

IDEOLOXÍA E IDENTIDADE NO DISCURSO MUSICAL: O CASO DO HIP-HOP E O TRAP GALEGOS A TRAVÉS DE REBELIOM DO INFRAMUNDO E BOYANKA KOSTOVA

M.^a Belén Senín Santiago

Universidade de Santiago de Compostela

belen.senin.s@gmail.com

Resumo: No panorama actual da música a nivel global, os xéneros urbanos como o trap ou o hip-hop atópanse en auxe, especialmente entre a mocidade. O caso galego non é unha excepción. Se ben o hip-hop gozaba xa de certa traxectoria, a entrada en escena do trap é, aínda que recente, innegablemente triunfal. Porén, constituiría unha grave ausencia de análise reducir a popularidade destes xéneros a meras tendencias. A música, como produto cultural fillo do contexto no que nace, serve de ferramenta para a creación ou reforzo da identidade, e como tal non está exenta de ideoloxía. Así, a través da análise dos devanditos xéneros baixo o prisma da análise crítica do discurso, amosaremos como estes encerran dúas posturas opostas no que á identidade e a ideoloxía transmitida se refire, dúas reaccións diferentes ao mundo da modernidade líquida.

Palabras chave: análise crítica do discurso, ideoloxía, identidade, hip-hop, trap.

Title: Ideology and identity in musical discourse: the case of Galician hip-hop and trap through Rebeliom do Inframundo and Boyanka Kostova.

Abstract: In the current global music scene, urban genres such as trap or hip-hop are on the rise, especially among youth. The Galician case is no exception. While hip-hop already enjoyed a certain trajectory, the entry into the scene of trap is, though recent, undeniably triumphant. However, it would be a serious absence of analysis to reduce the popularity of these genres to mere trends. Music, as a cultural product child of the context in which it is born, serves as a tool for the creation or reinforcement of identity, and as

such it is not free of ideology. Thus, through analysis of these genres through the prism of critical discourse analysis, we will show how these enclose two opposite positions in terms of transmitted identity and ideology, two different reactions to the world of liquid modernity.

Key words: critical discourse analysis, ideology, identity, hip-hop, trap.

1. Introducción

Toda nación precisa unha identidade cultural diferenciada acorde co proxecto político que a enmarca. A idea de Galiza como nación, isto é, como suxeito político propio, estivo dende os seus comezos asentada nun esencialismo que, aínda (se cadra) con vontade de ser estratéxico, rematou por crear en consecuencia unha identidade cultural e, por tanto, nacional debilmente cimentada nunha análise minuciosa da nosa realidade material, e que apenas se diferencia da imaxe estereotípica que proxectan outros sobre nós. Tendo en conta os cambios políticos, sociais e culturais acontecidos ao longo do século XX ata os nosos días, ese *Volksgeist* descubriuse obsoleto na actual sociedade posmoderna onde a identidade foi diluída e fragmentada. É por este motivo que agromaron novas tendencias (máis ou menos satisfactorias dependendo da perspectiva) que buscan introducir Galiza no século XXI, intentando crear unha identidade cultural que, en lugar de ficar ancorada no pasado, vaia acorde co presente, unha iniciativa de modernización e universalización que xa vimos a comezos do século XX da man do grupo Nós.

Esta tensión entre tradición e modernidade pode verse nitidamente na música, un dos elementos culturais fundamentais da nosa sociedade. Esta posición dótaa dun dos discursos máis potentes á hora de construír identidade, especialmente entre a mocidade. En palabras de Rossana Reguillo (2000, p. 257):

La música és el llenguatge que vehicula els emergents sentits del que és social-identitari per als joves, la possibilitat de trencar el tancament de la seva pròpia pell. És el llenguatge que permet explorar el món i al mateix temps expressar les pròpies

valoracions sobre aquest món. [...] el món com a experiència subjectiva adquireix el seu sentit social per la (co)presència d'un(s) altre(s) que, “iguais” i “diferents”, simbolitzen els ritus d'obertura i clausura que dinamitzen les identitats socials.

Precisamente por esta función de canle de expresión indirecta de valoración sobre o mundo, así como pola súa vinculación coa identidade,¹ a música convértese tamén nun medio chave para a difusión de ideoloxía.

Á luz do devandito, no presente traballo analizarase como esta dobre cara do discurso musical pode provocar a conversión da propia ideoloxía nunha identidade político-cultural. Co fin de confirmar esta hipótese, tomaranse como obxectos de estudo o hip-hop e o trap galegos, por seren xéneros de especial interese debido á súa relación con dúas das identidades socioideolóxicas máis fortes na actualidade e polos lazos de vinculación e diferenza entre os mesmos.

Para isto, foron elixidos dous grupos salientables pola súa representatividade dentro de cadanseu xénero, así como polo seu carácter actual: Rebeliom do Inframundo (hip-hop) e Boyanka Kostova (trap). Tras un proceso de selección de cancións en base ás súas temáticas, de xeito que poidamos ollar a través delas os discursos dos seus respectivos xéneros, elaborouse un corpus no que se baseará a análise:

Corpus

Rebeliom do Inframundo	Boyanka Kostova
Skit 2 (2012) https://youtu.be/ctSbvp4rehs	Leiraz (2018) https://youtu.be/6C-yEbnKARY
Bang bang (2016) https://youtu.be/nFVx7UR22w8	Colacao (2018) https://youtu.be/vwO8hnXqh_s
No choio fála-se dum ERE (2016) https://youtu.be/QtvS5YAyW50	Orquesta (2019) https://youtu.be/dEcRI7CcYAA

1 En palabras de Bucholtz e Hall (2004, p. 388): “sameness and differency, the raw material of identity, do not exist apart from the ideologies and practices through which they are constructed”.

