

“Scratching the surface”: A transformación cultural do Resurrection Fest e o seu impacto na construción identitaria do público asistente.

“Scratching the surface”: La transformación cultural del Resurrection Fest y su impacto en la construcción identitaria del público asistente.

“Scratching the surface”: Cultural transformation of the Resurrection Fest and its impact on the identity construction of the attending public.

RESUMO

A presente investigación ten como obxectivo principal analizar a relación entre a transformación cultural do Resurrection Fest e a construción de identidade do público asistente. Dada a carencia de referencias bibliográficas específicas en torno á temática, foi precisa a realización dunha fundamentación teórica consistente, converténdose esta nun sostén da investigación. Posteriormente, foi empregada unha metodoloxía cualitativa, sendo combinadas diversas técnicas de recollida, así como de análise da información: análise de contido, observación participante, entrevistas en profundidade, análise de sistemas de discursos e, por último, análise DAFO. Así pois, preténdese comprender como as transformacións culturais acontecidas no festival afectan ás percepcións subxectivas dos asistentes e como ditas metamorfoses puideron repercutir na configuración do seu sentimento identitario.

Palabras clave: Resurrection Fest, festivais de música, hardcore.

RESUMEN

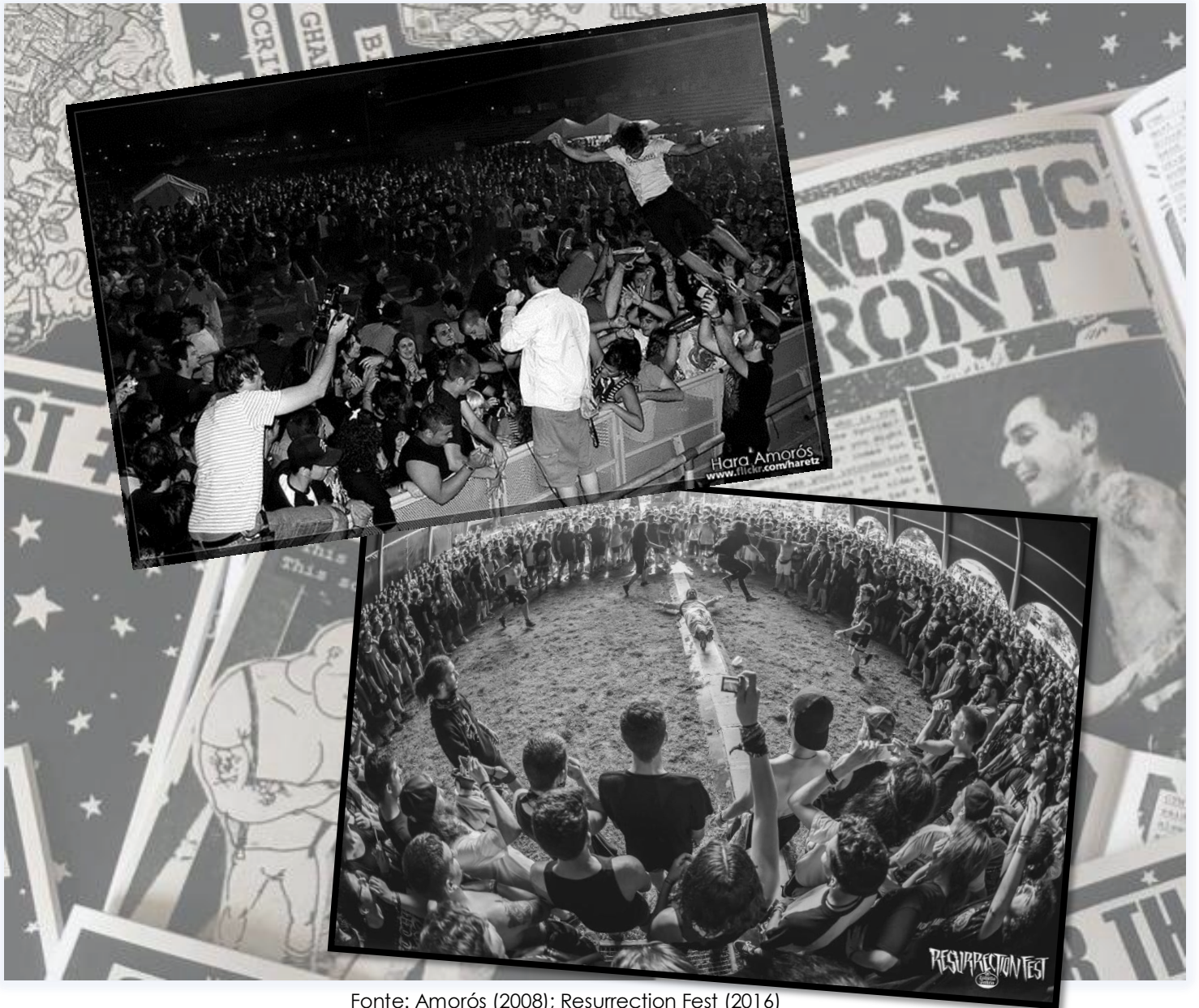
La presente investigación tiene como objetivo principal analizar la relación entre la transformación cultural del Resurrection Fest y la construcción de identidad del público asistente. Dada la carencia de referencias bibliográficas específicas en torno a la temática, fue precisa la realización de una fundamentación teórica consistente, convirtiéndose esta en un sostén de la investigación. Posteriormente, fue empleada una metodología cualitativa, siendo combinadas diversas técnicas de recogida, así como de análisis de la información: análisis de contenido, observación participante, entrevistas en profundidad, análisis de sistemas de discursos y, por último, análisis DAFO. Así pues, se pretende comprender cómo las transformaciones culturales acontecidas en el festival afectan a las percepciones subjetivas de los asistentes y cómo dichas metamorfosis han podido repercutir en la configuración de su sentimiento identitario.

Palabras clave: Resurrection Fest, festivales de música, hardcore.

ABSTRACT

The present investigation has as its main objective to analyse the relationship between the cultural transformation of Resurrection Fest and the identity construction of the attendee public. Due to the lack of bibliographic references around this specific topic, it was essential to carry out a consistent theoretical basis, becoming this the support of the investigation. Subsequently, a qualitative methodology was employed combining diverse techniques of collation, such as the analysis of information: analysis of content, participant observation, in-depth interviews, discourse system analysis and, lastly, SWOT analysis. Therefore, the expectation is to comprehend how cultural transformations occurred at the festival affect the subjective perception of the attendees and how said metamorphosis could have affected the configuration of their awareness of identity.

Keywords: Resurrection Fest, music festivals, hardcore.



Fonte: Amorós (2008); Resurrection Fest (2016)

*"(...) This is our movement, not just an image.
Let me tell you about our family:
A bond so pure, so strong.
When I said, «just us» I meant it from my heart.
Nothing can stop this passion of ours.
This our life — our life!
This is our scene — our scene!
This is my passion — passion!
Worldwide unity!"*

Never Walk Alone – Agnostic Front (2015)

AGRADECEMENTOS

Para agradecerlle a tódalas persoas que fixeron posible a elaboración e desenvolvemento deste traballo, quero apropiarme de tres conceptos esenciais no hardcore: «actitude», «humildade» e «familia». A «actitude» é a base deste traballo; o hardcore é cuestión de actitude, e, sen hardcore, non existiría o Resu.

A «humildade» obrígame a corresponder con tódalas persoas que, de maneira desinteresada, me axudastes a facer este traballo. Grazas especialmente a tódalas persoas entrevistadas, así como ás que aportastes pezas a pequeno-grande rompecabezas. Este traballo tamén é voso.

Por último, e non menos importante, quero agradecer á miña «familia» (á consanguínea e á que se elixe) toda a adicación e esforzo aportado. Grazas en especial a miña nai e a Aarón, porque non puiden ter máis sorte con vós na vida. Grazas a Carmen, por ser non só un grande apoio na dirección deste traballo, senón por ser un referente a admirar. Grazas tamén aos meus compañeiros e compañeiras de Mestrado, en especial, a Judith e Aimee. Grazas aos que axudastes no meu día a día. Grazas a tódolos compas de concertos e festivais. E, por suposto, grazas ás persoas coas que máis Resus levo compartidos: Gatica, Charlie, por moitos máis.

Para todxs vós, e como dirían os *Madball*:

“Esto es para mi gente, siempre presente
para toda la gente ,ahora y siempre”

GRAZAS

1. Introducción.....	12
2. Obxectivos.....	15
2.1. Obxectivo xeral	15
2.2. Obxectivos específicos.....	15
3. Fundamentación Teórica	16
3.1. Introducción.....	16
3.2. A música como elemento catalizador de identidades sociais	17
3.3. Da “subcultura” á “escena”. Introducción ás teorías subculturais, debates e problemáticas.....	20
3.4. A relevancia do concepto “underground” e a relación coas escenas musicais ...	25
3.5. A escena hardcore: orixe, características e principais técnicas corporais	27
3.6. O fenómeno dos festivais de música. Implicacións económicas, sociais e identitarias	31
3.7. Resurrection Fest: orixe, evolución e análise da transformación cultural do festival ...	35
3.8. A comprensión do Resurrection Fest a través do modelo multi-escalar.....	42
4. Hipóteses.....	46
5. Deseño metodolóxico	46
5.1. Aproximación á complexidade de aplicación da análise cuantitativa no fenómeno do Resurrection Fest.	46
5.2. Xustificación do emprego da metodoloxía cualitativa	49
5.3. Técnicas de investigación cualitativa empregadas.....	51
5.3.1. Análise de contido.....	51
Desenvolvemento da técnica e limitacións	51
5.3.2. Observación participante	53
Desenvolvemento técnica e limitacións	54
5.3.3. Entrevista en profundidade.....	56
Desenvolvemento técnica e limitacións	57
5.3.4. Análise de sistemas de discursos	58
Limitacións da técnica.....	59
5.3.5. Análise DAFO	59
Desenvolvemento técnica e limitacións	59
6. Análise de resultados.....	60

6.1.	A observación participante	60
6.1.1.	Fluxos de afluencia e ritmos do festival.....	60
6.1.2.	Aproximación á composición por idades do público asistente ao <i>Resurrection Fest</i>	62
6.1.3.	Estratexias e momentos de socialización.....	63
6.1.4.	Aproximación ás preferencias musicais.....	63
6.1.5.	Impacto medioambiental dos asistentes	64
6.1.6.	Control imprevistos por parte do comité organizador	64
6.2.	Análise das entrevistas en profundidade.....	65
6.2.1.	Motivos de asistencia e relación co entorno	65
6.2.2.	Relación entre a confianza cara o festival e a anticipación da compra das entradas.....	67
6.2.3.	Valoracións sobre a organización a partir da percepción da proximidade	68
6.2.4.	Relación entre a presenza de “postureo” e o plano social onde emerxe	70
6.2.5.	Relación entre a inclusión de xéneros musicais e a valoración do <i>Resurrection Fest</i> como produto de maior calidade.....	72
6.2.6.	Valoración da transcendencia de Viveiro na configuración do <i>Resurrection Fest</i>	74
6.2.7.	Relacións entre o “posicionamento” do <i>Resurrection Fest</i> e a súa “esencia” .	76
6.2.8.	O proceso de identificación co <i>Resurrection Fest</i>	78
6.3.	Análise DAFO do <i>Resurrection Fest</i>	80
6.3.1.	Como pode deter as debilidades o <i>Resurrection Fest</i> ?	80
6.3.2.	Como se pode defender o <i>Resurrection Fest</i> ante cada ameaza?.....	82
6.3.3.	Como se pode explotar cada fortaleza do <i>Resurrection Fest</i> ?.....	83
6.3.4.	Como pode aproveitar o <i>Resurrection Fest</i> as oportunidades?.....	83
7.	Conclusións.....	85
7.1.	Obxectivos específicos.....	86
7.2.	Hipóteses.....	88
7.3.	Futuras liñas de investigación.....	90
7.4.	Fortalezas e debilidades do traballo	90
8.	Referencias bibliográficas	92

Índice de táboas

Táboa I. Resumo da investigación.....	14
Táboas IIa e IIb. Análise estrutural das edicións do Resurrection Fest (2006 – 2019)	38
Táboa III. Resumo das principais desvantaxes no emprego da metodoloxía cuantitativa. .	49
Táboa IV. Criterios seleccionados para a sistematización da información.....	52
Táboa V. Composición das observacións	56
Táboa VI. Cadro tipolóxico das entrevistas realizadas	58
Táboa VII. Recomendacións para as debilidades detectadas	80
Táboa VIII. Recomendacións para a defensa ante as ameazas.....	82
Táboa IX. Recomendacións para as fortalezas detectadas	83
Táboa X. Recomendacións ante as oportunidades do Resurrection Fest.....	84

Índice de figuras

Figura 1. Lóxica da coherencia da fundamentación teórica	16
Figura 2. Liña temporal do Resurrection Fest	35
Figura 3. Transformacións culturais do Resurrection Fest segundo xénero musical.....	40
Figura 4. Comparativa de carteis: Hellfest (2012) e Resurrection Fest (2017)	42
Figura 5. Comprensión do Resurrection Fest a través do modelo multi-escalar	45
Figura 6. Desenvolvemento secuencial das técnicas de investigación empregadas.....	50
Figura 7. Matriz de partida da análise DAFO	60
Figura 8. Discursos dos asistentes segundo a natureza da motivación.....	65
Figura 9. Relación entre a confianza cara o festival e a anticipación da compra.....	67
Figura 10. Valoracións da organización segundo a percepción da súa proximidade.....	69
Figura 11. Relación entre a presenza de postureo e o plano no que se atopa	71
Figura 12. Relación entre a inclusión de xéneros musicais e a valoración do Resurrection Fest como produto de maior calidade	73
Figura 13. Valoración da transcendencia de Viveiro na configuración do Resurrection Fest	75
Figura 14. Relacións entre o "posicionamento" do Resurrection Fest e a súa "esencia"	76
Figura 15. O proceso de identificación co Resurrection Fest a partir dos hábitos de asistencia	78
Figura 16. Matriz análise DAFO	81

A presente investigación ten como propósito inicial realizar unha aproximación ao fenómeno do *Resurrection Fest*. Así, o *Resurrection* (tamén coñecido como *Resu*) é un festival celebrado en Viveiro (Lugo) dende o ano 2006 (*Resurrection Fest*, 2018), cuxa idiosincrasia reside na súa ampla oferta de música extrema, converténdose, na actualidade, nun dos mellores festivais do panorama nacional¹. Debido ao seu carácter de “festival de grande formato”, tanto as súas repercusións económicas (*Fest Galicia*, 2019) como as turísticas² son cada vez máis palpables, feito que destaca a importancia do estudo deste fenómeno.

Así mesmo, outro dos motivos polos que se considerou oportuno o estudo deste evento musical reside na carencia de investigacións previas en torno a este fenómeno. Este feito confronta coa existencia de publicacións centradas na análise doutros xéneros musicais producidos en Galicia, predominando aqueles que aluden á música tradicional e o *folclore*, debido ao carácter “étnico” e “identitario” deste tipo de producións musicais (*Acosta*, 2019; *Costa*, 2004; *Romero*, 2017; *Trend*, 1924). Non obstante, dito carácter identitario tamén pode atoparse de maneira latente no *Resurrection Fest*, a causa da predominancia de bandas do subxénero musical *hardcore*. Mais concretamente, este estilo musical derivado do punk adoita asociarse á conformación de grupos sociais que traspasan os límites da musicalidade, chegando a ser frecuente o establecemento de sentimentos de identificación e pertenza entre os membros de dita comunidade (*Mueller*, 2019): música e identidade son os compoñentes básicos do *hardcore* (*Driver*, 2011).

O terceiro dos motivos, e quizais o de maior relevancia no devir desta investigación, subxace a partir das transformacións ocasionadas polo crecemento do festival. En concreto, o desenvolvemento do festival derivou na incorporación de máis xéneros musicais alén do *hardcore* (así como dos subxéneros aíns). É a partir de aquí onde emerxeron as primeiras dúbidas que, posteriormente, deron lugar a unha sistematización da investigación: Que provocou a incorporación dunha maior heteroxeneidade de estilos musicais? Poden existir discrepancias segundo o posicionamento (a favor ou en contra) da inclusión deses xéneros musicais? Poden estar estas discrepancias afectando a aqueles asistentes que levan acudindo dende o principio? E se é así, Como afectan? Este é, pois, o punto de partida sobre o que versa esta investigación, tentando “rasgar a superficie³”; é dicir, profundando nas consecuencias que poden estar derivando as transformacións culturais do *Resurrection Fest*.

Trala breve xustificación da conveniencia, así como das motivacións desta investigación, debe reseñarse que, para a elaboración deste estudo, e dada a carencia de antecedentes

¹ Cerra, M. (16 de marzo de 2018). El *Resurrection Fest* se alza como mejor festival de gran formato de la península. *Cadena Ser* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2kmeX3R>

² Marmisa, J. (10 de xullo de 2018). *Resurrection Fest*, larga vida a la aldea del rock. *El País* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2k1yYwb>

³ A orixe do título “Scratch the surface” provén da canción da banda neoyorquina *Sick of it all*, a cal foi cabeza de cartel da primeira das edicións do *Resurrection Fest*. Deste modo, o título desta investigación pretende ser unha chiscadela ao movemento *hardcore* así como a todas as implicacións que derivan deste estilo musical.

teóricos, unha vez propostos os obxectivos que conforman a investigación, foi elaborada unha extensa fundamentación teórica, a través da cal non só se pretende realizar un achegamento ao fenómeno de estudo, senón que se procura interpretar a relevancia do *Resurrection Fest* a través dun enfoque holístico, tocando temáticas e conceptos tanxenciais pero igualmente relevantes para a comprensión deste evento dunha forma *totalizante*. Unha vez exposta a fundamentación teórica e elaboradas as hipóteses da investigación, procedeuse á exposición do deseño metodolóxico, a través do cal se pretendeu xustificar a elección da metodoloxía cualitativa, sendo tamén explicados os motivos que subxacen tralo descarte do enfoque cuantitativo. Este apartado continúa coa descrición das técnicas de investigación seleccionadas, o procedemento levado a cabo, así como as propias limitacións de cada unha das técnicas empregadas para levar a cabo este estudo.

Posteriormente, procedeuse á execución da análise pormenorizada de cada unha destas técnicas (observación participante e entrevistas en profundidade como técnicas de recollida e análise de contido, análise de sistemas de discursos así como a análise DAFO como técnicas de análise da información), co fin de acadar os obxectivos propostos na investigación. Cabe mencionar que, a modo de resumo, a *Táboa I* sintetiza os obxectivos, hipóteses e técnicas que foron levadas a cabo nesta investigación.

Por último, serán expostas as conclusións do traballo, así como unha avaliación do proceso de aprendizaxe, co fin de diagnosticar o acadado a través deste estudo.

Táboa I. Resumo da investigación					
Obxectivos	Hipóteses	Metodoloxía cualitativa	Técnica de recollida de información	Técnica de análise da información	
Describir a evolución do <i>Resurrection Fest</i> a través da clasificación e sistematización dos elementos estruturais que compoñen os carteis de cada unha das edicións do festival.			†		Análise de contido
Esbozar a diversidade de perfís de asistentes ao festival, así como as súas características principais.	A medida que evoluciona o <i>Resurrection Fest</i> , existen diferentes perfís de asistentes, os cales se atopan principalmente diferenciados polos estilos musicais que escoitan.		Observación participante		Análise das observacións
Examinar os comportamentos e actitudes dos asistentes, atendendo á posible existencia de cambios segundo as edicións.			Observación participante		Análise das observacións
Detectar os posibles factores determinantes da ampliación, así como da fidelización das audiencias do <i>Resurrection Fest</i> .	Os factores que contribúen á fidelización das audiencias son o ambiente do festival e a súa singular programación cultural a nivel nacional.		Observación participante e entrevistas en profundidade		Análise das observacións e Análise de sistemas de discurso
Descubrir os motivos e causas subxacentes que poden estar contribuíndo á perda de confianza no festival.	As persoas que deixaron de asistir perciben que o crecemento do festival non ten como obxectivo fomentar a calidade cultural, senón o beneficio económico da organización.		Entrevistas en profundidade		Análise de sistemas de discursos
Determinar en que medida as transformacións culturais do festival poden estar afectando ás percepcións subxectivas dos asistentes.	O público do <i>Resurrection Fest</i> atópase desfragmentado. As persoas máis vinculadas á escena hardcore atópanse "desencantadas" (Weber, 2014) co festival, aludindo a perda de "autenticidade" deste. Pola outra banda, aqueles asistentes que dispoñen dunha maior preferencia por outros xéneros musicais contidos na programación do polo festival, outorgan valoracións positivas cara o festival.			Análise de sistemas de discursos	
Identificar, a través da diversidade argumental dos asistentes, que aspectos subxectivos poden estar condicionando o sentimento de pertenza, así como a vinculación identitaria co festival.				Análise de sistemas de discursos	
Realizar un diagnóstico da situación actual do <i>Resurrection Fest</i> , establecendo ademais unhas directrices que contribúan á mellora do festival.				Análise DAFO	

Fonte: elaboración propia

Unha vez xustificada a relevancia da temática e presentada unha breve sintetización da investigación, expóñense, a continuación, os obxectivos da investigación, atopándose estes divididos en *obxectivo xeral* e *obxectivos específicos*.

