta puede funcionar como referencia a la hora de examinar los procesos compositivos desarrollados por Guillán en “Muíño”. Actualmente se encuentra custodiada por el Fondo de Música Tradicional de la Institución Milà i Fontanals (CSIC)²⁴. Esta entidad, heredera del Instituto Español de Musicología, dispone de un amplio fondo músico-popular español compuesto por fuentes recopiladas a través de las distintas iniciativas articuladas por la Sección de Folklore del IEM. Concretamente, esta plataforma permite el acceso digital al conjunto de materiales compilados a partir de las 68 Misiones Folklóricas desarrolladas entre 1944 y 1960, así como a los cuadernos presentados en los 62 concursos organizados por esta institución. Esta unidad estuvo dirigida por el alemán Marius Schneider (1903-1982)²⁵, quien contó con la colaboración de folcloristas como García Matos²⁶, figura fundamental en este ámbito durante el Franquismo.

Esta versión de “A miña burriña” fue recogida en Conxo, Santiago de Compostela, por Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) en 1956. En la ficha de esta canción popular, el recopilador indica que Consuelo Gaudín Conde, informante de 72 años, la aprendió a través de su abuela. Estos datos respaldan la información proporcionada por Olarte Martínez: si ellas son las depositarias de este repertorio, sólo ellas podrán transmitirlo (2011: 5). Concretamente,

²⁴ Puentes-Blanco, Andrea (2013): “A miña burriña”, en E. Ros-Fábregas (ed.), *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, <https://musicatradicional.eu/es/piece/15207> [consulta: 19/06/2023].

²⁵ Marius Schneider fue un musicólogo alemán, el cual desarrolló su carrera profesional en el ámbito de la musicología comparada, predecesora de la etnomusicología. Asistente de Erich M. Hornbostel (1877-1935) en el Berlin Phonogramm-Archiv, en 1934 le sucedería como director. Tras su participación durante la Segunda Guerra Mundial al servicio del III Reich, cuestión desarrollada en Günther 1980: 687-689, Schneider se estableció en España, dirigiendo la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología hasta 1955. Su actividad en España evidencia dinámicas franquistas dedicadas a la captación de intelectuales nazis, acogiéndolos en un momento de fuerte rechazo internacional y contribuyendo a su rehabilitación académica.

²⁶ Manuel García Matos fue un músico y folclorista español principalmente conocido por su actividad etnomusicológica durante el Franquismo. Catedrático de Folklore en el Conservatorio de Madrid, careció de la formación y de la dimensión científico-metodológica de la que sí dispusieron investigadores y predecesores en dicho cargo como Martínez Torner, el cual estuvo vinculado a instituciones republicanas como el Centro de Estudios Históricos. Sin embargo, este hecho no impidió que Matos desarrollase un intenso trabajo recopilador, el cual se puede comprobar a partir de su notoria participación en las Misiones Folklóricas del Instituto Español de Musicología (1944-1960). A pesar de la escasa atención prestada a su filiación ideológica por parte de la etnomusicología española, su prestigio musical, social e institucional estuvo ligado a su compromiso con el Franquismo. Este hecho se puede constatar en su colaboración con la Sección Femenina de Falange Española de las J.O.N.S.

Echevarría²⁷ fue un musicólogo y un folclorista burgalés cuyo trabajo se centró en la recopilación de música popular en Castilla-La Mancha, actividad que se tradujo en la publicación del *Cancionero Musical Popular Manchego* (1951). Su presencia y trabajo de campo en Galicia se debió a su designación como director de la Banda Municipal de Música de la Diputación de La Coruña en 1953 (Navarro Justicia 2018: 200), período en el cual creó y editó su *Cancionero de los peregrinos de Santiago* (1967). En cuanto a “A miña burriña”, esta pieza forma parte de la Misión M47 efectuada en 1956. Esta iniciativa reúne 200 canciones populares y material literario procedentes de las provincias de A Coruña, Pontevedra, Lugo y Ourense. Con todo, el trabajo realizado por Echevarría para el IEM desde Galicia no se limitó a este proyecto, ya que también aportó fichas de piezas populares recogidas en esta región a la Misión M44 (1951), Misión M45 (1954), Misión M59 (1957), Misión M60 (1958), Misión M62 (1959) y a la Misión M64 (1960).

Partiendo del análisis de la versión recogida por este autor, constatamos cómo Guillán únicamente incorpora las estrofas en “Muíño”. Opta por desechar el estribillo, lo que resulta comprensible si atendemos a la función principal de este tipo de canción popular, a la noción de repetitividad que lleva asociada y a las limitaciones o estándares de duración de formato musical a los que se ven sujetos los artistas en la actualidad. Para incorporar este material preexistente como estructura, Guillán emplea una grabación cuya procedencia no puede ser identificada. La letra y el contenido textual de esta versión difiere con la proporcionada por Echevarría al IEM. Como ya hemos comentado, la existencia de múltiples variantes musicales y textuales a la hora de trabajar con materiales de transmisión oral es un hecho habitual. No obstante, la distancia interválica de la línea melódica del material preexistente de “Muíño” sí que concuerda con el ejemplo “A miña burriña” depositado en el IEM. Igualmente, tal y como sucede en el plano textual, la dimensión musical se ve afectada por la ausencia de aquellas secciones melódicas asignadas al estribillo. Así, las tres estrofas seleccionadas por Guillán son las siguientes:

Cando vou pro fiadeiro
Non vou por fiar na roca,
Vou por toca-lo pandeiro, ai
Que esta noite a min me toca.