Corpus

Rebeliom do Inframundo	Boyanka Kostova
Non imos polo regho (2019) https://youtu.be/LQ7LoKKnWvo	D. Tristán (2019) https://youtu.be/XPDxVtvkuLI
Run madafaka (2019) https://youtu.be/nFVx7UR22w8	Camerino (2019) https://youtu.be/YvdBrcyDpgQ
Vendetta (2021) https://youtu.be/yaGIQIPkh-E	Muinheira de Interior (2020) https://youtu.be/_CK0wFccakE

Ao conxunto aplicaráselle a análise crítica do discurso (Fairclough 1995, Dijk 2001) por constituír unha metodoloxía que busca desentrañar a relación do poder coa linguaxe (xa sexa como dominación ou como resistencia) e analizar como a ideoloxía agroma no discurso. Do mesmo xeito, axudarémonos dunha análise indexical a través do prisma da sociolingüística interaccional para analizar a emerxencia da identidade no discurso. Recorreremos tamén de forma complementaria a unha análise da estética dos videoclips por ser un elemento que reforza o discurso e que achega unha visión panorámica das identidades creadas.

2. Análise

2.1. Nacemento e bases dos xéneros

A pesar da súa evolución musicalmente diferente e ideoloxicamente oposta (como explicaremos a continuación), o hip-hop e o trap teñen máis vínculos dos que aparentemente semella.

O hip-hop ten a súa orixe a finais dos anos 60 nos barrios máis pobres de Nova York (o Bronx ou Queens, por exemplo), lugares de residencia dos colectivos excluídos da sociedade burguesa da Gran Mazá, especialmente comunidades obreiras e/ou migrantes como a afroamericana e a latina. Como explica Abad (2018, p. 18):

La gente de un estatus social más bajo tenía vetado el acceso a las discotecas de la Gran Manzana, por lo que empiezan a surgir las block parties, fiestas callejeras que se organizaban en

los barrios más pobres a ritmo de *funk* y *soul*. Pronto aparecen los primeros DJ's (*Disc-Jockeys*) frotando los vinilos para conseguir ritmos más bailables, hecho que les garantizó un gran éxito en estas fiestas, y se empiezan a realizar improvisaciones cantando al ritmo de la música en la que los jóvenes expresaban sus sentimientos de frustración o el orgullo hacia su pandilla, de la mano de los llamados MC's (Maestros de Ceremonias). Este género musical nace como una subcultura, en sus inicios la finalidad de estos *rapeos* era la mera diversión.

O barrio como berce do xénero é un elemento fundamental para entender o hip-hop, xa que este será a peza angular sobre a que xire o seu discurso. A clase (encarnada no barrio e, ás veces, máis concretamente no grupo) será a identidade socioideolóxica fundamental do hip-hop, presente aínda a día de hoxe. Así, transmítese un discurso colectivo intrínseco ao xénero que percorre os problemas sociais sufridos transversalmente (a opresión, as dificultades económicas, a drogodependencia...), así como o feito de que a súa posición social dinamita calquera intento de mellora neste sistema.

Por outra banda, Rey e Vilares (2019, p. 18) describen así o nacemento do trap:

El origen de la música trap podemos encontrarlo a principios de los años 90 en ciudades del sur de Estados Unidos como Atlanta, en el estado de Georgia. En esta época, donde el rap que dominaba era el de las costas este y oeste, se estaba fraguando en los estados del sur del país lo que ahora denominamos música trap. El origen de este género está indudablemente ligado a la música rap y al hip-hop, pues de ello surgen sus ritmos e influencias. [...] se diferenciaba con respecto al rap dominante en el momento, en que empleaba bases más lentas² y una temática diferente, ya que fueron los primeros en utilizar la palabra “trap” para referirse a las zonas donde se trapicheaba (fabricación y venta) de droga. En esta época, el trap era visto

2 Posteriormente, xa nos anos 2000, o trap adoptou un ritmo de base moito máis rápido, intercalado con outras velocidades. Musicalmente tamén se incorporou o *autotune*, ferramenta de afinación artificial que “se ha convertido en condición casi *sine qua non* para realizar trap, formando parte de la estética y del estereotipo creado sobre estos artistas” (Rey e Vilares 2019, p. 19).

como un espacio físico y no todavía como un estilo musical (García 2018). [...] El trap comienza a aparecer como estilo musical a principios de la década del 2010.

Aínda que, como vemos, a orixe do trap está directamente relacionada co hip-hop, o seu discurso foi diferenciándose cada vez máis a través dun proceso de macdonalización ata tornarse practicamente oposto. Ao igual que o hip-hop, o trap nace no barrio da man de individuos que sufrían as mesmas condicións materiais que os DJ's e MC's dos que falabamos anteriormente. Con todo, a apoloxía das drogas, a reivindicación persoal como pequenos traficantes e a exaltación da cousificación e sexualización feminina tomaron unha posición central no discurso do trap que o afastan do carácter colectivo e reivindicativo do hip-hop. Esta é tamén a tendencia dos primeiros cantantes de trap no Estado español. Porén, neste territorio o xénero foi modificándose tanto musical como ideoloxicamente, adoptando un maior abano de ritmos á vez que a mercantilización que estaba a sufrir provocaba a absorción do seu discurso por parte do neoliberalismo. Como expoñen Rey e Vilares (2019, p. 20):

Como explica Baena (2016, p. 18), más que un género artístico, el trap en España es una escena compuesta por un grupo social que comparte una serie de valores, códigos, convenciones y rituales al margen de la mayoría de la sociedad, aclamando así una identidad propia. Bajo esta definición, vemos que el trap en España no se adscribiría entonces a ningún formalismo musical, sino más bien a unos rasgos coyunturales heredados del hip-hop: se trataría más de “ser trap” que de “hacer trap”.

Así, o trap español tornouse unha oda ao capitalismo, reproducindo, ademais do devandito, o falso mito da meritocracia, sendo a súa voz a dun exrapaz do barrio que conseguiu ascender socialmente a través da música e que agora goza das vantaxes do sistema, “un relato que recuerda en buena medida al imaginario social de competencia, darwinismo social, incertidumbre y búsqueda desmedida del éxito económico como fin último que plantea la ideología neoliberal” (Rey e Vilares 2019, p. 46).

2.2. Hip-hop galego: Rebelliom do Inframundo

Rebelliom do Inframundo é un grupo independente de hip-hop en galego nado en Pontearreas no 2005. Entre os seus traballos atopamos os álbums *A sorpresa* (2012), *Lume e Rebelliom* (2016) e *Ilegal* (2019), contando con varias mudanzas respecto aos membros do grupo ata chegar á composición actual con Nervo (MC, o único que participou no proxecto dende os seus inicios), Malvares de Moscoso (MC), Frank (MC/produtor), Movementss (produtor) e Pol (DJ).