2.1. Obxectivo xeral

Analizar a relación entre a transformación cultural do *Resurrection Fest* e o impacto na construción identitaria do público asistente.

2.2. Obxectivos específicos

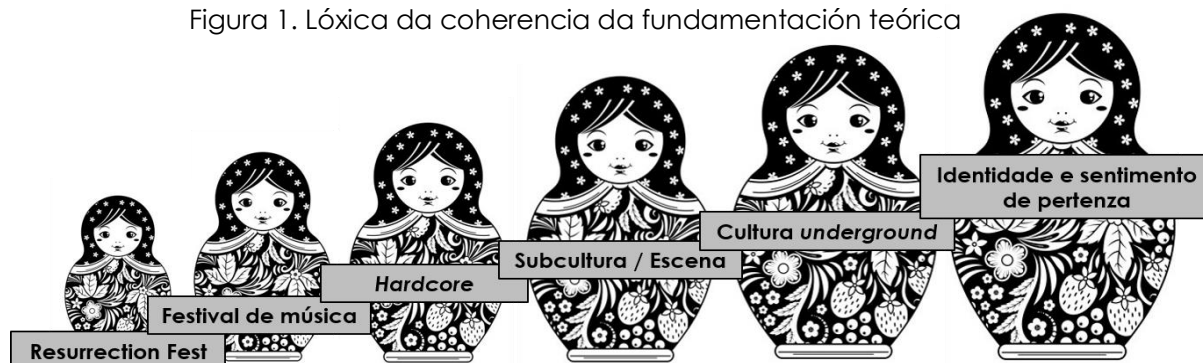
- Describir a evolución do Resurrection Fest a través da clasificación e sistematización dos elementos estruturais que compoñen os carteis de cada unha das edicións do festival.
- Esbozar a diversidade de perfís de asistentes ao festival, así como as súas características principais.
- Examinar os comportamentos e actitudes dos asistentes, atendendo á posible existencia de cambios segundo as edicións.
- Detectar os posibles factores determinantes da ampliación, así como da fidelización das audiencias do Resurrection Fest.
- Descubrir os motivos e causas subxacentes que poden estar contribuíndo á perda de confianza no festival.
- Determinar en que medida as transformacións culturais do festival poden estar afectando ás percepcións subxectivas dos asistentes.
- Identificar, a través da diversidade argumental dos asistentes, que aspectos subxectivos poden estar condicionando o sentimento de pertenza, así como a vinculación identitaria co festival.
- Realizar un diagnóstico da situación actual do Resurrection Fest, establecendo ademais unhas directrices que contribúan á mellora do festival.

3. Fundamentación Teórica

3.1. Introducción

A presente fundamentación teórica ten como acometido principal a sintetización de diferentes bloques temáticos que se atopan estreitamente vinculados ao fenómeno do *Resurrection Fest*. Se ben son aspectos diverxentes, estes tentaron ser ligados coa maior coherencia posible, xa que todos son necesarios para a comprensión deste festival dende unha concepción holística. Tentando contribuír á cohesión do *corpus teórico*, foi elaborada a *Figura 1*, onde a través da *metáfora das matrioshkas* se pretende explicar que a inclusión de cada un dos contidos foi introducido de maneira procedente, respondendo a unha lóxica argumental. Así, pode definirse ao *Resurrection Fest* como un festival cuxa programación musical, nas súas orixes, estaba composta fundamentalmente por *hardcore*, un subxénero musical que, ademais, é identificado cun tipo de escena moi concreto. A figura da escena atópase adherida ao concepto de *underground*, onde o valor do *ethos*⁴ é a clave para comprender os sentimentos de pertenza e a construción de identidade.

Figura 1. Lóxica da coherencia da fundamentación teórica



Fonte: Elaboración propia

Non obstante, aínda que a orde dos epígrafes non se corresponde coa lóxica da coherencia da fundamentación teórica ilustrada na *Figura 1*, pretendeuse atender tamén a cuestións relativas á asimilación e exposición de contidos do xeito máis pragmático posible. Deste modo, nun primeiro lugar definiuse a música como elemento catalizador de identidades sociais. A continuación, foi relatado o apartado relativo ás subculturas e escenas para, posteriormente, poder tratar o concepto do *underground* e a súa relación coas escenas musicais.

No cuarto dos apartados descritos desta fundamentación foi tratado o *hardcore*, onde se definiu así como foron descritas as características básicas tanto do xénero musical como da súa escena. Unha vez definido e caracterizado o *hardcore*, procedeuse a describir o

⁴ Dado que se trata dun concepto heteroxéneo e moi manido pola disciplina sociolóxica, cabe sinalar que para comprender dun xeito holístico o “ethos”, deben ser combinadas as perspectivas de Weber, Goffman e Bourdieu. Mais concretamente, se para Weber significaba aquelas crenzas, valores ou “estilos de vida” que incidían nas prácticas sociais (Weber., 2011), Goffman e Bourdieu confiren maior capacidade axente no propio suxeito, onde o *ethos* tamén abrangue aquelas interpretacións realizadas polos individuos e a súa configuración do self. Agora ben, non se debe obviar que o contexto sempre se atopa controlado por regras sociais -sexan estas explícitas ou tácitas- (Montero, 2012).

fenómeno dos festivais de música, seguido por unha concreción no fenómeno do *Resurrection Fest*. O último dos epígrafes relativos a esta fundamentación teórica pretende sintetizar grande parte dos contidos tratados, achegando a interpretación deste festival como un fenómeno multi-escalar.

3.2. A música como elemento catalizador de identidades sociais

A música é unha arte que se atopa inserida nas prácticas frecuentes da sociedade (Hormigos, 2012). En concreto, un 65,4% da poboación española escoita música diariamente (MECD, 2015), feito que da conta da asimilación desta práctica á vida cotiá, sendo esta capaz de acoller grande diversidade de experiencias xestuais así como expresivas (Muñoz, Marín, 2006) grazas ao papel do propio corpo (López, 2005). En consecuencia, corpo e música forman un vínculo indisoluble a través da *corporalidade* (tal e como se denomina á percepción sensitiva) e a *corporeidade* (experiencia social resultado de dita percepción), ligando a esfera biolóxica coa social (Pelinski, 2005). Polo tanto, esta arte forma parte do espectro de “experiencias encarnadas” da sociedade (Sennet, 1997). Deste xeito, o propio corpo tórnase como un “portador de simbolismos” da música grazas a un “repertorio cultural de respostas” que esta desencadea, sexa a través do plano estético ou simplemente motriz (Driver, Bennet, 2015, p.103).

A pesar de que semella unha relación evidente, a dimensión corporal (así como as dinámicas espaciais que esta arte desencadea) foi obviada dende os inicios dos estudos relacionados coa dimensión musical, onde primaron as análises estética e estilística sobre calquera tipo de “sensibilidade social” que esta puidese desencadear (Driver, 2001; Driver, Bennet, 2015; Pelinski, 2005). Aludindo máis concretamente á disciplina sociolóxica, os teóricos “clásicos” da Socioloxía da música (George Simmel, Max Weber e Theodor Adorno), se ben realizaron análises e descrições determinantes na comprensión do papel da música para a sociedade e o individuo, obvian a trascendencia do corpo na análise musicolóxica. A grandes trazos, pode enunciarse que os inicios do estudo da música dentro da Socioloxía pretenderon comprender a(s) relación(s) entre a cultura e a música, podendo tratarse a través de tres enfoques diferentes: a) O seu estudo como práctica social (Simmel, 2003)]; b) como proceso racionalizador⁵, onde o desenvolvemento da música vai parello á propia evolución das sociedades (Weber, 2015); ou c) como proceso dialéctico que remata derivando na comercialización, uso e ideoloxización por parte do sistema capitalista (Adorno, 1973).

Retomando a relevancia do corpo e do espazo na música, pode sinalarse que esta arte se concibe como un catalizador de “espazos emancipados” (Ulusoy, Schembri, 2018, p.240). Sobre dita definición, despréndese a polisemia do termo espazo (non só a través da clásica acepción do territorio xeográfico, senón a través dunha dimensión holística), onde o corpo, posuidor tanto dunha historia como dunha xeografía propia, estaría situado no nivel máis “micro” da escala (McDowell, 1999). Unha vez comprendido o significado do concepto “espazo”, as teorizacións académicas que comprenden as relacións entre este, a música e

⁵Malia que os intentos de Weber en torno á racionalización e abstracción do plano emocional son necesarios, algúns autores consideraron que non existe “intelixibilidade sen sensibilidade” (Pelinski, 2005,p.3)

a configuracións sociais poden ser divididas en dous grandes bloques temáticos. No primeiro deles concéntranse aqueles estudos que interpretaron o proceso de emerxencia e espallamento dos xéneros musicais (é dicir, como a música “nace” vinculada ao territorio). O segundo dos bloques, tentaron analizar os sentimentos de pertenza e territorialidade que evocan determinados elementos da música, tales como as letras ou a linguaxe empregada (Duffy, 2005).

É quizais a través da fenomenoloxía⁶ onde se atopa maior produción académica en torno á dimensión corporal e a música. Tomando as aportacións desta corrente filosófica con respecto a termos como a “outridade” e aunando o anteriormente exposto con relación á corporeidade, a música pode ser comprendida como unha ferramenta facilitadora na configuración de identidades, tanto individuais como colectivas (Diez, 2018; Duffy, 2005; Hancock, Lorr, 2012). Autores como Schütz teorizan en torno á construción dun “nós”, consecuencia das experiencias evocadas por esta arte (García, 2008; Pelinski, 2005), provocando, en definitiva, un sentimento de comunidade. Así, a través das concepcións en torno á “outridade”, ráchase coa visión cartesiana do corpo, onde este xa non é dual (alma-corpo) senón que se torna “fenoménico”, feito que implica que só se pode acceder á comprensión do mundo a través da propia “subxectividade encarnada” (Firenze, 2016, p.100); é dicir, só se pode coñecer o mundo a través das experiencias vivenciadas polo propio corpo. Mais concretamente, o papel da música na comprensión do corpo fenoménico implicaría que esta se torna como un vehículo entre o *self* e a colectividade, e onde, á súa vez, se favorecen simultaneamente procesos de singularización, cohesión e heteroxeneidade cultural (Hancock, Lorr, 2012; Muñoz, Marín, 2006).

De xeito análogo co anteriormente exposto, Tia DeNora resume, a través dunha dobre significación do concepto “tecnoloxía”, o impacto que a música provoca na cotidianidade. A primeira das acepcións, que alude ao nivel “micro” é a de “tecnoloxía estética”, onde a música é considerada como un instrumento de tal forza que pode provocar transformacións nas axencias dos individuos (De Nora, 2011). En conexión coa anterior, a segunda das acepcións é a de “tecnoloxía da colectividade”. Partindo da influencia das análises fenomenolóxicas e de carácter máis integrador, esta arte é capaz de xerar un sentido de identidade colectiva (DeNora, 1999). E é que grazas á versatilidade da música, unha mesma canción pode ser vivida na individualidade ou na colectividade, tomando significados e interpretacións diferentes (Ochoa, 2002). Ademais, será a través da música en directo onde, a través dos espazos performativos, se atopen relacións sociais “encarnadas.” (Riches, Lashua, Spracklen, 2014, p.88), as cales poden ter a capacidade de conformar un “corpo social”, fenómeno que determina a retroalimentación das vivencias individuais e sociais (Citra, 1997, p.277).

Unha das características máis patentes da música é a visibilidade manifesta das respostas corporais que provoca; en concreto, esta pode ser comprendida a través das emocións

⁶ Dende o ámbito fenomenolóxico, a música foi tratada a través de tres enfoques diferentes: a) Como “linguaxe do despertar”, onde se apuntala que é posible coñecer o mundo a través da linguaxe e as experiencias persoais que a música evoca; b) como canle transmisor de información; e c) como “viaxe de aprendizaxe”, onde a música, ademais de conter grande valor pedagóxica, funciona como unha ferramenta que favorece compartir códigos (Ulusoy, Schembri, 2018, p.245-251).

(Pelinski, 2005; Vidal Arizabaleta, 2007). Deste xeito, esta pasaría a comprenderse como unha ferramenta vehicular de sentimentos, que parten do músico e que son recibidos pola persoa oínte, e cuxa sintiencia e significación -ao igual que postulaba o concepto de *tecnoloxía estética* de Tia DeNora- son de carácter individual (Simmel, 2003). O corpo serve, por tanto, como un "portador" de memoria así como de canle de experiencias sensoriais (Driver, 2011).

Se ben o papel da emocionalidade tivo grande presenza nas teorizacións da música, non se deben obviar outros tipos máis de respostas manifestadas, xa que son esenciais para a comprensión do obxecto de estudo desta investigación. Mais concretamente, as "técnicas corporais"⁷ (Mauss, 1979), que comprenden dende os simples e mínimos movementos ata os diferentes tipos de "bailes" e prácticas asociadas aos diferentes xéneros musicais, son outro tipo de "declaracións individuais dos sentimentos cara o seu entorno" a través do movemento. Por outra banda, tamén debe ser outorgada relevancia á propia indumentaria -así como a estética -(Rubio, San Martín, 2012), xa que, aínda que na actualidade non se trata dun elemento definitorio, aos inicios dos estudos das denominadas "subculturas" así como das "culturas xuvenís" (termos en torno aos cales existe un amplo debate académico, o cal será tratado con posterioridade) serviu como un elemento definitorio de identidades sociais (Willis, 1993).

Un dos conceptos que é importante destacar á hora de falar das técnicas corporais manifestadas na música é o de "habitus"⁸. Partindo da acepción bourdoniana do termo, pode chegar a comprenderse como o axente depende das "condicións sociais de existencia"; é dicir, dos condicionantes sociais, económicos e culturais, que dan lugar a prácticas sociais estruturadas e "normalizadas", sen necesidade de que se reflexen explicitamente en regras (Martínez García, 2017). Á súa vez, cada un dos condicionamentos non poden ser tomados de xeito individual, xa que se trata dun "principio xerador". Deste xeito, as técnicas corporais dependen dos diferentes contextos onde o axente se atope somerxido (Mauss, 1979).

⁷ O antropólogo Marcell Mauss define as técnicas corporais como "a forma en que os homes, sociedade por sociedade, fan uso do seu corpo nunha forma tradicional" (Mauss, 1979, p.337). Na súa obra de "Sociología y Antropología" pretende desglosar unha serie de actividades que, se ben atenden a condicionantes culturais, son elementais para comprender as razón dos seus usos e funcionalidades.

⁸ O concepto de habitus foi amplamente estudado polo sociólogo Pierre Bourdieu e definiuno como "os acondicionamentos asociados a unha clase particular de condicións de existencia (...), sistemas de disposicións duradeiras e transferibles, estruturas estruturadas predispostas para funcionar como (...) principios xeradores e organizadores de prácticas e representacións que poden estar obxectivamente adaptadas ao se fin sen supoñer a procura consciente de fins e o dominio expreso das operacións necesarias para alcanzalos, obxectivamente "reguladas" e "regulares" sen ser o produto da obediencia a regras, e, á vez que todo isto, colectivamente orquestradas sen ser produto da acción organizadora dun director de orquestra" (Bourdieu, 1991, p.92). Aínda que se trata dunha definición algo complexa, a través da teoría do habitus preténdese rachar cos dualismos que arrodean a teoría sociolóxica (obxectividade/subxectividade, macro/micro). E malia que semella ter maior peso o obxectivismo (dada a influencia da posición social do axente), Bourdieu procura ofrecer unha reconciliación a través da integración de actor e estrutura nunha mesma perspectiva (Martínez García, 2017).

Como resultado desas condicións sociais de existencia que estruturan o "habitus", obtéñense multiplicidade de identidades⁹ -tamén denominadas "conciencias identitarias múltiples" (Míguez, 2007)-, as cales moitas veces se hibridan e semellan paradóxicas. Estas poden resumirse en dúas acepcións: a "multiplicidade de identidades" e a "multiplicidade de niveis de identidade dentro dun mesmo grupo" (Aguado, Portal, 1991, p.32). A primeira delas (a "multiplicidade de identidades") pretende relegar importancia a aquelas categorías sociais que aportan heteroxeneidade á comunidade e deveñen de razóns de índole económica, política, étnica ou de xénero. Este tipo de identidades favorecen os procesos de agrupación ou diferenciación entre grupos sociais dun mesmo contexto social (Giménez, 2003). A segunda das acepcións, denominada "multiplicidade de niveis de identidade dentro dun mesmo grupo", procura explicar que dentro dun mesmo grupo social, poden existir diferentes niveis de identificación, dando como resultado "identidades transversais", que designan aquelas conexións, tránsitos e interseccións identitarias (Bermejo, 2008, p.112). Deste modo, partindo da multiplicidade de identidades que interseccionan a cada individuo e remitindo ao "habitus" de Bourdieu, ínstase aos individuos a vivenciar diferentes modos de percepción que estruturan a súa acción dende dentro (Bourdieu, 1977). As experiencias, así como o "encarnamento" que aporta a música, pasan a ser entendidas dende unha perspectiva integral e holística, onde tódalas identidades, así como os múltiples niveis desta conflúen (Driver, 2011).

Por último, non se debe obviar que, debido ás aportacións do "habitus" na comprensión do corpo e da música, pode comprobarse como, debido a unha serie de condicionantes (alén da clase social) son definidas técnicas corporais "lexítimas" e "ilexítimas" (Citro, 1997); a música convértese así nunha ferramenta transmisora de capital simbólico, tanto para a socialización como para o establecemento de distinción social (Vidal, Arizabaleta, 2007).

3.3. Da "subcultura" á "escena". Introducción ás teorías subculturais, debates e problemáticas

A través do seguinte apartado preténdese establecer unha aproximación ao concepto de "subcultura". Esta aproximación será posteriormente complementada cun debate terminolóxico (entre os "estudos subculturais" e estudos "post-subculturais") en aras de comprender as dificultades para a denominación e delimitación das características que conforman estes grupos sociais. Por último, e froito dunha reconciliación entre ámbolos dous paradigmas, sinalaranse aqueles vocablos que son empregados na actualidade, así como as modificacións oportunas dos elementos que os compoñen.

Tentando realizar unha definición deste termo, un dos principais autores do Centre for Contemporary Cultural Studies (de agora en diante CCCS) da Escola de Birmingham¹⁰, Dick

⁹ Dada a limitada extensión deste documento, non é posible abarcar con precisión a definición do termo de "identidade", xa que existen moitas digresións interpretativas. Este concepto foi tratado con maior amplitude no Traballo Fin de Grao exposto pola autora e, a pesar de que se centraba no fenómeno conserveiro, serviu como breve toma de contacto coa temática (Tarrío, 2017).

¹⁰ Debido ás grandes críticas en torno ás cales se atopa na actualidade o termo de subcultura, optouse porque non fose a única opción do parangón teórico en torno aos estudos culturais relacionados coa música. Así, para obter unha información exhaustiva sobre a Escola de Birmingham e a súa análise sobre as subculturas, recoméndase a consulta de Muñoz, B. (2009). La Escuela de

Hebdige, sinalaba que “a palabra *subcultura*¹¹ reboza de misterio. Suxire algo secreto, xuramentos masónicos, un inframundo. E tamén invoca o concepto, máis amplo e non menos enrevesado, de *cultura*” (Hebdige, 2004, p.16). Así, e dun xeito similar ao exposto en relación á industria da cultura (Adorno, 1973), as “subculturas” pretenden funcionar como axentes antagónicos á cultura hexemónica¹²: “As subculturas representan o *ruído* (en contraposición ao son): interferencia na secuencia ordenada que leva dos acontecementos e fenómenos reais á súa representación nos medios de comunicación” (Hebdige, 2004, p.125).

Así mesmo, é habitual que as subculturas sexan asociadas a novas formas de territorialidade (Firth, 2001), outorgando, ademais, a capacidade de xerar identidades colectivas (Ulusoy, Schembri, 2018). Froito disto, emerxen tamén diferentes formas de recoñecemento e identificación subcultural, que abranguen dende o uso de “técnicas corporais” propias ata a configuración dun *ethos* discursivo, caracterizado polo carácter “auténtico” (Muggleton, 2000) e “underground¹³” (García, 2008) das producións culturais que son realizadas por estes grupos sociais. Como resultado de ditas identidades colectivas, emerxen “comunidades afectivas”, onde teñen lugar experiencias de identificación e participación intersubxectiva alén da ética social normalizada (Driver, Bennet, 2015; Muñoz, 2009).