Esta noite hei de ir a verte
Nena non me teñas medo
Déixame a porta trancada, ai
Cunha palla de centeo.

E esta noite e maila outra
E maila outra pasada
Abalei unha pereira, ai
Que nunca foi abalada.

Musicalmente, “Muíño” es un tema en el que, más allá del refuerzo de una rítmica ternaria mediante un *beat* artificial, de la presencia de instrumentos de percusión tradicionales y de la manipulación electrónica, el artista logra insertar casi por primera vez un símbolo cultural gallego como la gaita. Introducida cuidadosamente en la mitad de la pieza, con una intensidad que aumenta de manera progresiva, contribuye a generar una tensión estructural a partir de su insistencia en notas tenidas y en la repetición de ciclo. Una vez más, asistimos a la conjugación de tópicos identitarios en el ámbito musical cuyo objetivo principal es facilitar el reconocimiento y la comprensión del producto por parte del consumidor. Para ello, Guillán se mantiene fiel a su procedimiento compositivo, sampleando material musical preexistente cuyo origen no se registra, bien por interés personal o por no ser considerado relevante.

En cuanto al ámbito visual que acompaña a “Muíño” –responsabilidad de Canoura– podemos resaltar la sucesión sistemática de fotogramas intermitentes y bruscamente empastados entre sí, creando un videoclip a partir de la conexión entre intervalos desiguales. Lo que sucede en la imagen está estrechamente vinculado con lo que se desarrolla en el plano musical. Cuando a la música electrónica se le incorpora la dimensión vocal, la alternancia entre fotogramas aumenta, propiciando una inestabilidad y una tensión que necesitan ser resueltas. De esta forma, en cuanto el material preexistente desaparece, el plano visual deja de verse interrumpido por cortes o por fundidos a negro.

²⁷ Sobre la adscripción política y la militancia ambivalente de Echevarría Bravo, reflejada en su vinculación a instituciones asociadas a la Segunda República y al Franquismo, resulta de interés la información proporcionada por Ayala Herrera 2018: 159-186.

En este videoclip, al igual que en la mayoría de los producidos por Canoura para Baiuca, destaca la utilización de una técnica de creación audiovisual conocida como *found footage*. Esta consiste en emplear imágenes grabadas previamente y en alterarlas a partir de su manipulación mediante la aplicación de capas de colores. El proceso de composición visual, por lo tanto, evidencia grandes similitudes con los procedimientos de creación musical utilizados en esta pieza: la alteración de materiales preexistentes posibilita la obtención de nuevos resultados. Sobre los paralelismo y las conexiones entre el sampleado musical de Guillán y el sampleado visual que propone el *found footage* de Canoura, resulta de interés la reflexión de Noriega (2012: 138):

En términos culturales, uno de los giros más influyentes en la reactivación de las prácticas de *found footage* es el que consiste en modificar el régimen contemplativo de las imágenes por un régimen que impone una relación de uso, es decir, la manipulación y el control de las imágenes, ejemplos de esto son: el collage, el fotomontaje, el remix o el *sampling*.

Las imágenes empleadas por Canoura para componer este videoclip se corresponden con diferentes escenas del *entroido* en el sureste de la provincia de Ourense. A lo largo de “Muíño” nos encontramos con personajes como las *pantallas* de Xinzo de Limia, los *cigarróns* o *peliqueiros* de Verín y, sobre todo, los *boteiros* de Viana do Bolo. El interés y la espectacularidad de este conjunto de manifestaciones carnavalescas, unido a la necesidad de consolidar un atractivo turístico en estos núcleos rurales, provocó una intervención institucional orientada a la fijación, homogeneización y uniformización descontextualizadora de estas prácticas populares y colectivas (Dasairas Valsa 1997: 25). Sobre estas se construye, por lo tanto, un complejo imaginario cultural asociado al sureste *ourensano* que es asumido como propio por toda la comunidad gallega, viéndose implícitamente reforzado al funcionar como estereotipo identitario en productos musicales como nuestro estudio de caso. El peso de esta temática festiva en el plano visual de “Muíño” es tan notable que incluso la portada del álbum se corresponde con la imagen de una *pantalla*.