O discurso que mantén Rebelliom do Inframundo aseméllase bastante ao discurso orixinal do hip-hop norteamericano, así como ao dos principais grupos do Estado español, como poden ser Los Chikos del Maíz, e de Galiza en particular, como Dios ke te crew, SonDaRúa ou Ezetaerre. Porén, o hip-hop galego mestura elementos globais e locais para crear un discurso propio que atende ao contexto no que se produce. A continuación analizaremos as principais cuestións que o vertebran.

Trataremos en primeiro lugar a peza chave do hip-hop: a clase. A pesar de que o barrio non ten unha presenza importante en Galiza debido á distribución dispersa e atomizada da poboación e ao carácter maiormente rural dos nosos asentamentos, as aldeas ou vilas (especialmente aquelas achegadas ás cidades) funcionan como o seu equivalente a nivel identitario no discurso do hip-hop galego, en canto son núcleos periféricos onde reside maiormente a clase traballadora (xunto cos barrios das poucas grandes cidades). Así, a marxinalidade destes espazos convértese nun símbolo territorial da marxinalidade da propia clase, e a súa reivindicación como orixe é, por tanto, unha proclamación de orgullo de clase (*somos da rúa*, en “Bang bang”³). Con todo, non se poden esquecer os problemas que atravesan o barrio (no amplo senso do termo, á luz do que foi exposto anteriormente) e a xente que vive nel. O consumo e a venda de droga é unha cuestión recorrente no discurso de Rebelliom do Inframundo e no hip-hop en xeral, abordado dende unha perspectiva crítica que entende a droga como unha ferramenta de

3 Todos os fragmentos foron transcritos fielmente pola autora do presente traballo, sen modificar incorreccións gramaticais de ningún tipo.

alienación e destrución da clase obreira.⁴ Defenden, ademais, que só a conciencia desta análise e da propia clase pode outorgar as ferramentas para a superación da drogodependencia e para evitar caer no lumpenproletariado.⁵

Por outra banda, o traballo é outro elemento habitual, obxecto de crítica por motivos como as condicións laborais, o soldo insuficiente ou a dificultade para atopar emprego (especialmente despois do importante aumento do paro tras a crise do 2008), e enmarcado na perspectiva marxista sobre o traballo asalariado.⁶ Do mesmo xeito, a crítica ás elites burguesas, atendendo especialmente ao choque entre os seus intereses e os da clase á que dominan, constitúe outra constante no discurso do hip-hop, levando así á música a loita de clases e o antagonismo entre burguesía e proletariado.⁷

Todas as ideas previamente expostas teñen a súa conclusión no enalzamento do levantamento popular, a ansiada revolución da clase dominada contra a clase dominante para romper co xugo da súa opresión.⁸ Esta ideoloxía é obviamente perseguida polo sistema,

4 [...] *alcohol, antidepressivos, perico | ficamos cansos | evasión para o proscrito* (“Non imos polo regho”). [...] *volvinme tolo cando fun quen de ver o que sufriron nosos pais nosas nais co arao’ nas mans dándolle lume e eu de tripi* (“Skit 2”).

5 [...] *cada un prioriza | non vou viaxar a Ibiza | nin a mover fariña | vou mercar botas de auga para a miña filla* (“Non imos polo regho”). [...] *crinme Lucifer con petrodólares | despois tirado no portal vin que só tiña dores* (“Skit 2”).

6 [...] *un mes sen cobrar outro mes outro pasa | sen cartos para levar de xantar a casa | [...] / explicalle a Fenosa que non pagas porque non cobras hostia | que es a vítima do veneno desas cobras | bestas cegadas polos cartos | se quixera currar gratis chamaría a Amancio Ortega | non lles chega con pagar un soldo de merda que agora xa non paga | [...] / e non comas | á empresa lla sopla | á rúa con cuarenta ou cincuenta onde choias | [...] / nómina anémica | enfermidade endémica | vida laboral patética* (“No choio fála-se dum ERE”). [...] *malabarismos a fin de mes* (“Non imos polo regho”).

7 [...] *maldito bastardo | sempre co mercedes* (“No choio fála-se dum ERE”). [...] *chama ós TEDAX | dilles que odiamos o barco do alcalde | [...] / primata | só vives polos quilates | buscam diamantes | moverse en iates | iso é para Feixoo e narcotraficantes | [...] / muito farsante | muita fariña | fascistas como o tonto de Manquiña | [...] / delito é vós comendo e nós estar pasando fame* (“Bang bang”). [...] *non aturo peros | pandilla de peperos | patético como o intelecto dun torero | [...] / queren vivir a costa de outros* (“Non imos polo regho”). [...] *pois o poder do rico reside na túa pobreza e en aniquilar as túas ambicións | [...] / control social | manipulan os sentidos | que apostar se fan trampa no puto casino | [...] / cúspides conspiran en reunións secretas | mentiras ditas mil veces chegan a ser certas* (“Vendetta”).

8 [...] *porque o pobo berra | dálles lume e rebelión | prende a mecha* (“Bang bang”). [...] *espíritu álzase como Varsovia | [...] / empresario estafador vas a soñar con Lenin* (“No choio fála-se dum ERE”). [...] *corto a Rockefeller coma un gruyer* (“Skit 2”). [...] *como um checheno*

risco que asumen conscientemente (*son carne de presidio* / [...] / *a pasma estuda os nosos movementos*, en “Bang bang”). A súa estética, tanto a roupa coma os movementos e a actitude que manteñen durante a interpretación, reforza o carácter marxinal, imponente e mesmo en ocasións violento do seu discurso, lembrándonos a estética *hooligan*⁹ e de barrio (roupa deportiva, cores escuras, capuchas, *piercings*...).



Fotograma do videoclip “Non imos polo regño”.