Ao falar de subcultura establécese, con frecuencia, unha tríada indisociable composta por xuventude, a escoita de determinados xéneros musicais e prácticas de activismo¹⁴ (Muñoz, Marín, 2006); é por esta razón que o concepto de “culturas xuvenís” funciona en múltiples ocasións como análogo das “subculturas” (Feixa, 1998). Algúns autores sinalan incluso que a xuventude aíñ a xéneros musicais cuxo *ethos* (reflexado tanto nos discursos que compoñen as letras das cancións, así como nos propios valores da escena) amosa un maior compromiso social, participan dun xeito máis activo na política (Leung, Kier, 2008).

Con relación ás culturas xuvenís, aínda que na actualidade son consideradas “sistemas abertos” (xa que, ao igual que ocorre con calquera outro fenómeno social, responden a lóxicas de transformación constantes e dinámicas), a asignación do rol de “actor social” á xuventude non foi frecuente, sendo esta retratada como incompleta, dada a transicionalidade desta etapa no ciclo vital (Muñoz, Marín, 2006). En consecuencia, e dada a alteración de dito rol, o número de estudos da “xunenoloxía¹⁵” aumentou

Birmingham: La sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia. *Revista de Información y Comunicación* [en liña], 6, pp.21-68. Recuperado de: <https://bit.ly/2LndrLB>

¹¹ Unha das razóns que sitúan as emerxencias das subculturas derivan da permisividade da economía socializada posterior á II Guerra Mundial (Willis, 1993, p.370). Outras das razóns que deron lugar ao afloramento destas foron a emerxencia de novas concepcións do tempo (o ocio) e a consideración da xuventude como un novo axente social de consumo. (Heath, Potter, 2004).

¹² Se ben a obra de Hebdige se centra no establecemento dunha relación antagónica entre cultura e subcultura, o posicionamento teórico actual céntrase na difuminación de ditos límites, chegando a considerarse absorbida (Heath, Potter, 2004; Vidal Arizabaleta, 2007).

¹³ Estes termos, que se atopan estreitamente ligados ao concepto de “outridade” e á configuración identitaria, serán tratados no subepígrafe posterior, xa que son a base para a comprensión do movemento hardcore así como dos valores dos que se empapa dito xénero musical.

¹⁴ Esta afirmación virá a ser rebatida polas teorizacións posmodernas, tal e como se poderá comprobar con posterioridade.

¹⁵ Por “xunenoloxía” enténdense todos aqueles estudos e investigación que se centran na xuventude (Bendit, Miranda, 2018).

considerablemente, parello á dilatación desta etapa vital, obtendo como resultado multitude de investigacións que outorgan ás persoas mozas o papel de suxeitos activos (Bendit, Miranda, 2018). Aludindo especificamente ao panorama musical, a xuventude é analizada dun xeito máis activo e protagonista na escena, asignándoselle roles de creación e consumo de ocio, así como de estilos musicais (Rubio, San Martín, 2012).

Froito da consolidación da xuventude como axente social autónomo, algunhas correntes teóricas comezan a falar de *subxectividades xuvenís* (Muñoz, Marín, 2006, p.50), onde o proceso de interpretación sobre o que é "ser xoven" se atopa en constante transformación e definición, comprendéndose as propias culturas xuvenís como elementos dinámicos e creativos. Desta maneira, e en consecuencia coas subxectividades individuais, xéranse tamén novas *subxectividades colectivas* (Muñoz, Marín, 2006, p.67), podendo incluso falarse de "subxectividades políticas" grazas á configuración dun novo *ethos*, xestado a través das prácticas diarias (Salazar, 2012). Á música correspóndelle o papel de "input", funcionando en moitos casos como esa "forza" que provoca a migración dun a outro xénero musical, debido á insatisfacción que suscitan estes con relación ás demandas e necesidades sociais ou ás expectativas en determinadas circunstancias das vidas dos individuos (Firth, 2001; Muñoz, Marín, 2006).

Un dos elementos que outorga maior riqueza académica é o debate terminolóxico xerado entre subculturalistas e post-subculturalistas, que, dun xeito reducionista, se pode resumir no posicionamento clásico entre estrutura e axencia (Driver, 2011, p.978). As críticas realizadas aos estudos subculturais céntranse na excesiva orientación "estruturalista", obviando os patróns de consumo propios da modernización reflexiva (Driver, Bennet, 2015), así como a "axencia, liquidez e individualización das identidades culturais contemporáneas" (Hodkinson, 2016, p.629). Mais concretamente, o CCCS de Birmingham foi criticado por exercer un "positivismo semiótico" (Driver, 2011) e un "determinismo cultural" (Hodkinson, 2016), non tendo en consideración a "ruptura das divisións culturais posmodernas" (Purchla, 2011, p.218). Vinculado ao estruturalismo, outra das detraccións contra o CCCS céntrase no "discurso único" que se conforma nos relatos que narran a orixe das subculturas, obviando que baixo a xenealoxía destas subxacen procesos de negociación¹⁶. A modo de exemplo, pode citarse a consideración de Estados Unidos como o "berce" da "subcultura hardcore", cando corresponde simplemente á perpetuación dun mito fundacional, existindo factores condicionantes e países externos que adoitan ser obviados nas narrativas¹⁷ (Mueller, 2016).

Por outra parte, unha das grandes problemáticas derivadas do uso indiscriminado do termo "subcultura" é esa tríada indisociable onde interseccionan xuventude, estilo e música, razón que remata por desembocar unha definición inexacta e ambigua do termo (Bennet, 1999; Driver, Bennet, 2005). Na actualidade, a asociación das "subculturas" coa xuventude é fráxil, debido á dilatación esta etapa, na que, ademais, é engadida a capacidade de axencia das persoas mozas (en contra da "pasividade" das teorizacións clásicas). Deste modo, en vez de considerarse "ritos de paso" pasarían a considerarse "ritos de impasse",

¹⁶ Esta crítica posmoderna está estreitamente relacionada co desvanecemento das "grandes narrativas" nomeadas na obra "A condición posmoderna" de Lyotard (Giddens, 1999).

¹⁷ Mais concretamente, o hardcore é froito da reinterpretación doutras subculturas británicas que tiveron lugar durante os anos 60 e 70, (Mueller, 2016), polo que a orixe non é estritamente estadounidense.

incorporando intransitividade e interxeracionalidade ao que anteriormente era denominado como "fase" ou "etapa" (Feixa, 1998).

A consecuencia directa das críticas ás teorías subculturais e ao CCCS de Birmingham materialízase na emerxencia dos estudos post-subculturais¹⁸. Se ben existen diverxencias terminolóxicas, todas elas focalizan a súa atención naqueles motivos ou razóns de índole subxectiva dos actores (Driver, 2011). Deste xeito, os teóricos post-subculturalistas empregan conceptos tales como "tribos urbanas" (Bassi, Mediondo, Rey, 2003) "neo-tribos"¹⁹ (Bennet, 1999; Maffesoli, 1990), "actores post-subculturalistas", "escenas"(Driver, Bennet, 2015, Purchla, 2011); ou "estilos de vida" (Shildrick, MacDonald, 2006).

En contraposición coas nocións de comunidade propias da teoría subcultural, os estudos post-subculturalistas relegan a denominación de subcultura a un lugar de ocio, inseríndose como parte das prácticas cotiás (Driver, Bennet, 2015). Dita transformación débese á reformulación do fenómeno; así, se a clase social foi un factor transcendental aos inicios dos estudos subculturais, na posmodernidade, a pertenza a unha subcultura atende a razóns de "gusto"²⁰ (Thornton, 1996). Por conseguinte, elimínase a "rixidez" da que parte a división entre cultura "mainstream" e subcultura, e apórtase a fluidez necesaria entre ámbalas dúas prácticas sen que resulte contradictorio (Nogic, Riley, 2007).

Ademais, o esvaecemento da clase social como factor de relevancia permite a compatibilidade de pertenza ás subculturas coa participación nas relacións hexemónicas da política e da sociedade (Nogic, Riley, 2007). Non obstante, a desatención de compoñentes tales como a clase social -así como o xénero ou a etnia- tamén foi obxecto de críticas, alegando a súa condición de factor que provoca desigualdades estruturalmente "incrustadas" na sociedade (Shildrick, MacDonald, 2006); o acceso aos recursos (entre os que se atopa o ocio) é desigual, e, por tanto, impacta na configuración da identidade subcultural.

Proseguindo coas denominacións dos estudos post-subculturais, Bennet e Pearson (en Nogic, Riley, 2007) propoñen o emprego dos conceptos "escena" e "escena musical"²¹ para referirse a este tipo de fenómenos sociais. A razón principal desta elección atende á consideración do individuo como un "actor" con plena conciencia (Purchla, 2011,p.199). Así mesmo, a través do vocábulo "escena", certos estudos post-subculturais pretenderon aludir a novos modos de construción identitaria, consecuencia do desenvolvemento das Tecnoloxías da Información e Comunicación. Por conseguinte, difumínanse os límites "físicos" das interaccións cotiás, non sendo preciso o contacto "cara a cara" (Gomes, 2013;

¹⁸ Neste caso, o prefixo "post" serve ademais, para identificar a consonancia destes estudos coas teorías postmodernas (Shildrick, MacDonald, 2006, p.127).

¹⁹ É especialmente notable a reflexión en torno á seguridade ontolóxica (Giddens, 1999), xa que se pode aplicar ás figuras das "neotribos" Grazas a estas pode falarse de: a) "comunidades emocionais", caracterizadas por unha expresión breve pero intensa dos sentimentos; b) "sociabilidade dispersa", onde as relacións son entabladas principalmente por intereses culturais; c) "enerxía subterránea", reflexada a partir da "convulsión" musical que provocan as técnicas culturais e; d) "fiscalidade da experiencia", reflexada a través das quedadas (Rubio, San Martín, 2012, pp.206-208).

²⁰ Este cambio foi denominado como o paso das "subcultures" ás "club cultures" (Thornton, 1996).

²¹ Ademais, na actualidade semella existir consenso académico no emprego de dito termo, polo que se optou por empregalo nesta investigación, coas modificacións oportunas que serán sinaladas a continuación.

Nogic, Riley, 2007; Reia, 2017). Deste xeito, pasa a considerarse que o peso da socialización xerado pola empatía cultural prima sobre o contexto e espazo mediato onde teñen lugar as relacións sociais (Vidal Arizabaleta, 2007).

Polo que atañe á “escena”, esta divídese en tres niveis: local, trans-local e virtual²² (Driver, Bennet, 2015, p.99). Agora ben, en todos eles son incorporados de xeito simultáneo produtores, músicos e fans, a través dunha especie “clúster colectivo” que pretende rachar coas nocións de comunidade comprendidas dende unha visión “clásica”. Na escena priman as afinidades éticas e estéticas sobre a distinción xeográfica, destacando a posible creación de “nodos de consumo e produción cultural” de carácter trans-local. Ademais, e tal e como foi sinalado anteriormente, en contraposición ao termo de subcultura, a “clase social” non constitúe un factor configurador destas colectividades (Driver, Bennet, 2015), así como se confirma que a escena forma parte dos “ritos de impasse” (Feixa, 1998), onde as “identidades subculturais” non se manteñen exclusivamente na xuventude, sendo habitual que se dean na adultez (Driver, Bennet, 2015, p.106).

En consonancia co apartado teórico anterior, cabe mencionar que a escena (así como o propio capital cultural que deriva desta) está amplamente vinculada ao proceso de “encarnamento” (Thornton, 1996). Neste caso, máis ca un fin en si mesmo, o corpo é o significado a través do que se reproducen as prácticas subculturais (Driver, Bennet, 2015). Ditas prácticas poden ser adquiridas a través do recoñecemento social que é “gañado” progresivamente (a medida que se vai establecendo contacto directo coa escena local) ou pola propia aprendizaxe vicaria, aumentando a “comodidade” dos suxeitos na propia escena musical a medida que ditos prácticas se van experimentando, xa que estas son acumulativas (Driver, 2011).

Para finalizar este apartado debe enunciarse que, na actualidade, son empregados de maneira análoga os termos “escena” e “subcultura”, sendo este último termo teoricamente reinterpretado. Mais concretamente, a denominación actual de “subcultura” incorpora as críticas realizadas polas teorías post-subculturais, pero mantén a importancia da clase social (e, polo tanto, de acceso ao ocio) que xa apuntalaban as teorías de Hebdige (Shildrick, MacDonald, 2006). Deste xeito, o termo subcultura pretende ter un carácter holístico, integrando a visión estrutural (*macro*) propugnada polo CCCS de Birmingham e combinándoa cos enfoques *micro* (relativo á propia biografía persoal) e *meso* (pequenas comunidades) propios da escena. Ámbolos dous termos, “subcultura” e “escena” serán os conceptos empregados nesta investigación.

²²Algúns autores incorporan unha categoría híbrida, denominada “escena loctual”, onde se combina a modalidade local coa virtual, facéndose cada vez máis común a indisociabilidade desta “natureza dual” da escena (Nogic, Riley, 2007, p.317). A modo de exemplo, pode nomearse a ferramenta dos “fanzines” como un produto loctual. Estas publicacións (caracterizadas pola diverxencia temática con fins claramente centrados en contrastar a hexemonía provocada polos mass-media), contiñan habitualmente información sobre xéneros musicais que escapaban da cultura mainstream. A súa difusión (razón pola cal lle é asignado o carácter loctual) era física e virtual (Fernández, 2015).

3.4. A relevancia do concepto “underground” e a relación coas escenas musicais

O presente epígrafe ten como pretensión definir o termo *underground*, delimitar as características principais deste así como achegar as principais razóns polas que é obxecto de debate. Dito concepto será posto en relación coa figura das escenas musicais así como coa de subcultura, onde será analizado principalmente dende un plano discursivo.

Así, no tocante á definición do concepto *underground* debe reseñarse que este é empregado por diversos ámbitos para designar e lexitimar aqueles movementos que se atopan á marxe da cultura “pública” (García, 2008). Unha das acepcións máis sinxelas deste termo é a que o define como “unha realidade que se opón á cultura mainstream” (Gomes, 2013, p.223); é dicir, unha ferramenta antagónica aos modos de distribución e produción típicos da industria cultural. A través da creatividade e, incluso nalgúns casos, da autoprodución²³, os diversos movementos inseridos no *underground* pretenden rachar co sistema de valores hexemónico e as diversas representacións de autoridade (Garcés, Medina, 2008; Gomes, 2013).

É moi habitual que as subculturas, así como as “escenas”, sexan asociadas (canto menos na súa emerxencia) á cultura “underground”: as razóns poden comprenderse a partir da propia definición -xa citada- de *subcultura* (Hebdige, 2004). Tal e como o seu propio nome indica, o *underground* tamén evoca “soterramento”, sendo a invisibilidade (dada a composición habitualmente “pechada” do grupo social) unha característica intrínseca da que gozan as subculturas (Hebdige, 1989). Agora ben, tamén é a través da escena cando “a actividade cultural se fai visible e descifrábel ao facela pública, levando os actos de produción e consumo privados a contextos públicos de sociabilidade” (Straw, 2015, p.412). Isto converte o *underground* nun fenómeno paradóxico, xa que é posible denotar visibilidade e invisibilidade de xeito simultáneo.

As implicacións sociais de dita visibilidade foron obxecto de debate, chegando a ser este dividido entre os partidarios (Hebdige, 1989) e os detractores (Bey, 1985) desta cualidade das subculturas. Por unha banda, outorgar visibilidade é, segundo Hebdige (1989), dotar de razóns para a resistencia a colectivos oprimidos e marxidados, grazas ao poder da imaxe. Pola outra banda, Brey (1985) considera que a visibilización contribúe á alienación do consumidor, sendo a imaxe un elemento máis da estratexia mediática. Neste caso, a subcultura aportaría un refuxio grazas ao seu poder de “ocultación” da esfera pública sobre a que se sitúa cultura hexemónica. Non obstante, e se ben ditas implicacións semellan ser contraditorias, ámbalas dúas conflúen en atopar no *underground* un posible escenario de disidencia (La Barre, 2010).

A través dunha revisión da literatura que aborda as relacións entre o *underground*, a escena musical e as nocións de visibilidade/invisibilidade, atópanse dúas ideas amplamente repetidas. A primeira delas céntrase na emisión dos adxectivos cualificativos “puro” e “auténtico” para aludir ás producións subculturais. A segunda das ideas (consecuencia da primeira) consiste na creación dun “canon” co fin de comparar as producións culturais que

²³ Moi vinculado ao fenómeno da autoprodución e en estreita consonancia co movemento hardcore e o punk atópase o *Do It Yourself*, corrente que fomenta a autonomía das persoas integrantes na escena a través da elaboración das producións culturais dun xeito artesán e propio (Martin-Iverson, 2014).

son xeradas na escena. No tocante á primeira das nocións, cabe mencionar que tanto "autenticidade" como "underground" son cualificativos que se levan emitindo dende os inicios da música "rock", e que se foron estendendo na meirande parte dos xéneros musicais (Barbara-Soares, Rabello-De Castro, 2013; García, 2008), chegando incluso a concibirse como un termo moi relevante e definitorio no panorama musical contemporáneo (Ochoa, 2002; Rubio, San Martín, 2012). Este imaxinario do "auténtico" está composto por valores tipicamente románticos (García, 2008) onde destaca o da "pureza", empregado para denotar exclusividade e rareza na produción cultural da escena. Será a partir da autenticidade sobre a que se constrúa unha "realidade" subcultural, cun *ethos* e unhas prácticas propias, e cuxas narrativas se atopan postuladas incluso a través de determinadas cancións, que chegan a funcionar como himnos do underground (Martin-Iverson, 2014).

Non obstante, ao igual que acontece en calquera dos ámbitos da cultura, é habitual que existan transformacións das producións musicais e, por tanto, da escena. Estas alteracións poden provocar un "proceso dialéctico de relevos" (García, 2008, p.197) onde elementos situados no plano ético se desprazan ao terreo do estético (Ochoa, 2009); é dicir, estamos ante a transformación de algo "auténtico" en "mainstream" (Straw, 2015). Practicantes (músicos e dinamizadores) e participantes (que inclúen aos anteriormente citados así como a aqueles individuos e colectivos que concorren na escena) coinciden na erosión da autenticidade dun ben ou feito cultural unha vez comeza o proceso de "popularización" (Thornton, 1996). O proceso de dita popularización soe consistir nunha confluencia de elementos culturais populares (que proveñen dende "abaixo") e eruditos (dende "arriba"), nun punto intermedio, dando lugar ao nacemento das producións "comerciais" (García, 2008). Grazas a este proceso tamén pode comprenderse que "popular" e "masivo" (que neste caso funciona como un termo análogo ao concepto "comercial") son acepcións diferentes das que se fai un emprego confuso.

Por outra banda, a segunda das ideas máis reiteradas na revisión da literatura académica sinala que se unha proposta cultural remata por masificarse ou comeza a dárselle unha visibilidade "excesiva", é habitual que se erixa un modelo ou "canon". Ademais, é frecuente que a propia cultura de masas absorba fenómenos que nun principio comezaron como producións subculturais e os reconverta a fenómenos *mainstream* (García, 2015). Contrario a dita comercialización, emerxen novas estratexias de subversión inseridas no underground (García, 2008), e dado que a cultura é un fenómeno dinámico, os procesos de creación de producións culturais antagónicas ao *mainstream* tamén son dinámicos.

No tocante ao plano discursivo, é habitual que na cultura underground sexa enunciado e recordado con nostalgia o "pasado" da escenas. Como consecuencia disto, emerxe a dicotomía pasado/presente, que non só é empregada para aludir a sucesos temporais, senón que tamén é útil para designar e identificar aos membros dos colectivos subculturais (Nogic, Riley, 2007; Ochoa, 2009). Mais concretamente, a división entre "Old Guard" (ou "veteranos") e "novas xeracións" pretende establecer a distinción xeracional así como experiencial, onde a veteranía está en estreita consonancia co discurso da vivencia e do "auxe da escena". O resto de membros (que se foron incorporando progresivamente) son coñecedores da historia do grupo subcultural -así como das etapas de esplendor- grazas ao relato oral dos integrantes, así como a través do emprego das tecnoloxías da información e comunicación, onde, ademais, son reforzados os propios mitos fundacionais da subcultura (Nogic, Riley, 2007). Deste xeito, o discurso do underground que alude á tecnoloxía pode facelo a través de posicións contraditorias (aínda que complementarias),

xa que, se ben esta é sinalada como unha das principais razóns da alienación social e perda de conciencia crítica, tamén é unha ferramenta indispensable no coñecemento e incluso da transformación de determinados xéneros musicais (Ochoa, 2002).