Tal y como sucede en lo musical, tampoco se indica la procedencia de las imágenes. Por ello, desconocemos si se trata de una grabación preexistente o de un material obtenido por el propio Canoura para su aplicación posterior

en “Muíño”. Lo cierto es que estos personajes carnavalescos, tremendamente coloridos, son sumamente válidos para, mediante procesos de ampliación y saturación de la imagen, configurar un proyecto visual operativo y funcional que respalde y acompañe a esta clase de creaciones y de *performances* electrónicas. La predominancia de primeros planos, así como la alternancia sistemática y contrastante entre clips, facilita la manipulación y la transformación simbólica de lo que podríamos llegar a percibir, proponiendo procesos de resignificación que se corresponden con la dinámica principal que sustenta la propuesta de Guillán. Bajo nuestro punto de vista, el plano visual cumple con una doble función: actúa como soporte y, al mismo tiempo, potencia una identificación nacional por parte del receptor.

En definitiva, el origen de los materiales musicales y visuales preexistentes utilizados en este estudio de caso nos conecta con una dimensión popular. Tanto la canción infantil como las escenas del *entroido* del sureste ourensano pueden ser consideradas como símbolos culturales, los cuales generan una suerte de consenso nacional. No disponen de ninguna adscripción ideológica, sino que aluden a una conexión colectiva y comunitaria. Guillán y Canoura no crean esta asociación simbólica, sino que se aprovechan de ella para fortalecer su propio proyecto, reforzándola de manera indirecta e implícita durante el proceso. Las tensiones que surgen entre conceptos como «nacional» y «nacionalista», evidentes en la selección de los materiales a partir de los que se constituye “Muíño”, serán desarrolladas en el siguiente apartado.

4. Relatos nacionales y culturales

Sorprendentemente, la propuesta musical de Guillán toma como punto de partida los mismos estereotipos culturales e identitarios que, en ocasiones, critica desde un plano teórico-discursivo. Bajo nuestro punto de vista, este hecho se corresponde principalmente con un interés personal en facilitar la difusión y, por ello, la comprensión de su producto artístico por parte de un público extranacional, ajeno al ámbito espacial en el que este conjunto de prácticas son asumidas como propias. En este sentido, consideramos que la capacidad de poder interpretar el contenido simbólico propuesto por Baiuca incide de manera crucial en el consumo de sus productos artístico-musicales. Sin embargo, cuando nos referimos a esta última cuestión no nos referimos necesariamente a posibles

beneficios económicos, sino a la repercusión mediática que el artista obtiene y, sobre todo, al alcance de su influencia. Es decir, ¿Cuál es la agencia que posee Guillán para transformar o para fortalecer la realidad cultural en la que se inscribe? Por ello, para que este escenario pueda ser factible, necesita emplear un lenguaje comprensible, un código reconocible más allá de su discutible validez y de las incoherencias que surgen en lo narrativo y discursivo.

Los estereotipos culturales asociados a Galicia no sólo pueden ser identificados en el producto musical, sino también en las diversas entrevistas que el autor proporciona. Guillán no se limita a participar de manera pasiva en este entramado de constructos colectivos, puesto que llega a afirmar la existencia de un supuesto «ser» o «modo de ser» gallego caracterizado por diferentes conductas y actitudes preconfiguradas e inherentes a todos los integrantes de dicha comunidad: la retranca, la creencia en un mundo mitológico autóctono, la presencia de un mundo interior oscuro, la ambigüedad y la ambivalencia, etc. Transita, por lo tanto, entre el empleo inconsciente de clichés y la ratificación de grandes marcos identitarios, todos ellos fácilmente reconocibles. En esta línea, el artista entiende que Baiuca es el reflejo del espíritu de una Galicia tradicional, alegre y festiva, melancólica y lóbrega, perteneciente a todos los gallegos y gallegas por igual (Quintanilla 2018). Por ello, se podría llegar a pensar que equipara su definición de Baiuca a la de Galicia, sin que quede claro cuáles son los límites que existen entre ambas.

El objetivo principal de Guillán consiste en que cualquiera se pueda sentir representado por la propuesta artística de Baiuca, estableciendo de este modo una conexión directa, personal e íntima con el consumidor. En esta coyuntura, la idea de «autenticidad» se convierte en la piedra angular sobre la cual se asienta esta compleja, a la vez que bidireccional, relación entre producto y público. Dentro de su discurso, esta herramienta conceptual no sólo le permite defender y legitimar la existencia de su proyecto, sino que también le posibilita justificar el fracaso de iniciativas similares. Esto nos permite percibir sus esfuerzos por encontrar un espacio de creación propio y particular, abriéndose camino en un mercado musical gallego e incluso español todavía por explotar. Al respecto, comenta lo siguiente en *Binaural*:

Me gusta mantener mi esencia... mis raíces. Creo que esto da autenticidad a un artista y ayuda al resto a creer en lo que esa persona está

haciendo. Esa imagen de productor viajero que busca otras músicas... muchas veces resulta forzado. Creo que cuando existe una verdadera esencia, la propuesta resulta más creíble. (Collazo 2019)