Do mesmo xeito, a cuestión nacional maniféstase a través da defensa da lingua¹⁰ ou, como podemos ver noutras cancións, da terra.¹¹ Porén, xeralmente, a cuestión de xénero é a grande esquecida do discurso do rap, posuíndo unha presenza moi escasa, cando non presenta expresións ou comentarios machistas que pretenden reforzar o ego. Rebeliom do Inframundo non é unha excepción, se ben tenden máis ao esquecemento que ao machismo. Con todo,

enfurecido coa Kalashnikov / *cego de Eristoff* / *antes de quedar en off* / *lévome por diante os...* / *e despois killing me soft* / [...] / *son quen de reventar esa cadea que me apresa sen descanso e condena o meu amor* / [...] / *vou firme e decidido como un harakiri* / *vai e dille a Siri “xa chegou a rebelión”* / [...] / *vendetta* / *sen careta* / *a cara descuberta* / [...] / *arde Troia* / *pregúntalle a Ulises* / *até o máis grande ten tendón de Aquiles* / [...] / *que pasa se cuspinos bombas de nacemento* (“Vendetta”).

- 9 En “Non imos polo regño” din *somos do St. Pauli*, facendo referencia á afección do equipo de fútbol FC St. Pauli, a cal conta cunha das gradas *hooligans* antifascistas máis recoñecidas do mundo.
- 10 [...] *o fago en galego porque así falo* (“Non imos polo regño”). [...] *fôra o que fixera que sentira máis a dor da miña lingua* / *Castelao, Rosalía, Carvalho Calero, Manuel María* / *vou curar esta ferida que aniquila na Galiza tras palizas dos de arriba* (“Vendetta”).
- 11 “Plantaron lume ao monte” (2019). Dispoñible en <https://youtu.be/k56y0XuhYvQ>

cómpre dicir que esta cuestión está a mudar coa entrada no panorama do hip-hop de mulleres artistas que combinan a clase e o xénero no seu discurso, como o grupo Flow do Toxo.

A tensión entre tradición e modernidade tamén está presente. No seu discurso, Rebeliom do Inframundo intenta atopar o equilibrio entre os dous polos, que no caso de Galiza se materializan no rural e o urbano. É por isto que introducen nun xénero esencialmente urbano fragmentos de cancións tradicionais, maiormente interpretados dun xeito tradicional por Íria Medranho, pero tamén por eles mesmos a ritmo de rap (xeralmente outorgándolles un dobre sentido), e que moitas veces fan referencia ao mundo rural (*se non tendes sacho traerémolo nós / arados de ferro e carros con bois / e carros con bois / e carros con bois / se non tendes sacho traerémolo nós*, en “Bang bang”).

Cómpre parármonos tamén no papel que ten no discurso a propia música, vista como canle de expresión e desafogo para todos os problemas anteriormente expostos, así como unha ferramenta de concienciación popular (*sangro en cada verso* en “Non imos polo regho”; *rimo como paliativo / [...] / sentimentos volátiles no tempo / que me berran Nervo rima por favor*, en “Bang bang”; *paro e a peña dime tío Nervo sigue*, en “Skit 2”).

Do mesmo xeito, entra en xogo a autenticidade. Pennycook (2007, p. 103) referíase a este concepto dicindo:

One of the most fascinating elements of the global/local relations in hip-hop, then, is what we might call the global spread of authenticity. Here is a perfect example of a tension between on the one hand the spread of a cultural dictate to adhere to certain principles of what it means to be authentic, and on the other, a process of localization that makes such an expression of staying true to oneself dependent on local contexts, languages, cultures, and understandings of the real.

Así, a parte global do auténtico está conformada pola obriga imposta (e, en última instancia, autoimposta) pola comunidade do hip-hop de ser consciente do carácter combatente intrínseco ao xénero, mentres que a parte local inclúe cuestións máis individuais como a lealdade á clase, ao grupo e ás ideas que se defenden, así

como a unidade con respecto aos camaradas, a familia ou os amigos, albergando deste xeito dentro do auténtico o comportamento a nivel persoal e a vertente emocional. A autenticidade é, así, a posta en práctica da ideoloxía a través da música e da propia vida, polo que, se non é mantida por algún intérprete ou colectivo, este pode (e será) obxecto de críticas por parte doutros artistas, xeralmente en forma de *beef*¹² (*нено, teu rollo progrе talaguero non o cre nin a nai que te pariu iso o primeiro* [...]/ *primeiro ser real antes que os putos cartos* [...]/ *son copias de copias que copian sen amor propio* [...]/ *ponos con Marta Sánchez a cantar merda de himnos*, en “Run madafaka”; *dá igual o que se escriba se a alma está fría*, en “Vendetta”).

2.3. Trap galego: Boyanka Kostova

Boyanka Kostova, formado por O Chicho do Funk (Chicho)¹³ e Saibrán Yiyi (Cibrán) en 2016, é considerado o primeiro grupo de trap en galego, e conta con tres álbums ás súas costas (ademais de varios sinxelos): *Vella canción galega* (2018), *Nova canción galega* (2019) e *Os dous de sempre* (2020). No relativo ao seu discurso, desenvolven varias liñas que analizaremos a continuación.

2.3.1. Trap rural

O grupo lanzouse á fama grazas ao trap “rural” satírico de cancións como “Leiraz”, onde levaban o costumismo rural ao contexto do trap, unha mestura que, de entrada, pode semellar incompatible, pero que os mozos lograron cun grande éxito na recepción. O que inicialmente foi interpretado como un intento de actualización e introdución do mundo rural nun xénero *per se* urbano para o seu achegamento á xuventude (na liña da tensión tradición-modernidade da que falabamos anteriormente), tras situalo baixo a ollada da análise crítica do discurso observamos que non é máis que unha

12 O *beef* constitúe unha rivalidade entre artistas do hip-hop (herdada tamén no trap, aínda que menos común), manifesta a través dunha sucesión de cancións directa ou indirectamente dedicadas, que van seguindo un modelo crítica-contracrítica. Os ataques explícitos ao traballo musical ou a cuestións persoais do outro, así como a reafirmación da superioridade do eu, forman parte da esencia discursiva do *beef*.