Para concluír cos elementos discursivos da cultura *underground*, non se deben obviar aqueles que fan referencia ás transformacións do consumo musical. Se ben o fin último das expresións culturais residía na súa elocuencia, na actualidade quizais sexa un aliciente para propiciar situacións de sociabilidade. Máis concretamente, a música constitúese como unha escusa para poder conversar, relegándose a un segundo plano (Straw, 2015). Isto afecta dun xeito profundo ás relacións entre a produción cultural e os espazos de convivencia; a indisolubilidade entre restauración e música é un exemplo amplamente mencionado, onde se pretenden explicar os cambios acontecidos na socialización, produción e consumo musical. Se anteriormente eran os clubs os espazos de “vivenciación” máis frecuentes, a aparición de diferentes modalidades dentro da lóxica do sistema capitalista, rematan por erosionar a “autenticidade” das actividades musicais (Straw, 2015; Willis, 1993).

3.5. A escena hardcore: orixe, características e principais técnicas corporais

A través do seguinte apartado pretende comprenderse a orixe do *hardcore*, as características que compoñen este xénero musical, así como as implicacións sociais e éticas derivadas da análise subcultural e da escena. Ademais, e dada a súa relevancia, son tomadas en consideración o principal modo de agrupación (é dicir, a *crew*), así como as técnicas corporais que se desenvolven.

Tentando introducir o obxecto deste epígrafe, pode enunciarse que o *hardcore* é un subxénero do punk²⁴ que emerxe en Estados Unidos²⁵ a finais da década dos 70 como resposta crítica á evolución do punk rock (Lambert, Tennoe, Henssonow, 2010). Mais concretamente, este subxénero musical pretendía retomar toda aquela subversión que o punk prometeu, pero que parou de realizar (Driver, Bennet, 2015; Easley, 2015). Porén, non é casual que o *hardcore* confluíse temporalmente coa Internacional Situacionista, unha organización conformada por todo tipo de artistas que propugnaban valores de loita anti-capitalista, autoxestión e implicación política^{26,27} (Mota Zurdo, 2017; Nehring, 2006).

Dende unha perspectiva musicolóxica pode sinalarse que o *hardcore* primixenio contiña estruturas e patróns de contraste moi homoxéneos (Easley, 2015, p.3) que posteriormente, e grazas á influencia doutros subxéneros musicais -principalmente derivados do *metal*-, van dotando de complexidade ao estilo²⁸ (Martin-Iverson, 2014; Driver, Bennet, 2015). Así, se ben

²⁴ O *hardcore* tamén designa un subxénero da música electrónica, así como do hip hop. Ámbolos dous emerxen a finais dos anos 80 e principios dos 90, e caracterízanse pola agresividade, velocidade e, no caso do *hardcore* electrónico, a distorsión (Sandín, 2015; Vidal Arizabaleta, 2007).

²⁵ Este dáse inicialmente na Costa Oeste, como un fenómeno rexional, pero espallárase moi cedo a Washington (Easley, 2015).

²⁶ Se ben isto é certo, tamén se debe destacar que, na época de gobernanza conservadora en Estados Unidos, aumentou a carga de desesperanza nas letras e no tipo de accións levadas a cabo polas bandas (Nehring, 2006).

²⁷ No caso español, a confluencia musical dos situacionistas non se deu no *hardcore*, senón co Rock Radical Vasco.

²⁸ Coloquialmente empréganse os conceptos de “old school” e “new school” para ilustrar dita diferenza, mais non existe un consenso en torno a dita división (Vidal Arizabaleta, 2007).

*Minor Threat*²⁹, *Black Flag*, *Bad Brains* ou os *Dead Kennedys* son consideradas como as "bandas fundacionais do xénero" (Easley, 2015), na década dos 80, *Suicidal Tendencies*, *Uncle Sam* ou *Dirty Rotten Imbeciles* (máis coñecida como D.R.I.) dan conta da fusión do subxénero con elementos propios do *heavy*, do *thrash* ou do *death*, constituíndose como semente doutros estilos posteriores, tales como o Nu-Metal³⁰ (Vidal Arizabaleta, 2007). Agora ben, dentro do *hardcore* existen bandas con estilos "únicos" (xa que non responden a un estándar nin son catalogables), polo que pode dicirse que conteñen o seu propio "idiolecto" (Easley, 2015, p.15)

Proseguindo coa análise musical, o *hardcore* caracterízase pola rapidez do *tempo*³¹ así como pola agresividade³² das súas letras, cargadas de mensaxes políticas e sociais. (Easley, 2015; Ulusoy, Schembri, 2018; Vidal Arizabaleta, 2007). Estilos musicais que amosan trazos similares son o *grindcore* (subxénero derivado do *hardcore* que soe caracterizarse pola altísima velocidade das cancións³³) e o *crust punk*³⁴, cuxas letras soen gozar dunha perspectiva moi crítica cara a sociedade e o sistema, con certa tendencia ao discurso post-apocalíptico (Martínez, 2016). Non obstante, o *ethos* do *hardcore* concíbese maiormente como un tipo de "neosolidariedade mecánica" -no sentido durkheimiano do termo- a través do cal se procura recuperar determinados espazos así como relacións sociais vinculadas aos sentimentos de pertenza á comunidade (Bassi, Mediondo, Rey, 2003). De feito, o *hardcore* pode chegar a considerarse unha "micropolítica cultural", xa que a través da cultura se pretenden reconfigurar os sentidos das prácticas cotiás coas que, de xeito implícito ou explícito, se pretende redefinir o poder social (Salazar, 2012).

Tentando aludir aos factores que están presentes dentro das análises sobre o *hardcore*, destaca o compoñente de clase social. A finais da década dos 70, Estados Unidos, somerxido nun contexto de ampla suburbanización e ante un proceso emerxente dunha nova cultura de consumo, amosa as condicións necesarias para que o *hardcore* se converta "na resposta dun grupo con incerto presente e sombrío sentido do futuro" (Willis, 1993, p.382). Non obstante, bandas como *Bad Brains* tamén permitiron poñer en relevancia o factor étnico, xa que pretenderon rachar coa música tradicionalmente racializada, outorgándolle unha nova musicalidade. Mais concretamente, este grupo reapropiouse culturalmente do *punk*, un "xénero de brancos", que, á súa vez (e dado que é un xénero que deriva do rock), consistira nunha reapropiación "branca" de formas artísticas propias

²⁹ É habitual que se destaquen os valores "straight edge" promovidos por *Minor Threat*. movemento que ten como base principal o fomento do autocontrol persoal, negando todo tipo de consumo de drogas (incluíndo o alcohol e o tabaco) e, nalgúns casos, optando por unha alimentación vexetariana ou vegana (Salazar, 2012, p.186).

³⁰ "Heavy", "thrash" e "death" e "Nu-Metal" (ou rap metal) son subxéneros do metal que, dada a limitación de extensión desta investigación, non serán tratados pormenorizadamente.

³¹ Son comúns os temas de *hardcore* con duración menor a un minuto ou que rocen dita temporalidade (Vidal Arizabaleta, 2007).

³² Non é casual tampoco que o *Hardcore* sexa un denominativo para certos xéneros pornográficos que emerxeron a finais dos anos 70 e que están caracterizados pola súa agresividade (James, 1988).

³³ O *tempo* é tan rápido no *grindcore* que incluso os fallos na execución técnica poden ser considerados parte da performance. Isto é debido a que o humor e a parodia son dous elementos que soen atoparse dentro do estilo (Martin-Iverson, 2014)

³⁴ Para maior información pode consultarse o traballo de Martínez (2016), onde se pretendeu analizar o movemento *crust punk* da cidade da Coruña, así como o discurso en torno ao que se sustenta dito colectivo.

da música "negra" (Maskell, 2009). Todo isto permitiu que as diferenzas raciais se difuminaran e non consistisen un impedimento na xeración de comunidades (Purchla, 2011).

En consonancia co anteriormente exposto, unha das tipoloxías habituais de organización das comunidades no *hardcore* é a *crew*, "unha cuadrilla de amigos que quedan e van xuntos a eventos de *hardcore*" (Purchla, 2011, p.202), termo que posteriormente tomou maior número de significados ao servir para identificar máis funcións destes grupos, tales como a organización de eventos musicais, entre outros. A orixe deste tipo de comunidades remóntase ao propio mito fundacional do *hardcore*, cando comezaron a existir confrontacións entre os "hardcore kids³⁵" e outras bandas "forasteiras". A partir deste feito pode constatarase que o *hardcore* é un fenómeno territorializado (Mueller, 2016), reforzándose tamén dita cualidade a través das comunidades efémeras (xeradas en festivais, concertos, etc) ou incluso a través da identidade demarcada pola propia vestimenta (Willis, 1993, p.369).

Tentando facer alusión ás *crews* máis importantes da historia do *hardcore*, destaca DMS, á cal pertenceron grande número de membros de bandas "míticas" deste subxénero, tales como *Agnostic Front*, *Madball*, *Skarhead* ou *Murphy's Law*. Esta *crew*, moi ligada ao movemento *skinhead*, agocha o enigma do significado das súas iniciais, o cal só é coñecido polas persoas integrantes a dita comunidade (Purchla, 2011). Á súa vez, nas propias cancións destas bandas atópanse interpretacións a estas siglas, que semellan funcionar como "códigos internos" emitidos para os membros da *crew*³⁶. Por último, aínda que non menos importante, é habitual que sexan empregadas metáforas dentro da "crew scene" tales como a de "familia"³⁷, palabra coa que se fan alusión entre os integrantes da mesma *crew* (Mueller, 2016; Purchla, 2011).

A figura da *crew* garda especial relación con outro elemento de grande relevancia: o papel da *identificación* como membro pertencente á escena *hardcore*. Esta pode darse a través de dous modos: a propia auto-identificación como membro ou a "etiquetaxe esóxena", sendo moito máis habitual o primeiro dos tipos. Con todo, existen máis sistemas de identificación, entre os que se destaca a *hardcorificación*, proceso a través do cal existen "cortes simbólicos" que eliminan todo tipo de conexións e mediacións entre os mundos *hardcore* e non *hardcore*. Neste sentido, semella ser habitual que as autodefinicións dos actores que se atopan na escena *hardcore* se ubiquen "contra o mundo, e ao mesmo termo, profundamente dentro do seu mundo", feito que semella indicar a vivencia de "dous mundos autónomos" por parte dos actores (Mueller, 2016, p.115). Concluindo cos procesos de identificación empregados no *hardcore*, e en

³⁵ "Hardcore kids" é unha denominación coloquial pola que se coñece aos membros máis xóvenes das *crew*.

³⁶ Entre os exemplos máis claros están o de *Agnostic Front*, co tema "Doc Marten's Stomp" -onde se fai unha clara alusión á *crew*, tal e como se pode comprobar na seguinte frase: "The lost brothers, the crew, (Doc Marten stomp!)"- ou o título do álbum de *Madball*, *Demonstrating My Style*, cuxa canción homónima do álbum sinala "Hardcore is my life,I'll carry the name Demonstrating My Style", que deixa patente tanto o nivel de entrega á súa comunidade como o orgullo e identidade que portan como integrantes. Existen tamén outro tipo de elementos identificativos das *crew*, representados de forma tanxible a través de tatuaxes, colgantes, determinadas prendas de roupa, etc.

³⁷ Son habituais as referencias á "familia" que compoñen as *crews* nos temas clásicos do *hardcore*. Entre os exemplos que se poden citar estarían "For my family" de *Agnostic Front*, ou o "Bro Hymn" da banda *Pennywise* onde se fai referencia ao papel dos seus "irmáns" da escena.

consecuencia co discurso relativo ao *underground* anteriormente exposto, un recurso narrativo moi habitual é o emprego da palabra "autenticidade" para designar aquelas prácticas e valores que se producen "dentro" e "fóra" da escena: todo o que non é auténtico, é "mainstream" (Driver, 2011; Mueller, 2016).

Un dos elementos que aportan "autenticidade" ao contexto da escena son as "técnicas corporais" empregadas nos espazos onde se escoita hardcore (Purchla, 2011, p.202). Estas popularizáronse a mediados dos anos 80, etapa a partir da cal este estilo comezou a ser menos melódico, a través da introdución dos *breakdowns* (paróns ou interludios que rachan coas estruturas ou patróns musicais que soaban anteriormente) derivados da influencia da música metal. As técnicas corporais pretenden ser unha mestura entre individualidade e solidariedade colectiva (Hancock, Lorr, 2012; Martin-Iverson, 2014).

En concreto, son tres as prácticas corporais máis habituais no hardcore: o *mosh*; o *stage dive* e o intercambio entre músicos e espectadores – ou *spatial role reversals* –(Hancock, Lorr, 2012, p.321), podendo ser tamén incorporado o *slamdancing* (Driver, 2011). Dada a relevancia destas técnicas corporais na escena do *hardcore*, considerouse oportuna a súa descrición (a cal será breve, a excepción do *mosh pit*, dada a súa popularidade).

Mosh. O termo *mosh* provén dunha evolución da expresión "mash it up [Babylon]", tradicionalmente empregada en temas *ska* e *reggae* (Ambrose, 2001). Mais concretamente, e debido ao acento xamaicano do cantante de *Bad Brains*, Paul D. Hudson (tamén coñecido como H.R.), o público confundiu a palabra "mash" con "mosh", e o termo rematou sendo popularizado (Riches, 2012). O *mosh* fai relación a "unha forma de baile onde se combinan elementos de violencia con mostras de emoción" dos participantes (Rivera-Segarra, Mendoza, Varas-Díaz, 2015, p.107). Outras definicións sinalaban a "transgresividade" destas prácticas (Riches, Lashua, Spracklen, 2014) así como a "experiencia pedagóxica" destas manifestacións que se atopan corporalmente encarnadas (Driver, 2011).

É habitual que a rapidez e agresividade do *pit* (lugar onde se practica o *mosh*) sexa relacionada coa propia rapidez e a agresividade da música (Hancock, Lorr, 2012). Non obstante, e se ben "facer mosh" pode considerarse como un conxunto prácticas caóticas e anárquicas, estas atópanse constringidas por regulamentos tácitos. Deste xeito, esta técnica corporal serve como unha ferramenta de liberación de frustracións á par que reificación dun "nós", conformado por "identidade, comunidade e solidariedade, á vez que son transgredidas as normas, prácticas e actitudes hexemónicas (Hancock, Lorr, 2012; Riches, Lashua, Spracklen, 2014).

Se ben o *mosh pit* é comunmente considerado un espazo transgresivo (posto que son lugares óptimos para o empoderamento), tamén son reforzados determinados roles hexemónicos³⁸ (Driver, 2011; Kaeh, 2000; Purchla, 2011; Riches, Lashua, Spracklen, 2014); a falta de mulleres neste espazo, a adopción de roles protectores as que se atopan "dentro" e a ocupación dos lugares máis centrais por parte dos homes son prácticas

³⁸Estas prácticas non comezarán a ser cuestionadas ata a emerxencia do movemento *Riot Grrrl* onde se pretende "cambialo todo" a partir da transformación dos roles tradicionalmente asignados ás mulleres na esfera musical. Será a partir de dito movemento cando comecen a considerarse como actantes e protagonistas da escena (Garrison, 2000).

heteronormativas que seguen fomentando a desigualdade de xénero (Kaeh, 2000; Krenske, McKay, 2000; Rabello-De Castro, 2013; Salazar, 2012).

Stage dive. É unha práctica que consiste en zambullirse dende o escenario sobre a multitude, e na que son partícipes tanto os músicos como o público. O *stage diving* é improvisado, e atópase guiado polas vibras do show. Ademais, trátase dunha das experiencias que outorgan maior sentido de comunidade, posto que é precisa a confianza nos demais para non caer ao chan (Hancock, Lorr, 2012, p.335). Dita práctica complementábase co *crowdsurfing* onde a persoa, dende a propia multitude, é levantada e arrastrada ata o escenario.

Spatial role reversals. Esta técnica corporal consiste na difuminación dos límites entre as persoas que se atopan “no escenario” e a “audiencia” (Griffin, 2012); máis concretamente, e tal e como o seu nome indica, o *spatial role reversal* estriba na inversión dos roles tradicionalmente adquiridos entre músicos e público (Hancock, Lorr, 2012; Maskell, 2009). O conxunto de prácticas que comprende dita inversión de roles é múltiple, e abrangue dende a subida do público ao escenario ata a propia actuación da banda debaixo do escenario (Cordova, 2016). Deste xeito, preténdese deconstruír aqueles ápices de autoridade que aínda persisten na música, á vez que a concepción tradicional dos espectáculos (onde a actividade é propia dos “músicos” e a pasividade das “audiencias”) é derribada (Maskell, 2009).

3.6. O fenómeno dos festivais de música. Implicacións económicas, sociais e identitarias

O presente epígrafe pretende definir e contextualizar o fenómeno dos festivais de música, permitindo ademais que este non só sexa entendido unicamente a través dunha dimensión económica, senón que se comprenda a través das implicacións sociais e identitarias das que goza, así como da influencia no arraigo dos asistentes.

Así, atendendo á etimoloxía do termo “festival”, pode dicirse que este provén do latín “festivus”, fenómeno que fai referencia ás “festividades” ou “festas” (Ronström, 2016, p.68), sendo, dende etapas máis primitivas, un ritual empregado para celebrar momentos clave na comunidade (Chaney, 2019). De xeito previo á acepción actual desta palabra, os festivais comprendían unha ampla ringleira de experiencias modernas, as cales abarcaban procesos de resistencia social, ambiental e incluso persoal (Sennet, 1997, p.331). A acepción contemporánea de festival aparece xa na Inglaterra do Século XVIII, onde é definido como un acontecemento artístico con periodicidade anual (Bonet, 2011). Na actualidade, as características básicas que definen un festival céntranse na *intensividade da programación artística*; que este non sexa restrinxido a colectivos predeterminados; que teña carácter *periódico*; e, por último, que sexa recoñecido por un *nome de marca* específico (Bonet, 2011, p.43).

Con respecto á historia deste tipo de eventos, a orixe dos primeiros festivais remóntase a inicios dos anos 50 do Século pasado, sendo habitual que o *jazz* monopolizase as programacións culturais. Non será ata mediados dos anos 60 -e tendo como referente o Monterey Pop Festival de 1967- cando exista un desenvolvemento real das estruturas organizativas e de mercado dos festivais (Chaney, 2019). No contexto español, os primeiros

festivais, denominados como “festivais da canción” e de carácter conservador, comezaron a realizarse a finais dos anos 50. Polo tanto, non será posible falar dos festivais concibidos no sentido “contemporáneo” do termo ata principios da década dos 70, mais concretamente ata o “Festival Internacional del Rock Progresivo” de Granollers. Non obstante, o modelo de festival “masivo” que xa era común dúas décadas antes en Estados Unidos non se dará en España ata o 1989, ano no que é celebrado en Granada o Espárrago Rock (Diez, 2018).

Un dos feitos ao que maior relevancia se lle outorga no estudo do fenómeno dos festivais é a popularización e multiplicación deste tipo de eventos. Entre as numerosas explicacións que pretenden comprender as causas que levaron ao aumento do número de festivais, a máis común céntrase na influencia que tivo a dixitalización da información no consumo cultural. Será a partir da popularización de Internet (na etapa 1997-2007) cando se produzan grandes transformacións, debido a que a industria musical baseada no obxecto (o LP, o CD) da paso a unha *economía da experiencia* (Pine e Gilmore en Fouce, 2009). A industria musical toma, por tanto, dúas direccións: a) a abstracción, cara a consolidación duns *dereitos de autor* e b) a localización en base á música en vivo (Fouce, 2010); sendo, a través desta segunda opción unha das causas da materialización dos festivais (Fouce, 2009).

Ante o crecente aumento do número de festivais, algúns autores sinalan a existencia dun proceso de “festivalización” (Bonet, 2011; Johansson, Toraldo, 2017; Tjora, 2016), debendo comprenderse este concepto dun xeito polisémico, xa que abarca tres facetas diferentes (Ronström, 2016): a) a dimensión semántica de *festivalización*, onde o termo *festival* funciona como aglutinante de grande número de prácticas; b) a *festivalización da música*, que abrangue tanto o crecemento do número de festivais así como o aumento de público que teñen; e c) a festivalización das prácticas artísticas, que se estenden alén do ámbito musical (festivais literarios, de cine, etc.). O aumento do número de festivais tamén pode chegar a ocasionar fragilidade económica e institucional (Bonet, 2011); así, é habitual que se faga referencia á existencia dunha “burbulla festivaleira³⁹”, expresión coa que se tentan establecer similitudes con outro tipo de mercados, entre os cales destaca o mercado inmobiliario. As razóns que levan a determinados autores a falar da existencia de dita burbulla débense ao “relativamente baixo risco social e político, á súa intensidade e concentración temporal, e á posibilidade de conseguir maior notoriedade que a programación estable ante os medios de comunicación” (Bonet, 2011, p.38). Como consecuencia disto, é usual que tanto as barreiras de entrada (creación de novos festivais) como as barreiras de saída (a propia cancelación dos mesmos) sexan tremendamente fráxiles.