Llegados a este punto, se convierte en una tarea fundamental el discernir las discrepancias que se manifiestan entre las connotaciones y las implicaciones que llevan aparejadas los términos de «nacional» y de «nacionalista». Bajo nuestro criterio, el discurso teórico que configura y emplea Guillán podría llegar a ser calificado, a lo sumo, como una suerte de relato nacional. Entendemos que este primer concepto no es más que aquello que es considerado como natural de una nación, funcionando en una especie de oposición antagónica respecto al término de «extranjero». Por lo tanto, es preciso aclarar que, a diferencia de lo que se desprende de algunas de las entrevistas analizadas a lo largo de esta investigación, la narrativa personal del artista no debe ser asociada en ningún caso a un imaginario nacionalista.

A través de su exposición y ejercicio discursivo, Guillán logra reivindicarse a sí mismo en un plano nacional, estatal y global a partir de la explotación de las posibilidades artístico-musicales que entiende que la cultura gallega le ofrece. Para ello, busca su propio espacio artístico, apartándose de lo que juzga e identifica como el desarrollo convencional de la música tradicional y del *folk* gallego. Así, alcanza una notable repercusión extranacional a partir de su labor pionera en lo relativo a la manipulación electrónica de lo que se denomina y comercializa como «cultura autóctona». Con todo, a pesar de este conjunto de procedimientos públicos de autorrepresentación y autodefinición, sería un error el asumir desde la crítica musical y desde la musicología cultural que el discurso que mantiene Guillán a la hora de referirse a Baiuca es de índole nacionalista. Definitivamente, se encuentra muy lejos de representar el posicionamiento ideológico de una comunidad que, insistiendo en su estatus de nación, desea alcanzar la categoría de estado. Este proyecto, por lo tanto, se corresponde con el modelo estándar establecido por autores como Costa (2004: 21-22):

La evolución del folk hecho en Galicia va pues desde una posición inicial de compromiso social y político más o menos asumida, hacia una concepción en la que, aunque sin perderse las referencias identitarias de la galleguidad –formalmente expresadas a través del uso de elementos rítmicos, melódicos y tímbricos del repertorio

de tradición oral—, la dimensión estrictamente artística cobra un protagonismo creciente.

Su relato particular es el resultado directo de la confluencia entre un intento trivial y superficial de reivindicación sociocultural y un *pseudo*-patriotismo gallego. Tanto Guillán como los medios de comunicación son los responsables de su articulación y difusión, siendo un trabajo sumamente complejo el atribuir o asignar su autoría. No obstante, el artista no dispone de un discurso cerrado o estructurado, sino que, dependiendo de la entrevista que analicemos, podremos constatar cómo transita entre diferentes narrativas, valorando sus posibles implicaciones y repercusiones y seleccionándolas en función de sus propios intereses. Al respecto, él mismo trata de establecer su posición del siguiente modo: “Desde pequeño a mí me enseñaron que Galicia es el mejor sitio del mundo. No había un sitio mejor para vivir. Pero también existe un cierto sentimiento de inferioridad. Y yo, con este proyecto, más que reivindicar, quería enseñar al mundo lo que tenemos allí” (Chaparro Terleira 2018).

Para Guillán, lo que en principio quizás pudo ser un proyecto secundario, una válvula de escape ante la frustración provocada por un estancamiento artístico, finalmente se torna en su ocupación principal. Mientras que Alex Casanova es un proyecto de pop electrónico al que le podrían ser asociados valores como la simpleza o la intrascendentalidad, más allá de la ausencia de cualquier tipo de mensaje o discurso, en Baiuca explota al máximo su potencial para la transmisión de significados, generando así un interés mucho mayor tanto en el público como en sí mismo. A lo largo de su discurso, el entusiasmo del artista ante las posibilidades que le brinda Baiuca se puede sintetizar en tres conceptos en clave nacionalista: «tierra», «tradicición» e «historia». Sin embargo, Galicia se encuentra tan integrada en esta propuesta musical que el hecho de partir de ella, de crear nuevos productos desde una tradición musical popular específica, se convierte en

un arma de doble filo y en un requerimiento obligatorio incluso cuando su interés recae en elementos musicales foráneos²⁸ (Pérez Huerta 2020). Galicia y su material musical preexistente, por lo tanto, suponen el *leitmotiv* que define a este proyecto, forjando de este modo una especie de sensación de continuidad artística y una «marca» fácilmente identificable por parte del consumidor.