13 Chicho tamén conta con outro grupo musical, Esteban & Manuel, e cunha carreira en solitario baixo o nome de Ortiga.

parodia do contexto do que, en teoría, proveñen.¹⁴ De feito, dende un primeiro momento podemos percibir esta intención grazas á propia fonética, forzada en comparación coa súa fala habitual, atopando vogais medias e trazos dialectais como o seseo e a gheada, ambas características das que carecen no resto das súas cancións, en conxugación cunha forte tendencia ao uso de castelanismos.

Nesta liña, atopamos múltiples tópicos relacionados cos costumes e o estilo de vida do rural, sendo o máis destacable o que lle dá nome á súa canción debut: que alguén “teña leiras” como incentivo para casar (*me basta con dicirlle solamente que teño leiras*), ao igual que a posesión de vacas (*teño duascentas cabezas / vacas pintas e marelas*) ou de árbores (*teño piñeiros marcados / no monte de aquí do lado*). Este estereotipo ten relación co feito de que a economía rural está baseada principalmente no sector primario (gandaría e agricultura), que foi historicamente unha das maiores forzas da economía do país. Tendo isto en conta, a posesión deste capital convertíase nun interese para as familias á hora de casar os seus fillos e fillas, xa que a unión destes implicaría unha unión tamén dos seus respectivos capitais. Con todo, este interese económico detrás do matrimonio non está exclusivamente vencellado ao ámbito rural nin á clase traballadora, senón que a propia base do matrimonio burgués e da familia como institución dentro do sistema capitalista persegue ese mesmo obxectivo. É máis, este costume (actualmente encuberto por unha cuestión de corrección política) é hoxe en día moito máis notable na burguesía, xa que o capital que pode posuír un habitante do rural que se dedica ao sector primario, ademais de moito máis escaso, xa non ten o mesmo valor do que tiña no pasado, debido á forte decadencia do sector como consecuencia do éxodo rural e da competencia desigual dos pequenos produtores

14 “Ambos trapean, pero su contexto no es ni un suburbio, ni un polígono industrial, ni un gueto; más bien es el mundo rural gallego. Crecieron ligados a entornos plácidos y tranquilos como A Rúa (\$aibran) y Carballedo (Chicho), lugares con ‘rollo más calmado, comida casera, animales... Tampoco es nuestro contexto diario, porque vivimos en Santiago de Compostela, pero es cierto que tenemos una gran conexión con el rural, ya que tenemos familia allí’, dicen” (extracto dunha entrevista para a revista dixital *Vice* (8/II/2019), dispoñible en <https://www.vice.com/es/article/evezde/boyanka-kostava-trap-galicia-rural>).

coas grandes empresas. Por tanto, a relación desta situación co rural non é máis que unha falacia.

O machismo tamén se presenta como unha suposta característica esencial do home rural en fragmentos como *mena é que me quentas como lareira | con esas cadeiras parideiras | quero casarme contigo se os teus pais me deixan | traio de dote un cacho das miñas leiras*. En primeiro lugar, cómpre sinalar a animalización da muller na frase “cadeiras parideiras” (expresión habitualmente empregada para referirse ás femias dos animais), que ademais centra a vontade de casamento na posterior crianza de fillos, o cal garda relación co que comentabamos anteriormente da familia, na que os fillos (lexítimos) son os que herdarán o capital e continuarán o legado. Tamén é salientable o feito de constatar a necesidade de aprobación da unión polos pais da moza, un costume xa perdido e, de novo, historicamente presente en todas as clases. Por outra banda, menciónanse tamén diversas frases supostamente típicas (*podría dicirche cousas bonitas de esas | en plan bailas ou fodes | es de aquí ou ves á festa*) que non transcenden á realidade máis aló da imaxe estereotípica e anecdótica do home rural “gañán” e machista, que intenta facer as beiras a unha moza na verbena sen poder evitar que a súa brutalidade agrome.

Confírmase así que, máis aló da técnica musical e a introdución dalgunhas frases en inglés como *I got a lot of leiras* (moi frecuente neste xénero, se cadra por conexión coas súas orixes, mais probablemente tamén por prexuízos relacionados coa globalización que vinculan o inglés coa moda), a proposta amosada en “Leiraz” non se afasta moito do humor baseado en tópicos máis que explotados, feita do urbano para o urbano, por moi rural que intente ser a estética.

Esta liña foi retomada posteriormente no seu álbum *Nova canción galega* con “Orquesta”, onde a tensión entre tradición e modernidade está moito máis patente. Neste traballo, en vez de combinar o barrio e os cartos como no trap predominante, o grupo fusiona o urbano co rural a través da idea da festa. Así, a descrición

costumista da verbena (referencias á comisión de festas,¹⁵ a diferentes orquestras,¹⁶ a cancións recorrentes,¹⁷ a bailes,¹⁸ a atraccións e postos de feira¹⁹...) vese mediada, ademais de polo propio xénero, por modulacións case psicodélicas da imaxe. Esta mestura é especialmente notable na estética, xa que atopamos, por exemplo, un mozo con rastas e un pendente cunha caveira que tamén leva un chaleco de punto, camisa e unha palla na boca. Mostran, ademais, unha vestimenta que nos remite aos indios, e que dá conta inconscientemente do aburguesamento que o propio xénero está a sufrir por mor da súa mercantilización.



Fotograma do videoclip “Leiraz”.

2.3.2. Trap urbano

Por outra banda, nesta outra liña discursiva, que constitúe o discurso maioritario na súa discografía, Boyanka Kostova reproduce o discurso convencional do trap español.

Atopamos unha moi explícita apoloxía do consumo de drogas con finalidade recreativa. O exemplo máis destacable disto é

15 [...] *xa pasou a comisión / que recauda un montón / eu lles din cincuenta pavazos para que traían un rolo molón.*

16 [...] *que veña a Panorama ou a París de Noia.*

17 [...] *sona “El de los ojos negros”, “El gallo sube”, “Una vaina loca” / [...] / sempre hai que acabar a verbena cantando “Dolores se llamaba Lola”.*

18 [...] *todos os vellos bailan pasadoble / lles boten o que lles boten / eu sempre acabo to’ ciego bailando paquito o do chocolate.*

19 [...] *vamos ao campo da feira / hai que cenar no pulpeiro / logo nos vamos aos coches de choque a gastar unhas poucas monedas / [...] / e eu gastándome a pasta no tiro ao pichón.*



Fotograma do videoclip “Orquesta”.