En consonancia co anteriormente exposto, o emprego da metáfora “burbulla” permite comprender a dimensión económica dos festivais de música (Johansson, Toraldo, 2017). Sen ir máis lonxe, estes son designados como “servizos culturais” (mais concretamente, pertencentes ao sector das artes escénicas), posto que se “contemplan ou consumen no momento da súa exhibición ou execución e onde o espectador que as disfruta non posúe a súa propiedade” (Cuadrado, Berenguer, 2002, p.18). Se é incorporada a perspectiva de

³⁹ Blanco, E. (14 de outubro de 2017). El mapa de los festivales en España: más de 20 años en busca de la experiencia perfecta. ABC [en liña]. Recuperado de: http://www.abc.es/cultura/musica/abci-mapa-festivales-espana-mas-20-anos-busca-experiencia-perfecta-201710140205_noticia.html

“consumo” (extraída desta última definición), estes eventos poden ser englobados na denominación clásica de *industria cultural*, onde a música é considerada un instrumento que se atopa baixo o servizo do capitalismo (Horkheimer, Adorno, 1944). Valla como exemplo que dentro das teorizacións sobre os festivais se enuncie o triunfo destes a partir do seu recoñecemento como *marca*, ergo “inflúe no proceso de toma de decisións do consumidor (...) e é susceptible de producir nel un sentimento de agrado e familiaridade, que pode incrementar a probabilidade de que a marca sexa seleccionada entre distintas opcións” (Llopis, Gil, Ruiz, 2017, p. 1559).

Unha vez enunciada o claro compoñente económico dos festivais, faise imprescindible coñecer as diversas estratexias de financiación⁴⁰ destes, sendo as máis frecuentes a *captación de ingresos externos* grazas ao papel dos patrocinadores e, por outra banda, mediante os beneficios acadados a través dos *recursos propios* (venta de abonos, concesións, merchandising) (Bonet, 2011). Con relación á segunda das estratexias, é cada vez máis habitual que para a captación de novos públicos se opte pola incorporación de actividades e servizos que reclamen a atención doutro tipo de públicos e que consoliden os existentes (Bonet, 2011). Como consecuencia da aplicación destas medidas, son dous os tipos de servizos, os cales conectan estreitamente coas condicións sociais e económicas dos públicos. Por unha parte, os servizos *post-family* son aqueles ofertados para persoas con capacidade adquisitiva medio-alta. Por outra parte, os servizos *pre-family*, adoitan aplicarse a xéneros musicais máis “populares”, e van destinados a asistentes cun menor capital económico, xa que acostuman empregar infraestruturas máis económicas (acampar, dormen en hostais, comparten coche, etc.) (Chierichietti, 2012).

Se ben é innegable a relevancia económica dos festivais, non se debe obviar que estes son, fundamentalmente, fenómenos culturais (Diez, 2018). Entre outros posibles obxectivos, os festivais procuran alcanzar tres tipos de lóxicas relacionadas coa esfera da cultura: a *lóxica artística* (que se centra no impacto artístico en relación coa singularidade, a profundidade e a propia ampliación de horizontes estéticos); a *lóxica social e territorial* (onde se poden facer visibles determinadas identidades locais ou culturais, que, á súa vez, poden permitir a “democratización” do acceso á cultura (Tjora, 2016); e por último, a *lóxica industrial* (a través do cal o evento é concibido como un punto de encontro de diferentes actores da industria) (Bonet, 2011, p.19). Ademais, os festivais contribúen ao enriquecemento cultural (grazas ao descubrimento e consolidación de bandas, así como de estilos musicais), á acumulación e o establecemento de capital social -entendido este como a capacidade de mobilización das redes (Wilks, 2011)- e ao fortalecemento do compoñente “experencial” (Chaney, 2019; Fouce, 2009; Quinn, 2013).

Tal e como foi abarcado no primeiro dos apartados desta fundamentación teórica, non se debe obviar a connotación emocional destes eventos culturais (Tjora, 2016), xa que “a música é tal vez o máis singular e efémero tipo de patrimonio cultural que motiva desprazamentos” (Chierichietti, 2012, p.50). As motivacións que poden levar a acudir a este tipo de eventos poden ser múltiples e moi variadas, aínda que adoitan ser englobadas en dous tipos: os factores *push* (que aluden á concepción dos festivais como ferramentas de socialización así como lugares propicios para o “escape” (Chaney, 2019)) e os factores *pull*

⁴⁰ No caso de que o evento musical sexa de titularidade pública, é habitual que os recursos dependan da Administración baixo a que se inscribe.

(entre os que se atopa a natureza cultural da festa) (Marujo, 2015, p.45). Sobre este último tipo de motivacións, se ben é obvio que tanto a oferta cultural como a ubicación son elementos de grande relevancia (Diez, 2018), os xuízos e opinións emitidas por anteriores asistentes -e que poden funcionar como "gancho" - poden ser determinantes na elección así como na xeración de expectativas (Han, Wang, Zheng, Zhang, 2017).

Proseguindo coa connotación emocional dos festivais, tamén debe ser subliñado o potencial destes eventos no tocante á formación e transformación de identidades, tanto individuais como colectivas (Johansson, Toraldo, 2015; Quinn, 2013). Un claro exemplo disto pode ser a "sensación de baleiro" experimentada trala finalización deste, feito que apuntala o grande impacto que pode chegar a suscitar nos individuos (Chaney, 2019). Deste xeito, os festivais convértense en ferramentas xeradoras de "comunidades afectivas⁴¹", e aínda que estas poidan ser efémeras, atópanse unidas por sensibilidades musicais (Maffesoli, 1990), as cales chegan a constituír lazos moi fortes, propios da "consciencia colectiva" dos grupos sociais (Durkheim, [1985], 2016). Ditas comunidades festivaleiras -que son incluso designadas como "fenómenos"- son na actualidade un elemento que contribúe en grande medida ao "atractivo" dun festival (Han, Wang, Zheng, Zhang, 2017; Tjora, 2016).

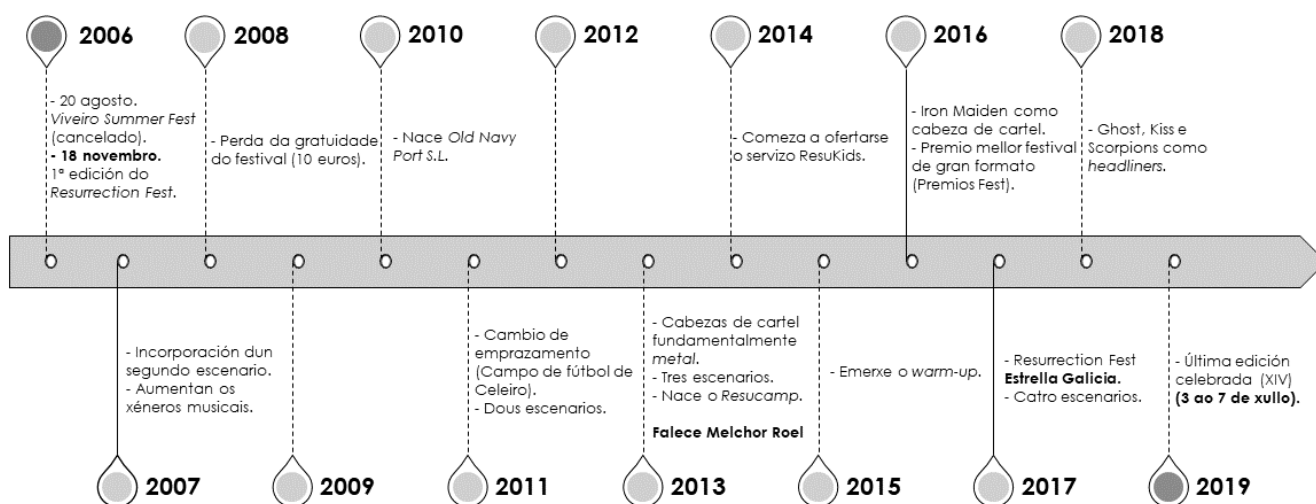
Non obstante, é importante sinalar que este tipo de vínculos sociais non só se comparten no recinto ou zona onde ten lugar o festival, senón que en espazos tales como a propia acampada pode xerminar e consolidarse o sentimento de comunidade. É a raíz desta afirmación cando se pode enunciarse que existe unha dualidade no "ritmo social" dun festival; por unha banda, pode falarse dun *ritmo estrutural* (que se atopa marcado e pautado a través dos horarios dun festival), mentres que, pola outra, o *ritmo comunal* abrangue moitas máis experiencias que escapan das lóxicas organizativas e de xestión deste tipo de eventos musicais (Tjora, 2016). Na actualidade, e debido ao impacto das tecnoloxías da información e comunicación, pode incluso chegarse a falar dunha comunidade festivaleira virtual. As redes sociais, ademais de servir como ferramentas de posicionamento e fidelización de clientes (Chierichetti, 2012), teñen a capacidade de visibilizar o *feedback* comunicativo, sexa este coa propia organización ou entre os propios usuarios das redes, os cales poden ou non ser asistentes aos eventos.

⁴¹ En consonancia co termo de consciencia colectiva, nestes eventos tamén se adquiren "habilidades" e experiencias sociais que permiten unha maior identificación coa comunidade festivaleira. Estas habilidades poden referirse á estética, pasando por técnicas corporais e incluso o coñecemento dos propios ritmos do festival (Tjora, 2016).

3.7. Resurrection Fest: orixe, evolución e análise da transformación cultural do festival

A través deste epígrafe preténdese describir a evolución do festival así como as transformacións culturais acontecidas no *Resurrection Fest*, froito do seu desenvolvemento. Dado que non existen antecedentes teóricos, foron tomadas dúas estratexias para reseñar este fenómeno. En primeiro lugar, e para describir tanto as orixes como a evolución historia do festival, foron consultadas tanto a propia páxina web como noticias de prensa que permitisen profundar na comprensión deste evento. En segundo lugar, e coa pretensión de coñecer as transformacións culturais acontecidas no *Resurrection Fest*, optouse por unha análise de contido da cartelería de tódalas edicións do festival. Antes de proceder a relatar a historia do *Resurrection Fest*, considerouse oportuna a inclusión dunha liña temporal (tal e como se amosa na *Figura 2*) que expoña aqueles *fitos* transcendentais no devir do festival. Esta servirá ao lector como síntese daqueles acontecementos que serán expostos a continuación.

Figura 2. Liña temporal do Resurrection Fest



Fonte: Elaboración propia

Relatado dun xeito case "mítico", a historia do Resurrection Fest comeza no ano 2006, cando o *Viveiro Summer Fest* (festival polo que se orixina o Resu) é cancelado⁴². Grazas ao apoio da corporación municipal⁴³ (a cal se atopaba encabezada polo alcalde Melchor Roel), o *Viveiro Summer Fest* concíbíase como parte da programación cultural das festas do concello de Viveiro, a través do cal se pretendeu cubrir unha peculiar demanda musical por parte dun grupo de rapaces (entre os que se atopa un dos actuais organizadores, Iván Méndez): que a súa banda favorita, os neoyorquinos *Sick of it all*, tocasen na súa vila. De carácter gratuito, con data de realización prevista para o 20 de agosto de 2006 e con 4 bandas máis na programación⁴⁴ (os galegos *Ofensiva* e *Twenty Fighters* – banda composta polo mesmo grupo de rapaces que demandaran esta petición-; a banda asturiana de

⁴² Sarabia, D. (4 de xullo de 2016). En Viveiro se escucha rock, metal y hardcore-punk. *El Diario* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2ZpxNWh>

⁴³ De Cora, J. (17 de marzo de 2019). 'Iván Méndez Rodríguez'. *El Progreso* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/323f0BP>

⁴⁴ 'Viveiro Summer Fest '06 '. (s.f.). *Metal Total* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2TY8ljl>

death metal Sound of Silence e os madrileños *The Band Apart*), o *Viveiro Summer Fest* tivo que cancelarse dous días antes da súa celebración debido á enfermidade dun dos compoñentes da banda cabeza de cartel. O evento pospúxose para novembro dese mesmo ano e, xa baixo o nome de *Resurrection Fest*, aumentaba dúas bandas máis o seu cartel: os estadounidenses *Walls of Jericho* e a banda catalana de hardcore *Anal Hard* (*Resurrection Fest*, 2018).

Na edición do ano seguinte (2007) o número de bandas, así como os días de duración, duplícase. Ademais, os xéneros musicais que inclúe a programación tamén aumentan, incluíndo agora *grindcore* (subxénero representado pola banda británica *Napalm Death*) e *metalcore* (xénero que emerxe da mestura de elementos do hardcore con outros do metal) con grupos como *Caliban*, *Shattered dreams* e *The rain is art*. Dita ampliación de xéneros continúa no *Resurrection Fest 2008*, onde se comeza a consolidar a presenza de bandas de diversos subxéneros de *punk*, así como de *metal* e incluso *ska*. Tamén cabe salientar que será nesa mesma edición cando se perda o carácter gratuíto do festival, e pase a custar 10 euros (prezo que subirá progresivamente a medida que avanza as edicións deste evento).

Un dos cambios transcendentais no devir do festival debeuse á mudanza de titularidade da antiga asociación que realizaba o festival. Será no ano 2010 cando pase a concibirse como Sociedade Limitada (SABI, 2019), nacendo así *Old Navy Port, S.L.*, aínda que de xeito mediático pasará a concibirse como *Bring The Noise*, e será unha “marca” encargada da organización de festivais tales como *O Son do Camiño*, o *Caudal Fest* e o *Tsunami Xixón* (*Bring The Noise*, 2018). Ese mesmo ano, ademais, amplíase un día máis a duración do *Resurrection Fest*, constituíndose como un festival de tres días⁴⁵. E será na edición seguinte (no 2011) cando se modifique o emprazamento do evento; deste xeito, se ben as primeiras edicións do *Resurrection Fest* tiñan lugar no campo de fútbol de Viveiro, será na sexta edición cando o festival se comece a celebrar en Celeiro. Parello á deslocalización, engádese un segundo escenario, feito que permite a incorporación dun maior número de bandas.

O síntoma máis visible das transformacións culturais que albergou a programación do *Resurrection Fest* prodúcese no 2013, posto que, aínda sendo habitual a progresiva introdución de bandas de metal (e subxéneros derivados) no *Resurrection Fest*, será nesta edición cando a cara máis visible do cartel, os *headliners*, se constituán fundamentalmente por este xénero (a excepción das bandas *Millencolin* e *Bad Religion*). Isto rematará por constituírse como hábito na programación do festival, así como tamén a proposta alternativa de bandas de *punk* internacional como cabezas de cartel. Por último, con relación á edición do 2013, debe mencionarse a incorporación dun terceiro escenario no recinto.

Un suceso con determinante impacto no devir do *Resurrection Fest* aconteceu a mediados de decembro dese mesmo ano, cando o alcalde de Viveiro que posibilitou o desenvolvemento e facilitou infraestruturas e servizos para o *Resurrection Fest*, Melchor Roel,

⁴⁵ Ulrich, J. (25 de xuño de 2010). Cartel por días del *Resurrection Fest 2010* y sustitución de un grupo. *Tanaka Music* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/31Y0lYn>

faleza. Na súa homenaxe emerxe o MelFest⁴⁶, un festival benéfico levado a cabo por axentes externos á organización e caracterizado por unha cartelería ao máis puro estilo dos fanzines. A conmoción ante o falecemento deste representante foi expresada incluso por bandas icónicas do *hardcore*, entre a que cabe destacar a levada a cabo polos neoyorquinos *Madball*, cuxa actuación na edición do 2016⁴⁷ foi acompañada dun *speech* así como dunha pancarta na súa honra⁴⁸. Feitos coma este obrigan a relegar a Melchor a un “apartado de honra” de figuras clave no desenvolvemento do *Resurrection Fest*.

Proseguindo coa análise de fitos do *Resurrection Fest*, tamén debe destacarse que na edición de 2014 é incorporado un dos servizos que goza de maior reputación, o *ResuKids*⁴⁹, a través do cal ofertan asistencia e coidado para os máis pequenos, permitindo así a consolidación do público *post-family* (Chierichietti, 2012). Un ano despois, no 2015, incorpórase a *warm-up party*⁵⁰; é dicir, a festa de presentación da edición, celebrada no recinto o día antes ao comezo do festival. Un feito a destacar é que dun xeito previo ao *Warm-Up*, xa existía a figura da “festa de presentación”, mais ditas festas atopábanse emprazadas en diferentes lugares de Viveiro. Como anécdota pode ser destacado o *Resurrection Tour 2012*, onde o 20 de xuño dese mesmo ano, os grupos *Madball* e *Devil In Me* ofreceron un concerto gratuíto no Casino de Viveiro⁵¹. Como consecuencia do *warm-up* emerxe, de xeito simultáneo, o *PreResuFest*, celebrado o luns e martes previos á edición, de carácter gratuíto e composto por bandas locais así como autonómicas.

En 2016, con motivo do décimo aniversario do *Resurrection Fest*, acudirá a Viveiro unha das bandas de heavy metal con maior reputación da historia, *Iron Maiden*⁵², feito que constituirá un punto de inflexión no desenvolvemento do festival, xa que, ese mesmo ano, o festival recibirá o premio do “mellor festival de grande formato” na gala dos Premios Fest⁵³. Será tamén nesta edición cando a festa de presentación, o *warm-up*, perda a cualidade de gratuíto, pasando a ter un custe de 5 euros.

A edición do 2017, cun cartel próximo ás 100 bandas, caracterizarase pola inclusión dun patrocinador no nome do festival: estamos agora ante o *Resurrection Fest Estrella Galicia* (*Resurrection Fest*, 2018). Ademais, nesta edición incorpórase como novidade o *Desert*

⁴⁶ Este contou con dúas edicións, unha no 2014 (con H2O como banda de Hardcore internacional) e outra no ano 2017. Toda a información así como os carteis atópanse na páxina de Facebook, do festival. Pode accederse a este a través do seguinte link: <https://bit.ly/2ZmyLCo>

⁴⁷ ‘Melchor Roel, siempre presente en el festival’ (10 de xullo de 2016). *La Voz de Galicia* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2ZgwSMw>

⁴⁸ Dita banda realizou incluso unha homenaxe no seu videoclip *DNA*, onde se pode ver unha foto do alcalde de Viveiro coa banda no minuto 1:57. Este pode consultarse en: <https://bit.ly/1lcbsUd> Nuclear Blast Records (25 de abril de 2014). *Madball – DNA*. Recuperado de:

⁴⁹ *Resurrection Fest* (26 de xuño de 2014). Estrenamos servizo para los más peques: *ResuKids*. Recuperado de: <https://bit.ly/2KQsmLD>

⁵⁰ Ramos, L. (16 de xullo de 2015). El *Resurrection Fest* ya ruge en Viveiro. *La Voz de Galicia* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2L6HOIQ>

⁵¹ ‘Madball actuará gratis en la ciudad el 22 para presentar el *Resurrection Fest*’ (6 de xuño de 2012). *El Progreso* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2HmzTjm>

⁵² EFE (9 de xullo de 2016). *Iron Maiden* lidera la última jornada del *Resurrection Fest* de Viveiro. *El diario* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2zhsGww>

⁵³ *Resurrection Fest* (27 de outubro de 2016). *Resurrection Fest*, mejor gran festival de España por los premios Fest 2016. Recuperado de: <https://bit.ly/2zkPVGa>

Stage, escenario reservado a bandas de xéneros que comprenden dende o rock psicodélico, pasando por *stoner*, *sludge* e *doom*. Esta inclusión de subxéneros afecta tamén á seguinte edición, xa que, se ben os *headliners* adoitaban ser na súa maioría bandas de *metal* (ou, no seu defecto, de *punk*), será no 2018 cando se rache coa tendencia, outorgando a *Scorpions* e *Kiss* (bandas de *hard-rock*) a cualidade de cabeza de cartel.

Para concluír con esta breve descrición de fitos do festival, a última das edicións celebradas (que tivo lugar do 3 ao 7 de xullo de 2019) contou cos *headliners* Slayer, Slipknot e King Diamond, ademais das bandas *Ignite* e *Kvelertak* como cabezas de cartel do *warm-up*. No mesmo transcurso da celebración desta edición, foron anunciadas as datas da vindeira, a cal terá lugar do 1 ao 4 de xullo de 2020.

Tal e como foi comentado ao principio deste epígrafe, co fin de obter información que permitise describir as transformacións do *Resurrection Fest*, entre outras estratexias para a obtención de información, empregouse a técnica de análise de contido para examinar os carteis de tódalas edicións. Dado que non existen investigacións previas, considerouse oportuno inserir unhas táboas (*Táboa IIa* e *IIb*) que resumisen as principais metamorfoses do festival, achegando, ademais, as explicacións pertinentes. O procedemento para a realización da análise de contido así como as limitacións atopadas na execución desta técnica serán abarcados con maior profundidade no apartado referente á metodoloxía.