Por ello, podemos afirmar que Baiuca representa una posición eminentemente filogalleguista, cumpliendo con una labor de «embajadora cultural»²⁹. Evidentemente, esta iniciativa supone una estrategia altamente interesante a la hora de difundir música popular gallega de tradición oral en un mercado estatal e internacional. Con todo, su creación e irrupción carecen de cualquier motivación de índole nacionalista: Guillán presenta una dimensión cultural, pero con la única intención de reconocer y de subrayar su existencia. Tal y como declara, es la *morriña* producida tras su establecimiento definitivo en Madrid la que constituye uno de sus principales alicientes y motores creativos (Collazo 2019). Este sentimiento, el cual no implica necesariamente una reivindicación socio-política, unido al dolor personal que reporta, se convierte en un estímulo sumamente efectivo a la hora de componer. La sensación de soledad provocada por la distancia y la lejanía respecto a un espacio personal y cultural añorado es la que potencia la evocación que persiguen cada uno de los temas que componen *Solpor*. La estrategia de Guillán es simple, pero eficaz: el estremecimiento ante el recuerdo.

Más allá de lo estrictamente comunitario, el concepto de «espacio» adquiere una importancia capital en este proyecto. El artista considera que si el disco hubiera sido creado o diseñado en Galicia, el resultado habría sido completamente distinto (Quintanilla 2018). Baiuca, por lo tanto, se establece como un instrumento creado y gestionado de manera individual, pero destinado a cubrir las necesidades

²⁸ Las únicas piezas creadas por Guillán para Baiuca en las que la dimensión cultural gallega se encuentra completamente ausente son los remixes que realiza a partir de canciones de otros grupos, normalmente en colaboración con ellos. En esta línea, podemos destacar su trabajo con “Aire - Baiuca Remix” (2019) para Blanco Palamera (también producido por el sello discográfico Raso Estudio), o su participación en el EP *Adélia* (2020) del dúo portugués HAËMA.

²⁹ Esta función de índole diplomática es llevada a su máxima expresión por el cantautor chileno Víctor Jara (1932-1973), nombrado embajador cultural en 1970 por parte del gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende (1908-1973).

de todo un colectivo, lo que nos traslada a los procesos externos a los que la música se encuentra sometida según Timothy Rice. Guillán, sobre todo, se dirige a un sector de la sociedad gallega que se encuentra en una situación de «diáspora»³⁰, entendiéndolo que su proyecto posibilita una conexión cultural y emocional con aquellos lugares que asumimos como propios y en los que quizás no podemos estar. No obstante, este escenario dista mucho de suponer un relato de carácter nacionalista. En Baiuca no identificamos la difusión de un contenido afín a esta vertiente ideológica, sino un fuerte empeño en la transformación y en la transmisión de la cultura musical gallega, ejerciendo una función *pseudo*-diplomática a partir de la inclusión de símbolos nacionales que generan consenso social y noción de comunidad³¹.

En este sentido, el hecho de emplear un modelo compositivo fundamentado en la manipulación de material preexistente ampliamente conocido, caso de la *Muiñeira de Chantada*³² que desarrolla en el tema “Muiñeira” integrado en el álbum *Solpor* (2018), le permite desplegar su visión personal y llevar a cabo procesos de resignificación simbólica. Por esta clase de procedimientos nos referimos a la selección de un producto musical generado previamente, explotando sus posibilidades de transmisión simbólica a partir de su modificación formal y funcional. Es decir, mediante la alteración de

su estructura formal, es posible transfigurar la actividad social que este material lleva aparejada. Baiuca alcanza este objetivo al ser capaz de redirigir un mismo material tradicional hacia nuevos públicos, contextos y ambientes³³. Por ello, podemos afirmar que Guillán ostenta una posición de «embajador cultural», teniendo en cuenta sus esfuerzos por difundir la música tradicional gallega en el exterior, así como por representar nuevas formas de hacer música en Galicia a partir de aquello denominado como «autóctono».

Su interés principal no radica en recuperar o en analizar la tradición musical gallega, ámbito en el que considera que existen otros investigadores más capacitados y especializados (Collazo 2019), sino en generar nuevos significados a partir de la base establecida por los anteriores. Finalmente, esta es la razón que justifica la existencia de Baiuca: partir de lo comprendido como «tradicional» para trasladarlo a un nuevo contexto; modernizar y restaurar lo «antiguo» mediante un tratamiento alternativo, introduciéndolo en espacios no convencionales. Podría parecer que, en definitiva, se establece una relación bidireccional y de necesidad recíproca: mientras que Guillán precisa a la música tradicional gallega para presentar un proyecto original y con múltiples posibilidades estéticas y creativas, la música gallega encuentra en esta iniciativa un medio

³⁰ Partiendo de la definición de Rovetta Cortés 2018: 398, entendemos el concepto de «diáspora» como aquella parte de la comunidad que, a pesar de encontrarse en el extranjero, sigue sintiendo que forma parte de esta. En esta categoría, basada en el arraigo y en la pertenencia, también se incorpora a los descendientes de los sujetos que la integran. Actualmente, este término no tiene mucho que ver con su representación hegemónica en el imaginario gallego, protagonizada por las dinámicas generadas tras los grandes movimientos migratorios a Hispanoamérica y a Europa durante el siglo XX. Con Baiuca, la nueva diáspora a la que se dirige Guillán es aquella que él mismo integra: un colectivo compuesto por jóvenes desplazados hacia los principales centros estatales y europeos para cursar sus estudios universitarios o para buscar mejores oportunidades laborales.