“Colacao”, canción que fala da fame que lles provoca o consumo de cannabis, e que no seu título presenta un xogo de palabras entre “colacao” (estar drogado) e a marca “Colacao”.

Con todo, tamén podemos observalo claramente en “Camerino” (*estou poñéndome fino no reservado / [...] / un Winston para un pisto / [...] / priva gratis na neverita que non se esgota / hai pa’ toda a tropa / hai ata farlopa*), e tamén de forma máis secundaria noutras como “D. Tristán”, dedicada ao ex-xogador de fútbol con fama de ser un asiduo participante das noites de festa coruñesas (*podería estar no top ten / pero mólame máis vaciar botellas de champán / [...] / chega apestando a Jäger e Thunderbeach*).

Por outra banda, o ego ocupa tamén unha posición central no discurso do trap como consecuencia do forte individualismo que o domina, o cal tamén transcendeu ao panorama galego, como

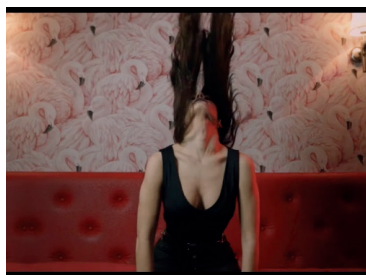


Fotograma do videoclip “Colacao”.

vemos reflectido en cancións como “D. Tristán” (*teño calidá’ como Diego Tristán / [...] / son un puto crack como Diego Tristán / [...] / porque son o mellor como Diego Tristán*).

Relacionado con isto, en “Camerino”²⁰ e en “D. Tristán”²¹ observamos tamén unha exaltación do luxo e do tratamento exclusivo acadados ao ascender socialmente, o cal encaixa con aquela figura do rapaz que conseguiu a través da música saír do barrio e converterse nunha sorte de novo rico que xa comentabamos en relación co panorama do trap español.

Por último, o machismo tamén agroma tanto no discurso como na estética, concibindo as mulleres como trofeos que simbolizan o seu triunfo social (*salindo de festa rodeao’ de mulleres / porque son o mellor como Diego Tristán*) ou como meros obxectos que sexualizar, como xa observabamos no trap rural. Exemplos desta sexualización na estética son os seguintes fotogramas de “Camerino”.



Fotogramas do videoclip “Camerino”.

2.3.3. Trap e tradición

“Muineira de Interior”, canción pertencente ao seu último álbum *Os dous de sempre*, constitúe un caso particular no conxunto da súa obra, xa que realizan unha aproximación á cultura galega tradicional dende a vontade de modernización xa mencionada. O propio título do álbum, que fai referencia á obra homónima de Castelao,

20 [...] *coméndome uns langostinos no reservado / bebede que to’ está pago / [...] / cuarto de baño privado no camerino / con un chándal de Moschino no reservado / [...] / tes que estar na lista para entrar aquí detrás / VIP enséña esa credencial / [...] / aquí atrás son o dono / aquí son o puto rei.*

21 [...] *andando en Mercedes / comendo percebes.*

funciona como indicador da pretendida conexión con esta cultura consagrada e recoñecida como propia polo pobo galego. Esta é a razón pola que a canción toma como base a “Muiñeira de Cabana”, unha das pezas da música galega máis coñecidas e popularizada polo grupo Milladoiro. Así pois, Boyanka Kostova mestura a muiñeira coa música electrónica nun exercicio de hibridación entre o tradicional e o contemporáneo que pode lembrarnos ao artista galego Baiuca. Neste marco, o grupo achega unha nova letra para a composición que, de igual forma, tamén mestura a súa concepción persoal do tradicional e o moderno que podemos percibir nos traballos previamente analizados. Así pois, ao ritmo desta muiñeira electrónica desenvólvese, respectando o esquema rítmico tradicional no que se refire ao uso de recursos como o paralelismo, a historia dun home chamado Farruco que di ir ao muíño pero realmente vai á verbena e consome cocaína.²² Deste xeito, o discurso de “Muñeira de Interior” enlaza coa exaltación do consumo de drogas que vivimos no discurso correspondente ao trap urbano. De igual forma, as constantes referencias a espazos, labores e expresións vencellados ao mundo rural e a cancións populares como “Arrastráche-lo cu polas pallas” e “Unha noite no muíño” de Ana Kiro²³ e “Árdelle o eixo”²⁴, dentro do contexto do exceso, conectan co ton humorístico que o grupo presenta no seu trap rural.

Este discurso vese reforzado pola estética do videoclip, onde vemos os membros do grupo, así como outros colaboradores habituais dos seus vídeos (tamén pertencentes á esfera do trap), xunto coa agrupación folclórica Cantigas e Agarimos. Todos eles, incluídos Chicho e Cibrán, van vestidos con traxes tradicionais galegos, ben de gala ou ben de faena. A idea de modernidade maniféstase nesta estética tradicional a través de diferentes elementos. En primeiro lugar,

22 *Farruco foi ao muíño / volveu cheo de fariña / el muíñeiro non é, eu non sei con quen andaría. / Non sei con quen andaría / que mira como camiña / marchou onte pola noite e volveu hoxe polo día / [...] / A mandíbula de Farruquiño non vexas como se move / el di que non tomou nada pero báilalle o pasodobre. / Báilalle o pasodobre / tamén lle castañea / van a ter que contratalo para tocar no grupo da aldea / [...] / prende ese porro e pasa o cacharro.*

23 *[...] arrastráche-lo cu polas pallas / e fíxéche-la cama no chan / e molláche-la berberechiña / que traías sequiña do vrán // Unha noite no muíño / unha noite non é nada / unha sementiña enteira / eso si que é muiñada.*

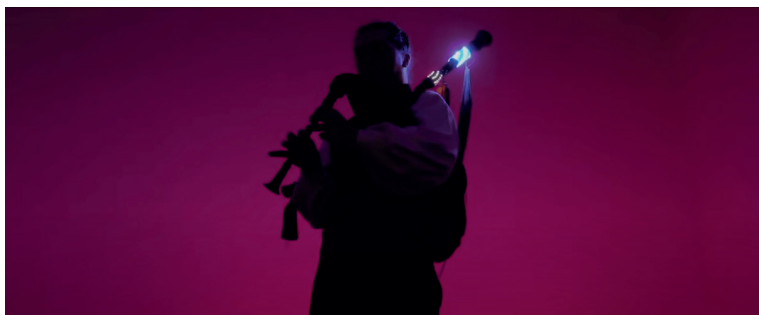
24 *[...] árdelle o eixo / árdelle o carro.*



Fotogramas do videoclip “Muinheira de Interior”.

a introdución de compoñentes como bengalas e cócteles molotov (este último feito cunha botella de caña, o cal é en si mesmo unha mostra desta fusión) en mans dos membros do grupo de folclore.