Táboa IIa. Análise estrutural das edicións do Resurrection Fest (2006 – 2019)							
	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Número total de bandas	7	14	19	25	35	43	39
Escenarios	1	1	1	1	1	2	2
Prezo primeiros abonos	Gratuíto	Gratuíto	10 €	15 €	30 €	40 €	40 €
Prezo final abonos	-	-	-	18 €	-	-	55 €
Entrada (días soltos)	-	-	-	-	-	-	35 €
Entrada (warm up)	-	-	-	-	-	-	-
Bandas nacionais (números absolutos)	5	6	10	13	9	14	10
Bandas nacionais (porcentaxe)	71,43%	42,86%	52,63%	52,00%	25,71%	32,56%	25,64%
Bandas hardcore (números absolutos)	5	9	10	13	17	15	11
Bandas hardcore (porcentaxe)	71,43%	64,29%	52,63%	52,00%	48,57%	34,88%	28,21%

Fonte: Elaboración propia

Táboa IIb. Análise estrutural das edicións do Resurrection Fest (2006 - 2019) (continuación)							
	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Número total de bandas	55	73	75	75	91	90	93
Escenarios	3	3	3	3	4	4	4
Prezo primeiros abonos	50 €	50 €	65 €	75 €	85 €	95 €	105 €
Prezo final abonos	72 €	79 €	89 €	105 €	125 €	151€*	165€*
Entrada (días soltos)	40 €	45 €	55 €	75 €	85 €	85 €	85 €
Entrada (warm up)	-	-	Gratuíto	5 €	8 €	12 €	12 €
Bandas nacionais (números absolutos)	23	22	15	20	30	34	48
Bandas nacionais (porcentaxe)	41,82%	30,14%	20,00%	26,67%	32,97%	37,78%	51,61%
Bandas hardcore (números absolutos)	12	17	18	11	13	11	10
Bandas hardcore (porcentaxe)	21,82%	23,29%	24,00%	14,67%	14,29%	12,22%	10,75%

*Prezo do abono de 4 días (incluído warm-up)

Fonte: Elaboración propia

Así, se ben algunhas das cuestións -tales como o aumento do número de escenarios- xa foran abordadas, existen unha serie de aspectos que dan conta das alteracións acontecidas no *Resurrection Fest* que merecen a pena mencionar. Nun prazo de 13 anos, o festival pasou de 7 a 93 bandas, feito que indica a consolidación do festival como un referente cultural para o consumo de música extrema. Este aumento de bandas vai tamén parello ao aumento de escenarios e, por suposto, ao aumento do prezo dos abonos. A tendencia a aumentar o custe foi progresiva, aínda que nos anos 2011 e 2012 (*Táboa IIa*), así como o 2013 e 2014 (*Táboa IIb*) atópase unha conxelación de prezos entre edicións. Non obstante, debe mencionarse que a partir do ano 2012 faise frecuente a suba progresiva do prezo dos abonos dentro de cada edición, sendo habitual atopar un prezo inicial e un final (que oscila entre os 20 e os 65 euros de diferenza).

Un dos elementos que máis chama a atención é a variación segundo as edicións da porcentaxe de bandas nacionais. Se ben ata a edición do ano 2009 (*Táboa IIa*) existía unha proporción considerable de bandas nacionais integradas na programación, dende a edición do ano 2010 -e a excepción do leve repunte no 2011 e o importante incremento no 2013- semellaba existir unha tendencia á diminución das bandas de carácter nacionais. Será dende o ano 2015 (edición con menor porcentaxe de bandas de tódalas edicións) cando se amose un aumento progresivo, podendo sinalar que no ano 2019, o 51,61% das bandas son nacionais, feito de grande relevancia, xa que é un feito peculiar que máis da metade do cartel dun festival de tal envergadura como é o *Resurrection Fest* estea composto por bandas nacionais.

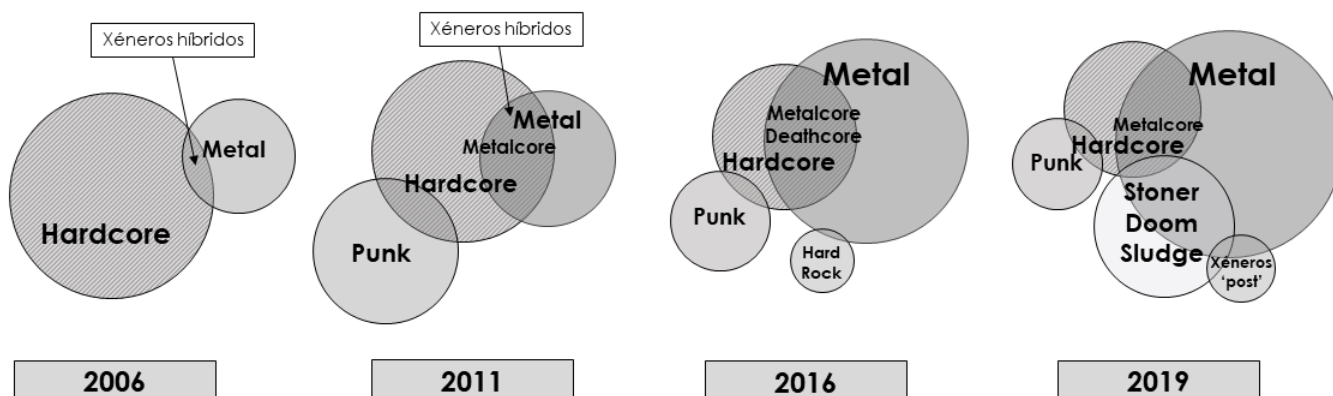
Por último, e dado que o *Resurrection Fest* nace intrinsecamente ligado ao *hardcore*, estimouse oportuno introducir a porcentaxe de bandas deste subxénero que compoñen o cartel. Así, tal e como se pode comprobar nas *Táboas IIa* e *IIb*, o decrecemento porcentual do *hardcore* é progresivo segundo avanza o número de edicións. Se ben o festival segue obtendo a denominación de festival "hardcore⁵⁴", tal e como se pode comprobar, apenas

⁵⁴ 'King Diamond encabeza con Slipknot y Slayer un Resu "épico" con 90 bandas en Viveiro. *La Voz de Galicia* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2MBrowS>

goza dun 10% de bandas do estilo na programación. Agora ben, o dito número adoita ser bastante estable -e a excepción de contadas edicións, oscila entre as 10 e as 15-.

Para comprender as transformacións culturais do festival viveirense sen acudir a unha análise pormenorizada de xéneros musicais (a cal pode resultar intelixible), optouse por representar ditas modificacións dun xeito moito máis comprensible. Para iso seleccionáronse 4 das 14 edicións celebradas: a do 2006 (a primeira); a do ano 2011 (edición na que se deslocaliza o festival e se inclúe un escenario máis); a do 2016 (na que actuou *Iron Maiden*) e a última das edicións, celebrada no 2019. Unha vez elixidas, sistematizáronse os resultados e realizáronse representacións gráficas (amosadas na *Figura 3*) coa finalidade de comprender a “metamorfose cultural” do festival.

Figura 3. Transformacións culturais do Resurrection Fest segundo xénero musical



Fonte: Elaboración propia

Así, en primeiro lugar, se ben o *Resurrection* amosaba na súa primeira edición un carácter claramente *hardcore* na súa programación, este non era totalmente “puro”, xa que 2 das 7 bandas que compoñían o cartel tocaban estilos derivados do *metal*. A complexidade aumenta a medida que transcorren as edicións; na edición do 2011 as bandas de punk xa se fan habituais, á vez que aumenta o *metal*. Agora ben, debe reseñarse que será a través do *metalcore*, ese subxénero híbrido entre *hardcore* e *metal*, onde resida o crecemento de grupos, funcionando, ademais, como como “ponte” entre ámbolos dous estilos musicais.

O panorama que se pode visualizar na edición de 2016 é claramente diferente ás outras edicións que aparecen reflexadas nas dúas ilustracións anteriormente comentadas. Neste caso, pode comprobarse como se complexiza a programación musical. A representación do *punk* diminúe, aínda que segue permanecendo como alternativa aos *headliners* de *metal*. Ademais, o *Resurrection Fest 2016* caracterízase pola particular diminución do *hardcore*; con todo, segue permanecendo nas bandas que hibridan os seus estilos co *metal*. Por último, con relación a esta edición, debe subliñarse a aparición de bandas de *hard-rock*.

Finalmente, a derradeira ilustración, a cal fai referencia á edición do 2019, semella consolidar o *metal* como o xénero con maior representación no festival. Pode verse como emerxe, moi parello á representación do *hardcore*, unha tendencia á consolidación dos

subxéneros *stoner*, *doom* e *sludge*⁵⁵ no *Resurrection Fest*, feito que se pode asociar á emerxencia do *Desert stage*, ese cuarto escenario que, dende o 2017 abandeira e ubica a representación destes estilos. O *hardcore* pervive grazas á integración do *metalcore*, mentres que o *punk* atopa cada vez menor representación. En última instancia, quixo incluírse unha pequena referencia aos "xéneros *post*" xa que, aínda que non é a primeira vez que se incorporan grupos destes estilos dentro da programación do festival, comeza a facerse cada vez máis habitual a introdución do *post-rock* e o *post-metal*.

Para finalizar coa análise das transformacións culturais do *Resurrection Fest*, considerouse oportuno mencionar a influencia que é exercida polo *Hellfest*, festival situado na cidade francesa de Clisson (preto de Nantes), considerado como un dos mellores festivais de música extrema en Europa (Charbonnier, 2018; Guibert, 2012). Se ben o *Hellfest* nace no ano 2006, a diferenza do *Resurrection*, ten o *Fury Fest* como antecedente inmediato, o cal estaba xestionado pola mesma organización. O *Fury Fest*, celebrado en Le Mans dende o 2002 ao 2005, cesou a súa actividade debido á acumulación dun déficit económico nas edicións de 2004 e 2005 (Guibert, Sklower, 2011). Dese fracaso emerxe o actual *Hellfest*, o cal, na actualidade goza de grande repercusión económica, turística e mediática (Guibert, 2012). Ademais, o macrofestival francés caracterízase por sufrir un crecemento exponencial⁵⁶ tanto a nivel cultural como espacial, constituíndo, na actualidade, unha "cidade temática" da música *metal* (Hellfest, 2019).

Ademais de atopar analogías no plantexamento dos espazos do festival así como nas infraestruturas (sendo moito maiores as do *Hellfest*), existe outro elemento que posibilita a comparación entre o festival francés e o galego: o deseño da cartelería. Tal e como se pode comprobar na *Figura 4*, e tendo en conta as diferenzas na *iconoloxía* do festival, pode comprobarse como, dende a tipografía, pasando pola organización espacial do cartel, atópanse múltiples semellanzas.

⁵⁵ Para unha mellor comprensión (dada a súa complexidade) recoméndase acudir a Piper (2013, p.5).

⁵⁶ E aínda que o crecemento é un dos fenómenos que máis caracterizan ao *Hellfest*, tamén deben destacarse as grandes problemáticas derivadas das mensaxes de grupos ultracatólicos, os cales pretenderon clausurar o festival debido ao presunto imaxinario ideolóxico "satánico" que arrodea o festival (Guibert, 2012). Na actualidade dita polémica desapareceu, chegando incluso a ser defendida a escoita deste xéneros musicais por parte de persoas que profesan a relixión católica. Pode consultarse: Debavelaere, T. (21 de xuño de 2019). Hellfest: "Le metal, comme la religion, doit se comprendre de l'interieur". *Famille chrétienne* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2KTGiVr>

Figura 4. Comparativa de carteis: Hellfest (2012) e Resurrection Fest (2017)



Fonte: All MetalFest (2012); Resurrection Fest (2018)

3.8. A comprensión do Resurrection Fest a través do modelo multi-escalar

O último dos apartados desta fundamentación teórica pretende vincular algúns dos conceptos que foron tratados anteriormente por separado, co fin de atopar nexos que permitan explicar o *Resurrection Fest* a través dun enfoque holístico, dotando de coherencia estrutural o previamente exposto. Para isto foi tomada como referencia a *teoría do actor-rede* (ANT) deseñada por Bruno Latour (2008), denominada con maior propiedade como *ontoloxía do actante rizoma*, a partir da cal se pode concibir o festival (e, por analogía, o *Resurrection Fest*) como unha rede (Mueller, 2016, p.108). Esta defínese como un sistema a través do cal as situacións espazo-temporais son debuxadas mediante puntos (ou nodos), mentres que a circulación dos “actores” (co que se denominan así tanto aos obxectos, persoas, así como o material semiótico) son aquelas liñas conectoras; isto é, os “fluxos” (Latour, 2008).

Ademais, a través do concepto de *rede* a espacialidade é disociada, polo que a pertenza a unha “cultura” non está obrigatoriamente relacionado coa localidade, senón que a esfera virtual (así como a hibridación dos espazos *locais* e *virtuais*) é incorporada como un “lugar” máis de referencia. Isto é debido a que, se ben a concepción tradicional do espazo viña delimitada a través da perspectiva xeométrica, a teoría de Latour incorpora, a modo de metáfora, unha nova percepción do espazo: trátase, pois, da *metáfora do rizoma*⁵⁷, un tallo cuxos tallos medran de xeito indefinido. Polo tanto, as redes, ao igual que os rizomas

⁵⁷ O concepto de rizoma de Latour deriva das reflexións de Deleuze e Guattari (1994), os cales sinalan que este concepto “non cesaría de conectar eslabóns semióticos, organizacións de poder, circunstancias relacionadas coas artes, as ciencias, as loitas sociais (...) un rizoma non comeza nin remata, sempre está no medio, entre as cousas, inter-ser, intermezzo” (pp.13-29).

caracterizaríanse polo establecemento de conexións constantes e deslocalizadas (Mueller, 2016). Por medio desta metáfora tomada da bioloxía preténdese rachar coas explicacións causalistas, ofrecendo alternativas de maior complexidade caracterizadas por presentar nun mesmo plano multitude de relacións entre fenómenos, actores e situacións.

Unha vez concibida a figura do festival como unha rede e proposta a metáfora do rizoma, tómase como referencia o emprego do enfoque *multi-escalar*, teoría centrada no tratamento de tres elementos: a) os actores humanos; b) os artefactos (música, fanzines, merch) e c) os recursos simbólicos (valores, ideas, técnicas corporais) (Mueller, 2016, p.107). Se o fenómeno do *Resurrection Fest* é comprendido dende unha perspectiva ANT, tamén abarcaría a todos aqueles actores que se atopan “fóra” das lóxicas habituais do festival (é dicir, iría máis alá da comprensión clásica entre *público asistente* e *comité organizador*): operarios, autoridades municipais, marcas, soportes audiovisuais, etc., son contidos dentro do enfoque multi-escalar.

A través da *figura 5* preténdese amosar a grande complexidade da que pode gozar o fenómeno dun festival do calibre do *Resurrection Fest*. Tomando a división de Mueller (2016), explicárase de xeito simple e esquemático, a composición de actores, artefactos e recursos simbólicos que foi detectada no festival.

Actores humanos. Partindo do concepto anteriormente citado e denominado como *conciencias identitarias múltiples* (Míguez, 2007), pode comprenderse que unha mesma persoa dispoña de varios roles simultáneos ou se adscriba a diferentes tipos de comunidades á vez. Así, os actantes individuais (é dicir, as persoas, tomadas individualmente), poden pertencer a outras colectividades, tales como o grupo de socialización (co que, neste caso, comparte afinidades musicais), as *crews* ou como o propio *público asistente*, entre outros. Polo tanto, os distintos actores humanos englobados no modelo multi-escalar do *Resurrection Fest* poden coexistir nunha mesma persoa.

Ademais, cabe mencionar que tanto a *administración municipal* (que non só pode estar contribuíndo á financiación do festival, senón que tamén oferta servizos e infraestruturas para o correcto desenvolvemento deste) así como as *empresas externas*, encargadas de abastecer o evento cos seus servizos e infraestruturas, foron contidas como actores.

Artefactos. Dada a multitude de artefactos que poden estar explícita ou implicitamente relacionados co *Resurrection Fest*, optouse por realizar unha separación segundo os seguintes tipos :

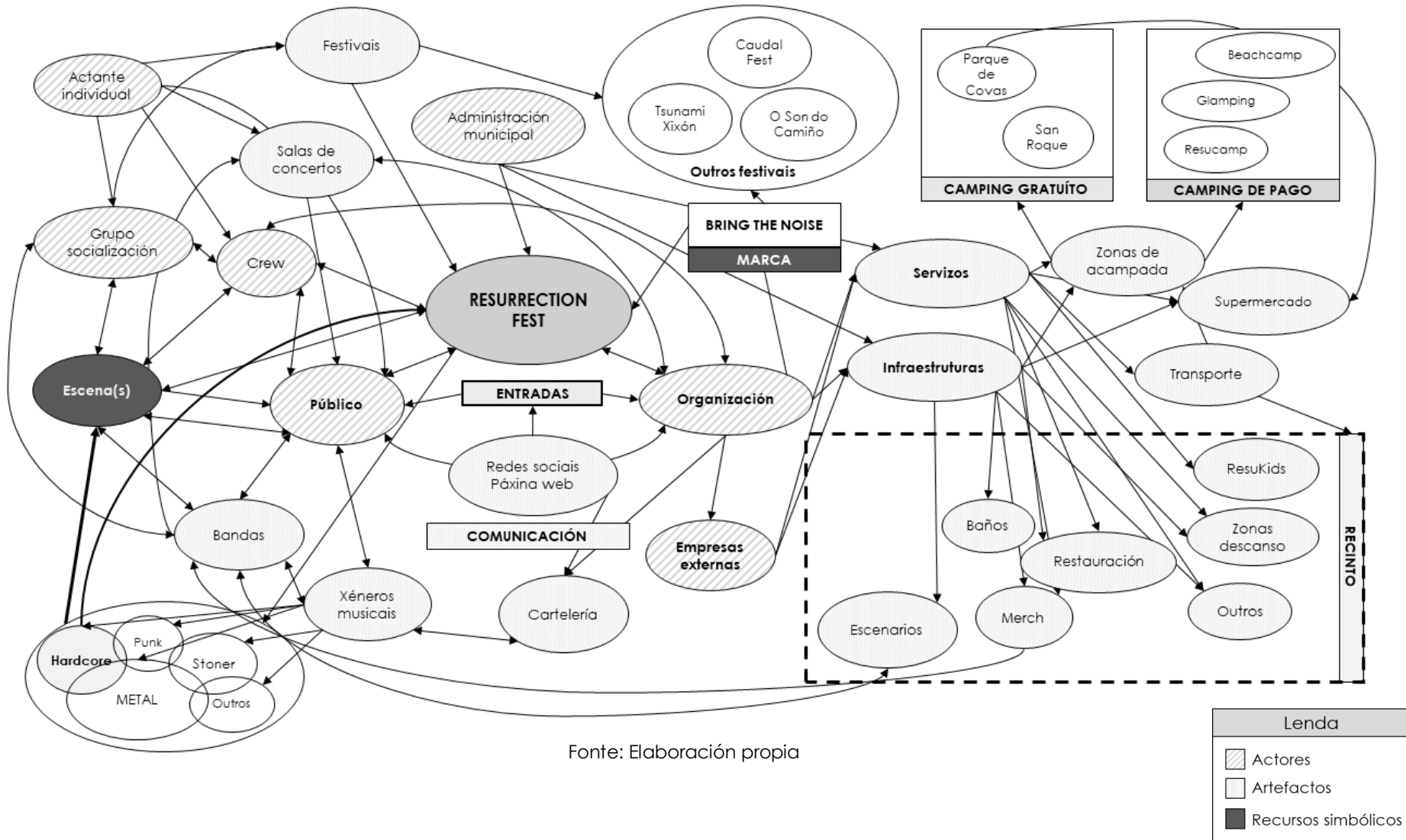
- *Lugares*: Outros festivais, salas de concertos onde se oferten programacións similares.
- *Artefactos musicais*: Abarcan dende xéneros musicais, pasando polas bandas e incluso os propios carteis, sendo estes últimos artefactos as principais ferramentas de reclamo para o coñecemento da programación cultural do festival.
- *Artefactos comunicativos*: As redes sociais e a páxina web do festival, que permiten establecer unha retroalimentación entre a organización e o público, sexa este asistente *en potencia* ou *en acto*.
- *Conectores*: Destaca como artefacto conector o transporte do festival, encargado de poñer en contacto as zonas de acampada co propio recinto.

- *Infraestructuras*: Estas poden ser dividida entre aquelas que se atopan no recinto ou fóra deste. Dentro, atópanse os baños, a restauración (barras e foodtrucks), a zona de merchandising, e, por suposto, os escenarios. Fóra do recinto, as infraestructuras principais son a propia zona de acampada (cos seus respectivos espazos de hixiene) e o supermercado incorporado polo propio festival.
- *Servizos*: Ademáis dos servizos que son ofertados dentro das propias infraestructuras, debe destacarse o *ResuKids*, xa que non ten un emprazamento explícito.