³¹ Esta afirmación se puede corroborar a partir de los resultados obtenidos en el análisis de los materiales preexistentes empleados en el campo visual y musical de nuestro estudio de caso: “Muiño”. Aunque despolitizados, su fuerte adscripción identitaria hace que sean naturalizados y asumidos como propios por toda la comunidad.

³² La amplia difusión de esta pieza musical se manifiesta en su inclusión en múltiples álbumes. Estos, producidos por artistas nacionales e internacionales, plantean propuestas artístico-musicales sumamente diferentes y plurales a partir de un mismo material. Por ello, la propuesta de Baiuca no es sino una alternativa más. Concretamente, podemos destacar la presencia de la *Muiñeira de Chantada* en álbumes como: *Muiñeira de Chantada* (1978) de Son Lalin, *Castellum Honesti* (1989) de Milladoiro, *Y Bwced Perffaith / The Perfect Bucket* (1997) de Aberjaber, *De Galicia ó Ceo* (2000) de Antonio Seijo, *Galicia* (2000) de Linn Barnes y Allison Hampton, *Terra De Montes* (2005) de Os Gaiteiros de Soutelo, *Atox* (2007) de la Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense, *Fogaxe* (2008) de Sete Netos, *Highlander's Farewell* (2011) de Alasdair Fraser y Natalie Haas, *Inter-Celtic* (2014) de Carlos Núñez, *Transumanza sonora* (2015) de Brigan, *Galician Folk Songs* (2015) de Javier Otero Neira, *Latina* (2015) de Cristina Pato, *Aires de Pontevedra* (2017) de Oscar Ibáñez, *Fios de Ouro No Ar* (2018) de Rodrigo Romani, y *Dende o meu Balcón* (2020) de Susana Seivane.

³³ La consecución de este objetivo se manifiesta en su programación en múltiples espacios, en el perfil variado de espectador que acude a los eventos en los que Baiuca participa, en la procedencia geográfica de las visualizaciones y reproducciones que generan sus perfiles en plataformas de consumo musical, etc.

adecuado para adaptarse a la actualidad musical y a las demandas de consumidores potenciales. El artista resume esta situación de la siguiente forma:

O proxecto ten un punto comunitario, que fixen eu pero que podería facer outra persoa, posiblemente doutra maneira. (...). Tratar a música desde o respecto. Podes coller unha voz de hai máis de 30 anos, e acabar en que soe en algo actual: ensalzándoa, dándolle valor ao antigo que se estaba perdendo. (Fernández 2019)

5. Conclusiones

Finalmente, consideramos relevante reflexionar sobre tres ideas relacionadas con Baiuca, Alejandro Guillán y la dimensión ideológica en la que este proyecto se enmarca. Estas son las siguientes: las confusiones y las problemáticas terminológicas; la manipulación y los procesos de autopercepción y de autorrepresentación; la continuación y consecuente perpetuación de tópicos y estereotipos identitarios. La primera de ellas resulta fácilmente identificable si nos aproximamos a aquellas fuentes en las que el discurso teórico y estético –presumiblemente literal– de Guillán aparece fijado. Sin embargo, se constata una progresiva coherencia y definición en su relato personal a partir de las diversas entrevistas que va concediendo. La fecha de cada fuente es, por lo tanto, fundamental a la hora de conocer la posición en la que se ubica el artista.

Igualmente, esta problemática se manifiesta en la desconcertante utilización tanto de conceptos musicales –música tradicional, música *folk*, música de raíz– como de conceptos de carácter nacional y cultural –autenticidad, verdad, espíritu, esencia–. Más allá de la validez y de las posibles connotaciones que se desprenden del uso de cada uno de ellos, el empleo indiscriminado e intercambiable de estos términos genera grandes confusiones al tratar de comprender lo que Guillán pretende comunicar. En este sentido, semeja que el artista, al igual que otros agentes culturales presentes en la escena *folk* estatal, carece de las herramientas musicológicas o, simplemente, del interés en respaldar teórica y discursivamente su proyecto y sus objetivos extramusicales. Sin embargo, esta tesis no cuestiona en ningún momento la calidad artística y musical de esta iniciativa.

En segundo lugar, y ligado al desconcierto terminológico, surge una necesaria reflexión sobre las posibles variaciones discursivas

llevadas a cabo por Guillán en función de sus intereses personales. Sin lugar a duda, este hecho tiene que ver con el papel y con la importancia que tienen los diferentes procesos de autopercepción y de autorrepresentación –estrechamente conectados entre sí– que podemos percibir a partir de su intervención en diferentes medios de comunicación. Concretamente, queremos destacar que no sólo resulta relevante profundizar en la visión que el autor tiene sobre sí mismo, sino en los mecanismos y en las herramientas de las que se sirve a la hora de configurar aquella que quiere que otros tengan sobre él. El mero hecho de que proceda a posicionarse públicamente influye de manera directa en la recepción de su producto por parte del consumidor, fiscalizando e interviniendo en la interpretación semiótica que este implícitamente realiza durante el acto de escucha.