En segundo lugar, a gaita que finxe tocar Chicho, que presenta luces como de neon no ronco.



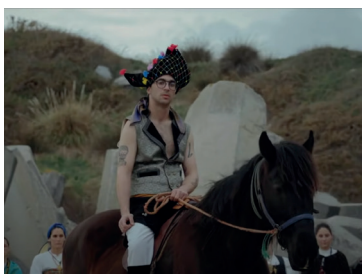
Fotograma do videoclip “Muinheira de Interior”.

En terceiro lugar, a ruptura por parte dos suxeitos pertencentes ao mundo do trap, isto é, os dous cantantes e os seus achegados, da estética puramente tradicional que os integrantes de Cantigas e Agarimos si que gardan. Así pois, Cibrán carece de camisa, deixando ver as tatuaxes dos seus brazos, e leva a faixa atada á cadeira e co extremo colgando, sen cinguir. Pola súa parte, Chicho e un dos seus compañeiros presentan un peiteado completamente moderno; trenzas largas atadas e rastas, respectivamente. Ademais, os seus traxes son de corte moderno, posromántico ou mesmo industrial, tal e como se pode apreciar polas teas empregadas, padrón que tamén segue a monteira de Cibrán, a cal difire dos modelos tradicionais existentes, ata onde temos constancia.



Fotograma do videoclip “Muinheira de Interior”.

Por último, cómpre mencionar a actitude de superioridade que se mostra no videoclip, vencellada a ese ego do que falabamos con respecto ao trap urbano. Mentres que Chicho actúa nalgunhas escenas como profesor de baile da agrupación, Cibrán pasea a cabalo diante da multitude que permanece inmóbil e en formación, case cun aire militar, coma se se tratase dun xeneral pasando revista ás súas tropas. Deste xeito, semella que o trap, encarnado neste caso



Fotogramas do videoclip “Muinheira de Interior”.

en Boyanka Kostova, estivese salvando a música tradicional da obsolescencia e comandándoa cara á modernidade.

Con todo, é innegable que a traxectoria máis recente comeza a distanciarse do discurso presente nos seus traballos anteriores, virando cara a un intento real de unir o mundo urbano e o rural nunha única identidade galega diversa e ampla.

3. Conclusións

Tras esta análise, observamos que os discursos de ambos os grupos (e, por extensión, de ambos os xéneros musicais) se converten na bandeira das ideoloxías que reproducen, e cada un dos seus suxeitos e obxectivos son símbolo do antagonismo de clase. Isto provoca a emerxencia de dúas identidades sociais e culturais enfrontadas, que poderíamos chamar identidades ideolóxicas, xa que esa é a base da cohesión do grupo social. Así, podemos confirmar que o discurso musical constitúe unha ferramenta chave para a (de)construción da identidade, de modo que os grupos sociais creados están fundamentados na ideoloxía que sustenta o discurso.

O trap é o máximo expoñente no panorama musical actual do posmodernismo, entendido, segundo a definición de Jameson, como a lóxica cultural do capitalismo tardío. Baixo a sombra deste espectro desenvólvese o que Jameson chama “a crise da historicidade”, pola cal o suxeito posmoderno é incapaz de conectar co pasado e co futuro, de xeito que a construción da súa identidade só pode ser feita a partir do presente de forma débil, fragmentada e individualizada. Esta falta de estabilidade identitaria provoca unha necesidade de evasión, manifesta no caso do trap a través da euforia da festa e as drogas. Esta filosofía ao estilo *live fast, die young*, consecuencia directa da ideoloxía neoliberal, constitúe a base da identidade que emerxe no discurso do trap. A popularización desta identidade ideolóxica (especialmente forte nos últimos anos, co auxe do trap tanto a nivel musical como estético) débese á difusión e apoio que recibe por parte do sistema, xa que converte as bases ideolóxicas do mesmo nunha identidade de moda, aínda que feble, entre a mocidade. Como explican Rey e Vilares (2019, p. 35):

El consumo pasa a ser una forma de lenguaje simbólico que crea identidad personal, lo que Baudrillard (2007) denominó “metaconsumo”. La función principal del metaconsumo es la diferenciación social y el desarrollo de la personalidad del sujeto a través de los productos que adquiere. En este aspecto, el metaconsumo tiende a estar inserto en la lógica de la moda –potenciada por la publicidad y las estrategias del marketing–, en función de la cual el sujeto que “va a la moda” es partícipe en un doble proceso identitario: pertenece –por un lado– a un grupo social legítimo que sigue los patrones de la moda y justifica los actos individuales de cada integrante, a la vez que se diferencia de individuos ajenos a la moda en cuestión (Simmel 2010). No obstante, esta configuración de la identidad personal a través del consumo tiende a crear identidades extremadamente débiles o líquidas.