Recursos simbólicos. Dado que non existen estudos nin investigacións previas, os recursos simbólicos detectados foron dous. Por unha banda, e en consonancia coa fundamentación teórica, o valor da propia *escena*, a cal é diferente segundo o xénero musical de partida. Dita escena permite ademais o contacto con diferentes tipos de actores, funcionando como un claro nexo de comunidades. O segundo dos recursos simbólicos atopados é o valor da marca. Neste caso, tal e como foi nomeado, *Bring The Noise* funciona non só como aglutinante de festivais de diversa índole, senón que aporta elementos e valores de *branding*. O *Son do Camiño*, o *Caudal Fest*, o *Tsunami Xixón* e o *Resurrection Fest* forman parte dunha mesma marca, mais cada un destes festivais atende a uns xéneros musicais diferentes, así como pretende satisfacer diferentes necesidades ou diferentes tipos de públicos.

-

Figura 5. Comprensión do Resurrection Fest a través do modelo multi-escalar



Fonte: Elaboración propia

4. Hipóteses

Unha vez exposta a fundamentación teórica sinálanse, a continuación, as seguintes hipóteses:

Hipótese 1. A medida que evoluciona o *Resurrection Fest*, existen diferentes perfís de asistentes, os cales se atopan principalmente diferenciados polos estilos musicais que escoitan.

Hipótese 2. Os factores que contribúen á fidelización das audiencias son o ambiente do festival e a súa singular programación cultural a nivel nacional

Hipótese 3. As persoas que deixaron de asistir perciben que o crecemento do festival non ten como obxectivo fomentar a calidade cultural, senón o beneficio económico da organización.

Hipótese 4. O público do *Resurrection Fest* atópase desfragmentado. As persoas máis vinculadas á escena hardcore atópanse “desencantadas” (Weber, 2014) co festival, aludindo a perda de “autenticidade” deste. Pola outra banda, aqueles asistentes que dispoñen dunha maior preferencia por outros xéneros musicais contidos na programación do polo festival, outorgan valoracións positivas cara o festival.

5. Deseño metodolóxico

O apartado de *deseño metodolóxico* pretende profundar en torno a aquelas técnicas que foron empregadas, así como nos motivos que levaron a prescindir da aplicación de técnicas de corte cuantitativo, aínda existindo un antecedente inmediato: o cuestionario aplicado por Fest Galicia na edición do ano 2018. Dado que nun primeiro momento se tentou plantexar o emprego de *deseños mixtos* (Creswell, 2003), que combina, de xeito complementario, os enfoques cuantitativo e cualitativo, considerouse oportuno introducir un pequeno apartado explicativo onde se enuncien as principais problemáticas acadadas para do enfoque descartado.

Posteriormente, é xustificada a metodoloxía cualitativa, así como son definidas as técnicas descritas. Ademais, considerouse procedente incorporar un apartado onde se sinalasen as limitacións e problemáticas acontecidas na execución de cada unha das técnicas de investigación. Deste xeito, preténdese contribuír na mellora da comprensión do propio proceso metodolóxico, axudando tamén a coñecer os factores que poden estar influíndo na análise de resultados.

5.1. Aproximación á complexidade de aplicación da análise cuantitativa no fenómeno do *Resurrection Fest*.

De xeito previo á enunciación das problemáticas específicas atopadas para aplicar o enfoque cuantitativo, debe destacarse que, ao longo do ano 2018, a Xunta de Galicia, a través dun proxecto de investigación entre a *Axencia Galega de Industrias Culturais* (AGADIC) e a Universidade de Santiago de Compostela, xerou a marca *Fest Galicia*

finalidade de efectuar “estudos de impacto económico, social e mediático para obter datos sobre o retorno directo, indirecto e inducido xerado por [algúns festivais galegos]” (Fest Galicia, 2019, p.1), entre os que se atopou o *Resurrection Fest*. En consecuencia, foron realizadas na penúltima edición celebrada, un total de 1.470 enquisas. Non obstante, e aínda que existiu a posibilidade de acceder á consulta dos resultados obtidos (pero non á base de datos orixinal), optouse por non integrar unha análise dos resultados deste estudo por tres motivos diferentes. O primeiro deles reside no propio carácter *transversal* da enquisa (Díaz de Rada, 2007), aportando unicamente información daquelas persoas asistentes á edición de 2018. Partindo de que o obxecto desta investigación reside na valoración das transformacións culturais segundo a evolución das edicións, para que existisen comparacións entre edicións, sería preciso dispoñer dalgún tipo de dato de carácter lonxitudinal (Lynn, 2005).

A segunda das razóns polas que a análise da enquisa é descartada débese á propia idiosincrasia da programación musical da edición do 2018. Tal e como foi exposto no epígrafe relativo á análise do *Resurrection Fest*, os xéneros musicais que compoñen os cabezas de cartel da décimo terceira edición non son frecuentes, feito que pode estar inducendo a acudir a un tipo de público atípico neste festival. Así mesmo, parte desta apreciación é amparada polo informe de avaliación de impacto, publicado como resultado das análises extraídas da aplicación das enquisas. Concretamente, un 37,69% das persoas entrevistadas sinalan que asisten por primeira vez, sendo esta unha porcentaxe relativamente alta. Trátase, polo tanto, dun público relativamente *principiante* na “experiencia” do *Resurrection Fest*, feito que se ben é interesante, pode ser resultado dunha inusual programación.

Por último, a terceira das razóns polas que se prescindiu do emprego da información desta enquisa débese á falta de datos que permitan realizar inferencias e interpretacións sobre cuestións determinantes nesta investigación, podendo incluso xerar falsos causalismos. O exemplo de maior relevancia é o que fai relación aos xuízos en torno á *esencia do festival*, afirmación disposta no apartado relativo á “percepción do impacto social” (Fest Galicia, 2019, p.11). Se ben a *perda da esencia do festival* é un dos elementos que máis negativamente foron valorados (cunha puntuación de 6,15 sobre 10), é un resultado peculiar, xa que poñéndoo en relación coa media de asistencia (2,64 edicións por persoa), semella que existen razóns determinantes na concesión destas valoracións, mais das que non se dispoñe tipo algún de explicacións. Sería interesante coñecer elementos como a propia *bagaxe de coñecementos de partida* que se teñen sobre o festival (é dicir, ata que punto contribúen os relatos narrados por grupos sociais próximos -familiares que asistiron, amizades, parellas, etc.-, que alimentaron o interese por asistir), os o xuízos, valoracións, e incluso, os prexuízos, que poden estar sendo asumidos e dos que a enquisa non se da conta. Non obstante, os resultados extraídos deste informe serviron para a comparación das observacións participantes realizadas, enriquecendo a investigación e sendo exposta no apartado relativo ao desenvolvemento desta técnica.

Unha vez sinaladas as problemáticas do emprego da enquisa elaborada por Fest Galicia, enúncianse a continuación as principais trabas específicas da investigación, debido ás cales non puido ser empregado o enfoque cuantitativo. Así, en primeiro lugar, un problema

a destacar céntrase no descoñecemento do *universo poboacional de referencia*. Se ben é certo que na actualidade existe control sobre a venda de entradas, nas primeiras edicións do *Resurrection* (de carácter gratuíto), non existiu ningún tipo de contabilización. Na actualidade, a problemática de coñecer a *poboación* aínda persiste debido á incorporación dun novo *hándicap*; a confusión existente en torno a *entradas vendidas e asistencia efectivas*. É dicir, se ben son coñecidos os datos de abonos vendidos, así como de entradas de días soltos para acudir ao festival, as casuísticas que provocan un esbarafuste entre ambas situacións son múltiples; dende dispoñer dun abono que da acceso a tódolos días da edición e acudir un só (ou dous), ata ter mercada a entrada e non poder acudir son algunhas das causas máis habituais (Fest Galicia, 2019, p.9). Dita problemática comeza a ser resolta grazas ás estimacións de Fest Galicia, aínda que só está dispoñible para a edición de 2018. Na décimo terceira edición do festival, os cálculos sinalan un número de asistentes aproximado de 23.720, mentres que o número total de visitas oscila en torno a 81.756.

O segundo dos motivos polos que foi descartado o emprego do enfoque cuantitativo debeuse á *dificultade de acceso* a determinado tipo de espazos. Aínda que o ideal sería conter tódolos tipos de públicos, existe unha grande cantidade de lugares de carácter privado (acampadas privadas, hostais, pisos, domicilios particulares) nos que o acceso é restrinxido. Isto desembocaría en que o recinto (onde si que abrangerían tódolos tipos de públicos), así como as acampadas gratuítas fosen os únicos espazos onde se desenvolvera finalmente a técnica, obtendo, por tanto, resultados sobredimensionados.

Con respecto ao propio recinto, e grazas á observación participante (que será relatada no epígrafe correspondente ás técnicas de investigación cualitativa empregadas), puido comprobarse o terceiro dos motivos polos que se abstivo de empregar técnicas cuantitativas, xa que existen ritmos claramente diferenciados entre colectivos poboacionais que asisten ao festival. En concreto, percibiuse que as persoas de maior idade acoden case de maneira exclusiva ás actuacións dos grupos cabeza de cartel, así como de bandas "clásicas", provocando que a súa estada no recinto sexa moito máis efémera que a doutros colectivos de idade.

Por último, o cuarto dos motivos debido aos cales non foi aplicado un enfoque cuantitativo atópase estreitamente relacionado coa propia condición da memoria humana. Dado que o *Resurrection Fest* está conformado por un total de 14 edicións, é posible que para aproximarse ás valoracións e opinións en torno á evolución do festival, a opción da *enquisa retrospectiva* non sexa un dos mellores xeitos de aproximación a dita realidade. Esta lagoa que pode provocar o emprego da enquisa, pode ser optimizado por técnicas cualitativas tales como a entrevista, xa que indagan de modo máis profundo na *memoria* dos asistentes (Munarriz, 1992) grazas ao emprego do relato para narrar sucesos, recordos importantes ou anécdotas, entre outros.

Unha vez enunciadas todas estas problemáticas, considerouse pertinente finalizar este epígrafe coa inclusión dunha táboa resumo (*Táboa III*) onde se atopen sintetizadas as desvantaxes atopadas no emprego da metodoloxía cuantitativa. A continuación serán expostos os motivos principais polos cales o emprego do enfoque cualitativo foi máis procedente, detallando, ademais, as técnicas empregadas.

Táboa III. Resumo das principais desvantaxes no emprego da metodoloxía cuantitativa.

- Carencia de datos lonxitudinais.
- Disposición de información cuantitativa dunha soa edición, a de 2018.
- Limitacións no coñecemento do *universo poboacional*.
- Impedimentos derivados dos diferentes *ritmos* vivenciados no festival.
- Dificultade de acceso a determinados espazos (aloxamentos de pago).
- Posible fragilidade da memoria dos entrevistados, ao tratarse dunha valoración evolutiva

Fonte: Elaboración propia

5.2. Xustificación do emprego da metodoloxía cualitativa

Unha vez expostas as dificultades que levaron á non aplicación de técnicas cuantitativas, a través deste apartado preténdense xustificar a idoneidade do enfoque cualitativo, as técnicas empregadas e, ademais, a orde lóxica seguida no proceso de investigación.

Así, en primeiro lugar, é moi habitual que o enfoque cualitativo sexa empregado no tratamento de fenómenos que teñen ampla relación coa esfera cultural, xa que esta é unha das principais áreas de especialización (Sarabia, 2013). Dado que os festivais de música, as vivencias dos participantes, así como o propio impacto do festival se inscriben na dimensión cultural, este argumento foi considerado un factor influínte na decisión de selección deste enfoque.

Outro dos motivos polos que se considerou apropiada a aplicación de técnicas de carácter cualitativo reside na carencia de estudos en torno ao fenómeno do *Resurrection Fest*. De feito, é habitual que se recomende o emprego do enfoque cuantitativo se o estudo é exploratorio e non existen investigacións específicas previas sobre a cuestión (Hernández Sampieri, Fernández, Baptista, 2010). Ademais, e dado que se pretenden explorar todo tipo de posibilidades, relacións, accións ou significados, o enfoque cuantitativo resulta especialmente atractivo, xa que a comprensión do fenómeno é realizada dende unha perspectiva holística (Guerrero, 2016), permitindo ofrecer igualmente unha grande diversidade de temáticas, contidos ou fenómenos que se atopen interrelacionados (Jansen, 2013).

Ademais da orientación holística da investigación cualitativa, entre as súas singularidades, poden destacarse a súa *apertura e flexibilidade* (debido ao condicionamento de cada unha das etapas, as cales afectarán ao desenvolvemento de tódalas fases de investigación), a súa *orientación intensiva e focalizadora* (dada a profundidade que pode adquirir un fenómeno se é contextualizado de maneira concreta), e, por último, o carácter interpretativo do proceso e dos resultados (Castro Nogueira, 2002, p.169). En definitiva, a grandes trazos, a perspectiva cualitativa encargarase:

Dos fenómenos que rodean [os participantes do estudo], profundar nas súas experiencias, perspectivas, opinións e significados, é dicir, a forma en que os participantes perciben subxectivamente a súa realidade (Hernández Sampieri, Fernández, Baptista, 2010, p.364).

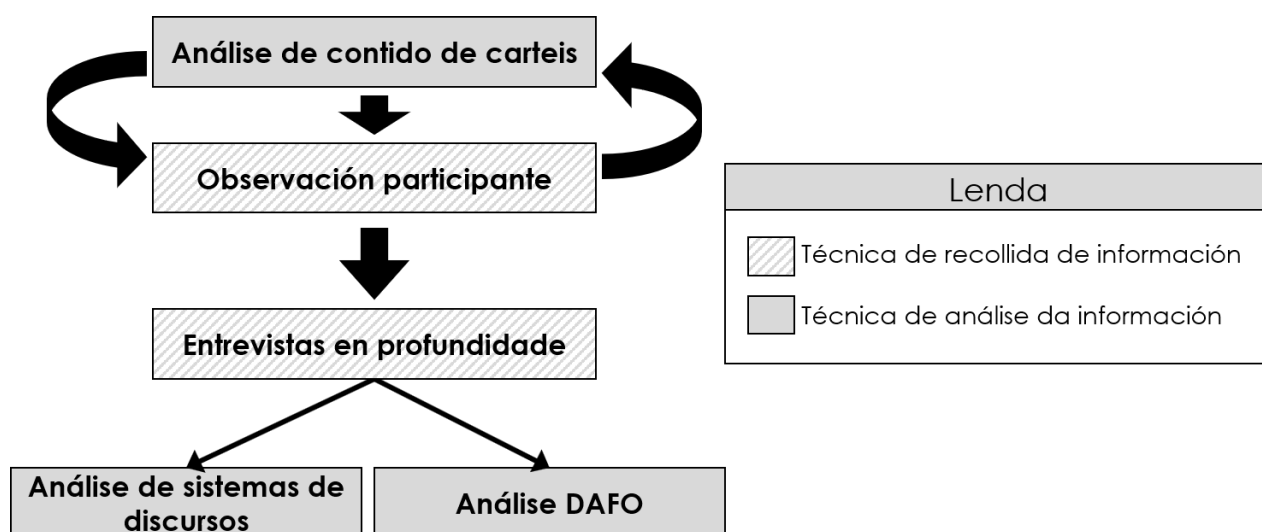
No concerninte ás técnicas de carácter cualitativo que foron empregadas na investigación, antes de proceder á súa desagregación, debe remarcarse que estas se atopan divididas en dous tipos, segundo a súa finalidade: estas son, pois, as técnicas de recollida de información e as técnicas de análise. Non obstante, no desenvolvemento secuencial de ditas técnicas foron mesturadas, co fin de xerar unha acumulación progresiva de información. Ademais, o emprego destas técnicas non seguiu unha lóxica lineal, senón que nalgúnhas ocasións foi preciso retomar o xa analizado, organizar a información de outro xeito e, incluso, redeseñar determinadas técnicas; é dicir, seguiu o denominado proceso *multiciclo* (Sandoval, 1996).

Xa de maneira específica, para a posta en práctica desta investigación, foron levadas a cabo dúas técnicas de recollida de información (observación participante e entrevistas en profundidade) e tres técnicas de análise (análise de contido, a análise de sistema de discursos e a análise DAFO). Non obstante, e tal e como se pode examinar na *Figura 6*, a orde foi alterna, combinando ambas tipoloxías. Así, en primeiro lugar, e para poder coñecer as transformacións a nivel estrutural (localización, prezo, acampadas, recintos, así como a propia programación cultural de cada unha das edicións) foi aplicada unha análise de contido dos carteis.

Tal e como se enunciaba ao inicio deste epígrafe, debido a que non existiron antecedentes na fundamentación teórica e que ademais, o *Resurrection Fest* emerxeu dunhas características contextuais e históricas moi específicas, considerouse que a observación participante sería unha técnica idónea para aplicar a esta investigación. Dado que as observacións se realizaron en dous momentos distintos (para a edición do 2018 e para a do 2019), foi preciso retomar a análise de contido para a última edición.

Unha vez efectuadas as observacións, procedeuse a realizar as entrevistas en profundidade, co fin de coñecer o espectro discursivo das persoas asistentes (ou que asistiran nalgún momento do pasado), así como os seus argumentos valorativos cara o festival. Será a partir das entrevistas en profundidade cando sexan analizados os discursos

Figura 6. Desenvolvemento secuencial das técnicas de investigación empregadas



Fonte: Elaboración propia

das persoas entrevistadas para, en último lugar (e aproveitando o emprego de dita ferramenta) realizar unha análise DAFO.

A continuación serán detalladas estas técnicas de investigación a través dunha delimitación inicial das súas funcionalidades para, posteriormente, indicar as limitacións que existiron na aplicación destas.

5.3. Técnicas de investigación cualitativa empregadas

5.3.1. Análise de contido

Denominada, con maior propiedade como *técnica de tratamento de contido* (Izquierdo Arroyo en Gil, 1994, p. 78), esta é definida como “técnica de investigación para a descrición obxectiva e sistemática do contido manifesto das comunicacións de calquera tipo” (Martín López, 1963, p.50). Así, a análise de contido é unha técnica eminentemente descritiva, onde poderán ser realizadas tanto xeralizacións como inferencias da información analizada (López-Aranguren, 2015; López, 2002).

Dado que o propósito metodolóxico desta técnica de análise reside na categorización e sistematización da información, así como do propio procedemento que foi levado a cabo (Gil, 1994; Krippendorff, 1997), o seu “éxito” garántese se dita información pode ser redicida a conceptos que describan o fenómeno de da investigación, sexa isto a través de categorías, modelos, sistemas ou mapas conceptuais (Elo, Kääriäinen, Kanste, Pölkki, Utraiainen, Kyngäs, 2014). Como resultado de dito procedemento, xérase unha linguaxe universal para os investigadores (Hsieh, Shannon, 2005), cualidade pola que destaca esta análise.

A continuación preténdese explicitar como se desenvolveu a análise de contido, aplicada para sistematizar a información estrutural que se atopa nos carteis das edicións do Resurrection Fest, expoñendo, ademais, as limitacións acontecidas no plantexamento (de existir) así como no propio transcurso da técnica.

Desenvolvemento da técnica e limitacións

Para levar a cabo a análise de contido dos carteis das edicións do *Resurrection Fest*, foi precisa a creación dun documento onde se puidesen establecer as comparacións entre edicións de xeito sistemático, polo que se considerou óptima a creación dunha folla de Excel. Unha vez obtidos tódolos carteis das edicións do festival -os cales se atopan dispoñibles na propia páxina web do Resu (Resurrection Fest, 2018)-, foron analizados individualmente a través dos criterios que serán expostos a continuación. A información recollida dos carteis foi complementada nalgúns casos coas Redes Sociais do festival e das bandas, a páxina web do festival e algunhas páxinas webs externas (concretamente Fan Music Fest e Bandcamp). Os resultados son amosados a continuación, na *Táboa IV*.