En tercer y último lugar, podemos determinar que Guillán contribuye a la perpetuación de aquellos tópicos y estereotipos culturales adscritos al ámbito gallego. La utilización de estos, consciente o inconsciente, responde a su interés en encajar y en ubicarse en un paradigma artístico tan confuso y nebuloso como el de «música gallega». Sus esfuerzos para situarse dentro de esta vertiente cultural de filiación nacional y/o nacionalista se deben no sólo a una necesidad personal de encontrar nuevos espacios de explotación y de creación artística, sino a la obligación de legitimar su proyecto. En todo caso, el hecho de que el propio artista no sea capaz de identificar la presencia de este complejo entramado socio-identitario no quiere decir que no exista. Banalizar esta clase de productos musicales de corte popular, entendiendo que responden únicamente a dinámicas de ocio y de entretenimiento, implica ignorar la inmensa capacidad del fenómeno musical en lo relativo a la transmisión de significados y de mensajes.

Guillán se apoya en lo que desde nuestro punto de vista supone una peligrosa y conflictiva interpretación sobre el concepto de «tradición», así como en un conjunto de códigos identitarios y culturales desarrollados desde el exterior y asumidos como propios con el paso del tiempo. Esto permite que el público gallego se sume de manera unánime a su propuesta musical, al mismo tiempo que favorece una correcta identificación artístico-cultural externa. Esta cuestión se encuentra respaldada por la pluralidad de perfiles hacia los que el artista orienta su producto. Facilita su accesibilidad a partir del empleo de lenguajes musicales

globales, pero también potencia diferentes connotaciones culturales e identitarias en función de la adscripción geográfica del consumidor y del espacio en el que la *performance* musical se lleva a cabo: ámbito nacional, ámbito estatal, ámbito internacional. Este artículo, en definitiva, pretende contribuir al debate sobre el significado y las implicaciones del «ser

culturalmente gallego», así como a las posibilidades que comprende el hecho de vivir esta experiencia. Al mismo tiempo, pone de manifiesto la cuestionable y discutible revolución de un proyecto musical sumamente interesante que, en última instancia, contribuye a consolidar y a perpetuar los mismos tópicos y estereotipos identitarios contra los que afirma luchar.

6. Referencias bibliográficas

- Ayala Herrera, Isabel María (2018): “Director y militante: el papel de Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles”, en F. J. Moya Maleno y P. R. Moya-Maleno (eds.), *Pedro Echevarría Bravo. Músicas y Etnomusicología en La Mancha*. Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, pp. 159-186.
- Blacking, John (1967): *Venda Children's Songs: a Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- (1969): *Process and Product in Human Society, Inaugural Lecture*. Johannesburg: Witwatersrand University Press
- (1973): *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- (1987): “A Commonsense View of All Music”: *Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1995): *Music, culture & experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bravo Echevarría, Pedro (1951): *Cancionero Musical Popular Manchego*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1967): *Cancionero de los peregrinos en Santiago*. Madrid: Centro de Estudios Jacobeos.
- Chaparro Terleira, Guillermo (2018): “Baiuca ayuda a dar una nueva vida a la música tradicional”, *MondoSonoro*, 23/05/2018, <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/baiuca-2018-entrevista/> [consulta: 25/10/2020].
- Collazo, Gerardo (2019): “Baiuca: «Creo que cuando existe una verdadera esencia, la propuesta resulta más creíble»”, *Binaural* 15/07/2019, <https://www.binaural.es/entrevista/entrevista-baiuca-creo-que-cuando-existe-una-verdadera-esencia-la-propuesta-resulta-mas-creible/> [consulta: 25/10/2020].
- Costa, Luis (2004): “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”, *Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review* 8.
- Dasairas Valsa, Xerardo (1997): “Entroidos y máscaras del sureste orensano”, *Narria: Estudios de artes y costumbres populares* 79-80, pp. 25-32.
- Fernández, Pablo (2019): “Alejandro Guillán: «Baiuca ten un punto comunitario»”. *El Salto* 20/08/2019, <https://www.elsaltodiario.com/musica/alejandro-guillan-baiuca-ten-un-punto-comunitario> [consulta: 26/10/2020].
- Günther, R. A. (1980). “Schneider, Marius”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers, vol. 16, pp. 687-689.
- Gutiérrez Bossa, Jairo (2010): “Abordaje reflexivo de la música industrial en el aventurar postmoderno y su protagonismo en las expresiones culturales emergentes”, *Encuentros* 16, pp. 99-108.
- Lena, Jennifer C. (2004): “Meaning and membership: samples in rap music, 1975-1995”, *Poetics* 32, pp. 297-310.
- Lomax, Alan (1968): *Folk Song Style and Culture*. Washington DC: Transaction Publishers.
- (1976): *Cantometrics: an Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: University Extension Media Center.
- (1993): *The Land where the Blues Began*. New York: Pantheon Books.
- Lomax, Alan y Sidney Robertson Cowell (1942): *American Folk Song and Folk Lore: a Regional Bibliography*. New York: Progressive Education Association.
- Monroe, Mina y Kurt Schindler (1921). *Bayou Ballads: Twelve Folk-songs from Louisiana*. New York: G. Schirmer.
- Navarro Justicia, Esther (2018): “Pedro Echevarría Bravo y su relación con la actual institución Milà i Fontanals”, en F. J. Moya Maleno y P. R. Moya-Maleno (eds.), *Pedro Echevarría Bravo. Músicas y Etnomusicología en La Mancha*. Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, pp. 187-234.