En relación a isto, Layla Martínez (2019) fala do concepto de “turismo de clase” para referirse ao compoñente clasista da popularización e romantización da estética de barrio como base da estética do trap e o consecuente consumo en masa da mesma por parte de individuos separados desa realidade por cuestión de clase:

Fenómenos como la pequeña delincuencia, los trabajos de la economía sumergida o el tráfico de drogas son presentados únicamente en sus facetas estéticas, pero no se abordan las causas de que se produzcan ni se tienen en cuenta los problemas que llevan asociados. Las revistas de tendencias copian la ropa de los chavales de barrio pero no hablan de por qué en el extrarradio la tasa de abandono escolar es mayor, la esperanza de vida más baja y las calles están llenas de casas de apuestas. El público del Primavera Sound corea canciones sobre pasar droga pero vive lejos de las infraviviendas donde se trafica. Esta idealización genera además un fenómeno de turismo de clase: personas que pertenecen a clases medias y altas copian la forma de hablar y vestir que asocian con la clase baja mientras dura la moda, como el que se viste con chilaba mientras está de vacaciones en Marruecos. Así, esta visión romantizada tiene también un componente clasista, porque implica una visión uniforme y estereotipada de las personas que habitan estos barrios: comportarse como alguien de barrio es ponerse chándal, hablar en jerga y

fumar hachís, no parar el desahucio de tu vecino o ayudar a organizar la liguilla de fútbol.

En contraposición atopamos o hip-hop, un xénero que se desenvolve en Galiza xeralmente como proxecto tanto musical e cultural como político dende a resistencia. A identidade constrúese neste caso en clave colectiva en contraposición co *outro*: o poder (clase dominada vs. clase dominante). Isto é palpable tanto no contido (como analizamos previamente) coma no plano fonético, onde atopamos unha forte influencia do movemento bravú, que concibía a música dende a periferia para a periferia, a través da manifestación orgullosa de múltiples trazos dialectais como gheada, seseo ou rotacismo, que se traslada á escrita mediante a norma reintegracionista. Este posicionamento lingüístico constitúe un acto político de reivindicación do que está fóra na norma, sexa política, cultural ou lingüística, e cuxo achegamento á lingua oral real do pobo favorece a identificación do mesmo co discurso. Polo tanto, e á luz tamén do xa devandito no apartado anterior, a identidade que emerxe é unha reprodución cultural da ideoloxía que a atravesamos. O hip-hop galego, en particular, está vencellado ao traballo dos sectores ideoloxicamente máis críticos do movemento independentista, asociados ao marxismo, que comezaron un proceso de (re)construción dunha identidade cultural que, sen romper coas raíces do pasado, estea adaptada ao presente e poida facelo co futuro, e que responda á súa vez á ideoloxía que promoven. Conciben a cultura non como obxecto de coleccionista ancorado no esencialismo, senón como órgano vivo indispensable para a elaboración dun proxecto político galego completo.

En definitiva, a voz colectiva derivada da conciencia da unidade de clase que observamos no hip-hop choca frontalmente co individualismo neoliberal do trap, creando dous polos ideolóxico-identitarios enfrontados (manifestos tanto na música como noutros produtos culturais, na estética e ata no propio estilo de vida) en constante tensión por mor do concepto de autenticidade (o cal adiantamos anteriormente ao analizar o discurso do hip-hop). Para o hip-hop, o trap é unha sorte de Caín, un irmán que traizoou a clase (e con ela, a súa identidade ideolóxica) para renderse ao capital. Como dicían Los Chikos del Maíz no seu *beef* ao coñecido *trapper*

C. Tangana, “deja ese rap de fariseo / niño de papá jugando a ser perro callejero / pero si tanto dices ser de barrio / acude a una asamblea o ayuda a parar un desahucio”.²⁵

Por último, cómpre preguntármonos se é posible a reconciliación entre ambos os xéneros e identidades, polo menos no caso galego, como ámbito que nos atinxe. Aínda que a resposta é incerta no presente, a recente colaboración entre Dios ke te crew e Boyanka Kostova en dúas cancións,²⁶ unha de hip-hop e outra de trap, que xiran arredor da sátira social e política e a crítica humorística ao chovinismo, podería constituír o comezo dun novo tempo de irmandade entre os dous xéneros no que o discurso do trap galego se afaste dos ditados neoliberais propios do seu xénero para construír de xeito colaborativo unha identidade fiel e digna para a música urbana galega e, en última instancia, para o pobo galego.

Referencias bibliográficas

- Abad Hermidas, Laura (2018). *Hip hop: reivindicación o moda. Análisis del mensaje de la música rap y su impacto social*. A Coruña: Universidade da Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/20790>
- Bucholtz, Mary e Hall, Kira (2004). Language and Identity. En: Alessandro Duranti, ed. *A Companion to Linguistic Anthropology*. Oxford: Blackwell, 369-394. <http://dx.doi.org/10.1002/9780470996522.ch16>
- Dijk, Teun Adrianus van (2001). Critical discourse analysis. En: Deborah Tannen, Heidi Hamilton e Deborah Schiffrin, eds. *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell, 352-371.
- Fairclough, Norman (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. New York: Longman.
- Loureiro-Rodríguez, Verónica. (2013). ‘If we only speak our language by the fireside, it won’t survive’: the cultural and linguistic indigenization of hip hop in Galicia. *Popular Music*

25 Los Chikos del Maíz (2016). “Los Pollos Hermanos”. Recurso en liña: <<https://youtu.be/OJehu0Lum2U>>

26 OG (2021). <<https://youtu.be/A-UROV8F1AY>> e Ázido Úriko (2021). <<https://youtu.be/TKVWAaYXcfU>>

- and Society*. 5 (36), 659-676. <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2012.717351>
- Martínez, Layla (2019). Glorificar lo quinqu para que nada cambie. *El Salto*. 7/IV/2019. Disponible en <https://www.elsaltodiario.com/culturas/glorificar-quinqui-nada-cambie>
- Pennycook, Alastair (2007). Language, localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity. *Journal of Language Identity & Education*. 2 (6), 101-115. <http://dx.doi.org/10.1080/15348450701341246>
- Reguillo, Rossana (2000). El lloc des dels marges. Música i identitats juvenils. En: Carles Feixa, Joan R. Saura e Javier Castro, eds. *Música i ideologies: mentre la meva guitarra parla suau-ment. III Fòrum d'Estudis sobre la Joventut*. Lleida: Universitat de Lleida, 251-257.
- Rey Gayoso, Raúl e Vilares Marrondo, David José (2019). *Trap, algo más que música. Estudio sociológico del trap español*. A Coruña: Universidade da Coruña.