- Noriega, Eva B. (2012): “Notas sobre found footage”, *Arte e Investigación* 14/8, pp. 136-139.
- Olarte Martínez, Matilde (2010): “Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España”, *Etnofolk. Revista de etnomusicología* 16-17, pp. 35-74.
- (2011): “La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital”, *Trans. Revista Transcultural de Música* 15, pp. 1-31.
- Pérez Huerta, Monserrath (2020): “Baiuca: una mezcla de folk y electrónica”. *Revista Kuadro*, <https://revistakuadro.com/baiuca-una-mezcla-de-folk-y-electronica/> [consulta: 26/10/2020].
- Perren, Christopher Neil James (2014). *Media and Compositional Action: Folio of Compositions and Critical Commentary*. PhD Dissertation Brisbane: The University of Queensland.
- Pin, Irene (2020): “Adrián Canoura: «A nosa cultura ten moito que ofrecer. Non temos que ter medo a contala fóra»”, *Nós Diario*, https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/adrian-canoura-nosa-cultura-ten-moito-ofrecer-non-temos-ter-medo-contala-fora/20200929144419_105889.html [consulta: 16/11/2020].
- Puentes-Blanco, Andrea (2013): “A miña burriña”, en E. Ros-Fábregas (ed.), *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, <https://musicatradicional.eu/es/piece/15207> [consulta: 19/06/2023].
- Quintanilla, Blanca (2018): “Baiuca: electrónica y sonidos da morriña, da terra e do mar”, *Metal Magazine* 21/10/2018, <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/baiuca-electronica-y-sonidos-da-morrina-da-terra-e-do-mar> [consulta: 26/10/2020].
- Rice, Timothy (1994): *May it Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2003): *Music in Bulgaria: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- (2013): *Ethnomusicology: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- (2017): *Modeling Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Rice, Timothy; Wilson, Dave (2019): *Gateways to understanding music*. New York: Routledge.
- Rivas, Manuel (1995): *Que me queres, amor?* Vigo: Galaxia.
- Romero, Eugenia R. (2017): “Gaitas, panderos y tambores. La nueva música gallega y una identidad globalizada”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 9, pp. 313-331.
- Rosell, Aida L. (2018): “Entrevista a Baiuca: reinventando el folk a golpe de sintetizador”, *Segundo Premio* 16/02/2018, <https://www.segundopremio.com/2018/02/16/entrevista-baiuca/> [consulta: 28/10/2020].
- Rovetta Cortés, Ana Irene (2018): “«No me toca el corazón»: examinando las políticas para la diáspora en Galicia y el Véneto”, *Papers* 103/3, pp. 395-421.
- Saavedra, Natalia (2014): “Alex Casanova: «Mi música es luminosa pero las letras son muy oscuras»”, *Compos Times* 07/12/2014, <https://compostimes.com/2014/12/alex-casanova-mi-musica-es-luminosa-pero-las-letras-son-muy-oscuras/> [consulta: 03/11/2020].
- Saavedra, David (2019): “Todo sobre Nistra: entrevistamos a Anxo Ferreira, cabecilla de este proyecto electrónico gallego, antes de su debut en el Sónar”, *RedBull Música* 27/06/2019, <https://www.redbull.com/es-es/music-todo-sobre-nistra> [consulta: 03/11/2020].
- Schindler, Kurt (1911): *A Century of Russian Song from Glinka to Rachmaninoff*. New York: G. Schirmer.
- (1915): *Songs of the Russian People*. Boston: Oliver Ditson Company.
- (1941): *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute of the United States.
- Serrano, Nacho (2020): “Alejandro Guillán: «Que Luar Na Lubre me aplaudiera fue muy importante para mí»”, *ABC* 18/08/2020, https://www.abc.es/espana/madrid/abci-alejandro-guillan-luar-lubre-aplaudiera-importante-para-202008180032_noticia.html [consulta: 28/10/2020].
- Trabado Cabado, José Manuel (2020): “Cultura *samplada* en la Babel contemporánea. Notas sobre la colonización y la depredación como prácticas discursivas”, *Revista Signa* 29, pp. 843-874.