Táboa IV. Criterios seleccionados para a sistematización da información		
Criterio específico	Relevancia para o proceso de sistematización	Fontes consultadas para a obtención de información
Datas de realización da edición	Permiten coñecer os “desprazamento” temporais que puido sufrir o festival, así como a transformación da duración de cada unha das edicións.	o Carteis
Ubicación	Axuda a comprobar o momento no que se deslocalizou o recinto.	o Carteis
Prezo	Fomenta a análise detallada con relación á evolución dos prezos do festival (dende a <i>gratuidade</i> do festival, pasando polo prezo dos <i>abonos</i> , así como das entradas por días soltos). Ademais, incorpórase a categorización entre <i>prezo inicial</i> e un <i>prezo final</i> das entradas.	o Carteis o Páxina web do festival o RRSS do festival (Facebook) o Web Fan Music Fest (2019)
Patrocinadores	Contribúe a examinar as principais fontes de financiación de ingresos externos e axuda a determinar o momento exacto da absorción polo patrocinador Estrella Galicia.	o Carteis o RRSS do festival (Facebook)
Acampada(s)	Permite comprender o paso da <i>acampada gratuíta</i> á inclusión das diversas modalidades de <i>acampadas de pago</i> (Resucamp, Beachcamp, Glamping).	o Carteis o Páxina web do festival o RRSS do festival
Escenario(s)	A análise da progresiva inclusión de escenarios contribúe a identificar o crecemento da programación, e identifica a progresiva diversificación dos xéneros musicais.	o Carteis o RRSS do festival (Facebook)
Número total de bandas	Permite analizar o crecemento exponencial do festival, ademais de funcionar como referencia comparativa para comprender as transformacións dos xéneros musicais.	o Carteis
Análise pormenorizada das bandas	Identifica a inclusión progresiva de xéneros musicais, o equilibrio destes nas programacións do festival e, ademais, axuda a procedencia das bandas	o Páxinas web o RRSS o Bandcamp

Fonte: Elaboración propia

Unha vez sinalados os criterios seleccionados, a relevancia destes no devir da investigación, así como as fontes de información consultadas, deben mencionarse as dúas limitacións detectadas na execución da análise de contido. Deste modo, en primeiro lugar, atópanse as dificultades da procura de información para determinados criterios. O máis destacable é o do *prezo*, xa que dende o ano 2015, este non se atopa dispoñible no cartel. Tentando procurar a mellor delimitación do custo do abono, consultáronse as redes sociais do festival (principalmente facebook), onde moitas veces o resultado (aínda atopando publicacións que mencionaban o prezo así como as progresivas subas) non mencionaba a cuantía. Finalmente optouse por buscar dita información en webs externas que dispuxesen de reputación e calidade de información (como Fan Music Fest) para poder suplir dita carencia.

A segunda das limitacións atopadas débese a propia delimitación dos xéneros musicais das bandas, xa que, se ben foron consultadas tódalas redes sociais ou páxinas dos grupos que tocaron ao longo das 14 edicións do *Resurrection Fest*, algúns deles non enuncian o estilo

que tocan, ou este é sinalado dun modo xenérico (habitualmente “rock”). Tentando tamén primar a definición das bandas, pretendeuse adxudicar o (sub)xénero musical máis aproximado posible, co fin de atopar as transformacións musicais acontecidas polo *Resurrection Fest*. Non obstante, aínda contando coa subxectividade da interpretación da investigadora, considerouse que a inclusión do criterio era interesante, e os resultados, unha vez son visualizados, tamén son satisfactorios.

Dado que a finalidade principal da análise de contido dos carteis das diferentes edicións do festival era a descrición das transformacións culturais, procedeuse a incluír os principais resultados acadados no epígrafe relativo ao *Resurrection Fest* da fundamentación teórica (*Táboas Ila e I Ib*), considerando que non sexa precisa unha explicación posterior, no apartado que alude á *análise de resultados*. Por último, e con relación á análise pormenorizada das bandas, non se considerou oportuna a inclusión dos subxéneros musicais aos que pertencen en ningún dos apartados, xa que gozan de excesiva especificidade (non aportando ao lector grande información, se ben foron útiles para resumir as “transformacións culturais” do *Resurrection*). De ser considerada de importancia a súa consulta, este documento de Excel atópase no CD adxunto a este informe.

5.3.2. Observación participante

A primeira das técnicas de recollida de información empregadas para obtención de información, foi a observación participante. Frecuentemente empregada en estudos de carácter antropolóxico e etnográfico, ten como finalidade básica a inmersión na realidade social obxecto de estudo: *A ciencia social observa, ten en conta o entorno, e ás veces introdúcese nel para entendelo mellor. Así é a mirada sociolóxica, a mirada da disciplina social* (Guasch, 2002, p.10). En relación á disciplina sociolóxica, tamén se emprega para poder analizar distintos comportamentos ou realidades sociais. Deste modo, debe considerarse que:

A observación participante é a técnica máis empregada para analizar a vida social dos grupos humanos (...) é un instrumento útil para obter datos sobre calquera realidade social.(...) A observación participante é un dos modos de investigación que permite prestar maior atención ao punto de vista dos actores (Guasch, 2002, p.36).

Entre as vantaxes que ofrece esta técnica e teñen estreita relación co fenómeno de estudo, destácase o acceso á *cultura entre bastidores* (Kawulich, 2005), xa que non só foron realizadas observacións dentro do propio recinto, senón que tamén se tomaron en conta os ámbitos máis “privados” e informais dun festival, como son *as zonas de acampada* e incluso *o tránsito cara a acampada*. Por outra banda, esta técnica tamén posibilita unha maior riqueza nas descricións (Kawulich, 2005), xa que se poden incorporar a comunicación non escrita, a cal pode englobar múltiples accións e rituais (que engloban, incluso as técnicas corporais), as cales serían dificilmente percibidos por outras técnicas.

Unha vez definida a técnica e sinaladas as súas principais cualidades, procédese, a continuación, a describir o procedemento para a execución desta, así como as limitacións e problemáticas acontecidas.

Desenvolvemento técnica e limitacións

De maneira previa á exposición pormenorizada do acontecido en relación á observación participante, debe terse en conta de maneira previa a experiencia en materia de asistencia por parte da investigadora. Se ben esta afirmación adoitaba ser unha problemática, na actualidade, o papel da subxectividade é incluso considerada necesaria, producindo un coñecemento máis profundamente reflexivo (Ortiz, 2013), xa que:

Quen investiga coñece os códigos vixentes no seu propio grupo e pode facelos explícitos. Analizar a observación participante implica, pois, analizar o subxectivo: supón revisar a distancia social e cultural respecto a aquilo que se mira (Guasch, 2002, p.11).

Unha vez exposta esa inevitable limitación, procédese a describir o transcurso da observación. Así, tal e como se expón na Táboa V, a observación participante foi realizada en dous momentos do tempo claramente diferenciados: a edición do 2018 (que comprendeu dende o 11 ata o 14 de xullo, ademais da estancia o día previo no pobo de Viveiro) e a edición do 2019 (celebrada do 3 ao 7 de xullo). Ademais, en ámbalas dúas observacións foi adquirido o rol de *observación participante activa* (Postic, De Ketele, 2000, p.46), obtendo como resultado, roles simultáneos, neste caso como asistente e como observadora.

Ademais, debe facerse referencia ás diferentes intencionalidades coas que foron realizadas as observacións. Se ben o propósito da primeira era claramente descritivo (e exploratorio, dado que non existían referencias na investigación do fenómeno), a incorporación dun segundo momento de observación permite adherir o carácter inferencial, podendo así establecer comparacións, consensos e disensos entre edicións. Para que ditas comparacións fosen efectivas, realizáronse observacións nos mesmos escenarios en ámbolos dous momentos, a excepción da praza de Viveiro no ano 2019 (xa que non se puido acoder o día previo á edición). Estes lugares de observación son: o *recinto* (cuxas observacións se centraron principalmente nos escenarios, a zona de restauración -*foodtrucks* e *barras*-, así como zonas coetáneas -*merch*, postos de información, etc.-); a *acampada* da zona de Covas (así como das infraestruturas que se atopan inmediatamente ao carón, tales como as duchas, os baños e incluso, o propio supermercado disposto polo propio festival); o *pobo de Viveiro* (restauración e locais de ocio nocturno); e, por último, os *non lugares*, que tal e como virían a ser explicados por Augé (2008) comprenderían aqueles lugares de tránsito da poboación (isto é, os camiños de tránsito ao recinto -e viceversa- e os camiños cara as acampadas).

Unha vez definidos os escenarios onde ían ter lugar as observacións, delimitáronse aqueles indicadores que poderían ser de relevancia para a investigación. Estes son os *fluxos de afluencia*; os posibles "ritmos" diferenciados que poidan ter os asistentes (hábitos, rutinas, prácticas); unha *aproximación á composición xeracional* (por idades) dos asistentes; as súas *preferencias musicais* (extraídas tanto a nivel *comunicativo*, escoitando e participando en conversas sobre actuacións, como *estético*, a través das camisetas que portan); as *estratexias e momentos de socialización* (cando e como se establecen conversas); a *valoración das infraestruturas* (o son dos escenarios, o tempo de espera das colas do baño -así como o transcorrido nas zonas de restauración); o *impacto medioambiental dos*

asistentes (derivado da observación de conductas así como da propia hixiene do recinto); e, por último, o *control de imprevistos por parte do comité organizador*.

Sinalados tamén os indicadores a observar, procedeuse a delimitar os tempos de observación; e dado que non se podía coñecer con exactitude os tempos externos ao recinto, realizouse un *Planning de bandas* (disposto no *Anexo I* deste documento, relativo aos documentos da observación), co fin de aproximar o tempo de visionado de grupos, así como a localización dos escenarios. Por último, con relación ao procedemento da observación participante, debe sinalarse que esta foi recollida a través de diferentes modos: a máis frecuente foi o emprego da gravadora de voz do propio teléfono (dada a súa comodidade). Non obstante, tamén foron sacadas fotos -as cales se atopan dispostas no *anecdotario de campo* no *Anexo I*, cuxa finalidade é resaltar pequenos detalles da observación que foron transcendentais) e, ademais, un propio diario de campo.

Por último, e tentando aludir ás limitacións da observación, ademais da propia subxectividade enunciada ao inicio deste epígrafe, pode destacarse o carácter intensivo das observacións do recinto, xa que poden estar provocando unha excesiva focalización no recinto, cando tamén poden ser consideradas relevancia a propia acampada. Ademais, dado o carácter privado dos aloxamentos de pago (acampadas privadas, pisos, casas), estase obviando información que podería ser transcendental no devir da observación.

Táboa V. Composición das observacións				
	PRIMEIRA OBSERVACIÓN		SEGUNDA OBSERVACIÓN	
Propósito da observación	<ul style="list-style-type: none"> ○ Carácter exploratorio ○ Carácter descritivo 		<ul style="list-style-type: none"> ○ Carácter descritivo ○ Carácter inferencial 	
Data(s) da observación	10 ao 14 de xullo de 2018		3 ao 7 de xullo de 2019	
Tipo de observación	Observación participante <i>activa</i> (Postic, De Ketele, 2000)		Observación participante <i>activa</i> (Postic, De Ketele, 2000)	
“Escenarios” nos que se produciu a observación	Recinto <ul style="list-style-type: none"> ○ Escenarios ○ Zona de Restauración ○ Zonas coetáneas 		Recinto <ul style="list-style-type: none"> ○ Escenarios ○ Zona de Restauración ○ Zonas coetáneas 	
	Acampada <ul style="list-style-type: none"> ○ Zona de descanso ○ Infraestruturas colindantes (supermercado do Resurreccion, baños e zonas de aseo persoal) 		Acampada <ul style="list-style-type: none"> ○ Zona de descanso ○ Infraestruturas colindantes (supermercado do Resurreccion, baños e zonas de aseo persoal) 	
	Pobo de Viveiro (observación moi limitada) <ul style="list-style-type: none"> ○ Praza (concertos) ○ Restauración (restaurantes e bares) ○ Locais de ocio nocturno (pubs, bares) 		Pobo de Viveiro (observación moi limitada) <ul style="list-style-type: none"> ○ Restauración (restaurantes e bares) ○ Locais de ocio nocturno (pubs, bares) 	
	“Non lugares” <ul style="list-style-type: none"> ○ Tránsito do recinto á acampada ○ Camiños da acampada 		“Non lugares” <ul style="list-style-type: none"> ○ Tránsito do recinto á acampada ○ Camiños da acampada 	
Indicadores a observar	<ul style="list-style-type: none"> ○ Fluxos de afluencia ○ Aproximación á composición xeracional ○ Aproximación ás preferencias musicais ○ Estratexias e momentos de socialización ○ Identificación dos ritmos do festival (dentro e fóra do recinto) ○ Impacto medioambiental dos asistentes ○ Control imprevistos por parte do comité organizador 			
Tempos das xornadas (recinto)	Mércores	17.30 - 02.15	Mércores	19.35- 02.00
	Xoves	17.15 - 04.00	Xoves	16.10 - 02.45
	Venres	16.55 - 04.00	Venres	16.10 - 02.45
	Sábado	15.00 - 04.00	Sábado	16.10 - 03.00
Técnicas de rexistro	<ul style="list-style-type: none"> ○ Anotacións no diario de campo. ○ Gravacións de notas de voz (con descrições e interpretacións de sucesos). ○ Toma de fotografías. 			

Fonte: Elaboración propia

5.3.3. Entrevista en profundidade

A elección da *entrevista semi-estruturada*, denominada tamén *entrevista estandarizada non programada* (Vallés, 1997), reside na propia flexibilidade da técnica, así como na capacidade adaptativa a cada unha das persoas entrevistadas. Ditas adaptacións poden ser de carácter estrutural (é dicir, podendo alterarse a orde das cuestións ou dos temas a tratar) ou de tipo comunicativo, onde o rexistro lingüístico, dependendo do contexto de referencia ou, incluso, da idade, poden ser modificadas.

Ademais, a riqueza das *entrevistas en profundidade* reside na *claridade da definición dos intereses da investigación*, na *facilidade* (fronte a outras técnicas) de acceso cando dita accesibilidade é reducida, na *diversidade de escenarios ou persoas* que pode abarcar e, incluso, nunha mellor *optimización do tempo* ante a posible existencia de condicións que o limiten (Taylor, Bogdan, 1996, p.105). Mais será quizais a definición aportada por Kvale (2011) aquela que explicita a importancia da técnica nesta investigación:

A entrevista cualitativa é un camiño clave para explorar a forma en que os suxeitos experimentan e entenden o seu mundo. Proporciona un **acceso** único ao mundo vivido dos suxeitos, que describen nas súas propias palabras as súas actividades, experiencias e opinións (Kvale, 2011, p.32)

Deste xeito, unha vez exposta unha breve definición, así como a delimitación das súas características, procédese a continuación a expoñer o propio desenvolvemento da técnica, así como as limitacións derivadas da súa aplicación.

Desenvolvemento técnica e limitacións

En primeiro lugar, e tendo presente o acometido no apartado de fundamentación teórica, realizouse un guión de entrevistas onde se pretendeu seguir unha coherencia co exposto nese epígrafe. Ditas entrevistas foron realizadas a *asistentes ao festival*, acodesen estes na actualidade ou no pasado. A importancia de seleccionar o papel do público que non é asistente na actualidade reside na comprensión dos propios motivos de inasistencia que outorguen.

Así, foron efectuadas, a través da técnica de contactación de *bóla de neve* (Vallés, 1997), un total de 14 entrevistas (dúas destas en parella, obtendo un número total de 16 entrevistados), realizadas en diferentes ubicacións da xeografía galega (A Coruña, Boiro, A Pobra do Caramiñal, Ribeira, Santiago de Compostela, Ferrol, A Coruña, Ourense e Viveiro), procurando así coherencia teórico-metodolóxica, podendo comprobarse en primeira instancia que a *escena musical* é un fenómeno que se atopa tremendamente atomizado en Galicia. Agora ben, debe diferenciarse entre *lugar de realización da entrevista* e a *localidade de socialización xuvenil*, xa que esta última retoma grande importancia dentro do estudo das culturas xuvenís, sendo un elemento clave para poder comprender "as súas condicións sociais de existencia"; é dicir, o seu *habitus* xuvenil (outorgando relevancia á influencia parental, familiar e do grupo de pares no coñecemento e vivenciación, así como ás oportunidades de acceso ao coñecemento musical). Tal e como se pode comprobar no cadro tipolóxico das entrevistas realizadas (Táboa VI), a variedade das localidades de socialización é maior.

Unha vez expostas ditas diferencias, convén mencionar as problemáticas concorridas no desenvolvemento das entrevistas. Así, en primeiro lugar, e tal e como se pode comprobar a través do cohorte de idade, non se puido acceder a entrevistar a persoas menores de 20 anos, e tan só unha de tódalas persoas entrevistadas é menor de 25 anos. Se ben foi contactada unha persoa menor de 25 anos máis (entre a cohorte de idade 20-25 anos), cancelou a entrevista horas antes da súa realización.

Ademais, se ben nun principio existía un maior número hipotético de varóns para a realización das entrevistas, as persoas que supliron as cancelacións foron, na súa maioría,

mulleres, feito que outorga que, en comparación co que acontece na escena musical, o xénero feminino se atope sobredimensionado nesta selección de persoas entrevistadas.

Táboa VI. Cadro tipolóxico das entrevistas realizadas							
	Nome (anónimo)	Cohorte idade	Idade 1ª asistencia	Nª edicións asistencia	Localidade socialización xuvenil	Lugar realización entrevista	Duración entrevista
E1	Tania	30-35	20	11	Vilagarcía de Arousa	A Coruña	56m 28s
E2	Adolfo	30-35	25	2	Ares	A Coruña	1h 27m 14s
E3	Carmen	35-40	20	6	Boiro	Boiro	59m 29s
E4	Sonia	30-35	26	5	Rianxo	Boiro	1h 11m 40s
E5	Manuel	30-35	21	11	A Pobra do Caramiñal	A Pobra do Caramiñal	1h 4m 8s
E6	Susana	35-40	25	11	Ribeira	Ribeira	1h 21m 11s
E7	Mariela	30-35	26	3	Toques	Santiago de Compostela	57m 17s
E8	Adrián	25-30	18	12	Narón	Ferrol	1h 27m 29s
E9	Amalia	25-30	20	3	Ferrol	Ferrol	
E10	Nuria	20-25	24	1	As Pontes	A Coruña	55m 24s
E11	Jacobo	25-30	23	5	A Coruña	A Coruña	1h 23m 5s
E12	Laura	25-30	19	8	Vigo	Ourense	1h 1m 42s
E13	Nicolás	30-35	18	6	Ourense	Ourense	46m 18s
E14	Rodrigo	40-45	27	14	Viveiro	Viveiro	1h 16m 19s
E15	Ethan	25-30	14	13	Viveiro	Viveiro	1h 47m 35s
E16	Blas	25-30	15	10	Viveiro	Viveiro	

Fonte: elaboración propia

Por último, e ante estas problemáticas acontecidas no desenvolvemento da técnica, deben tamén engadírselle outros obstáculos ocorridos durante a propia execución e análise. Entre as máis salientables, debe destacarse a existencia de fortes ruídos nos momentos das entrevistas, xa que foron, na súa meirande parte, realizadas en locais de restauración. Isto provocou maior dificultade de transcripción.

5.3.4. Análise de sistemas de discursos

Para comprender o fundamento da análise de sistemas de discursos deben ser previamente delimitados os termos texto e discurso, xa que da súa diferenciación dotará de comprensión a execución da técnica. Deste modo, mentres o texto fai alusión á “literalidade da transcripción dunha reunión de grupo” (Conde, 2015, p.642), o discurso é o produto teórico que resulta da análise dos textos pola comunidade investigadora.

Exposta dita diferenciación, debe enunciarse que o procedemento para a realización da análise de sistemas de discursos emerxe a partir das *conxeturas preanalíticas*, é dicir, unha serie de suposicións previas á propia execución da análise, a través das cales se trazan indicios do panorama argumental. Unha vez son delimitadas ditas conxeturas, emerxen as *configuracións narrativas*, as cales veñen a ser “aproximacións literais de corpus de texto (...) de forma que se produza unha primeira hipótese sobre os eixos en torno aos que se estrutura o discurso” (Conde, 2010, p.167). Estas *configuracións narrativas* serán insertadas nos propios campos semánticos das alocucións.

Por último, unha vez realizado todo este proceso, a análise de sistemas de discursos é plasmada a través de representacións gráficas, que facilitan as inferencias, así como a visualización de opinións que non son encadradas de xeito exacto en ningún dos cadrantes dos eixos.

Limitacións da técnica

Dado que foi brevemente exposto o desenvolvemento da técnica na propia definición desta, a través deste apartado serán expostas as dúas limitacións acontecidas trala execución desta técnica. Así, en primeiro lugar, a principal problemática atopada debeuse a falta de discursos sobre multitude de temáticas. Deste xeito, puido tamén comprobarse que existe un “consenso social” en determinados aspectos a avaliar do Resurrection Fest.

A segunda e última das limitacións acontecidas na realización desta técnica reside na homoxeneidade dos discursos respecto a determinadas temáticas a tratar, posto que non foi posible atopar representacións en tódolos espazos semánticos das configuracións narrativas identificadas.

5.3.5. Análise DAFO

A análise DAFO, tamén coñecida como análise FODA ou SWOT defínese como un “instrumento para categorizar factores significativos que determinan o desenvolvemento dun fenómeno particular ou unha organización” (Nazarko, Ejdyś, Halicka, Magruk, Nazarko, Skorek, 2017, p.482). Mais concretamente, e dado que DAFO deriva do acrónimo dos elementos avaliativos aos que debe facer referencia, examínanse as Debilidades, Ameazas, Fortalezas e Oportunidades dunha organización. Así, se ben as oportunidades e ameazas son avaliacións outorgadas a factores ou axentes externos, a fortalezas e debilidades son intrínsecas á organización (Ponce, 2007, p.114).

Mediante o emprego da análise DAFO, pode obterse con facilidade, un diagnóstico xeral da situación que se atopa unha organización (Ponce, 2007); neste caso, o *Resurrection Fest*, e de aí a conveniencia de aplicación de dita técnica.

Desenvolvemento técnica e limitacións

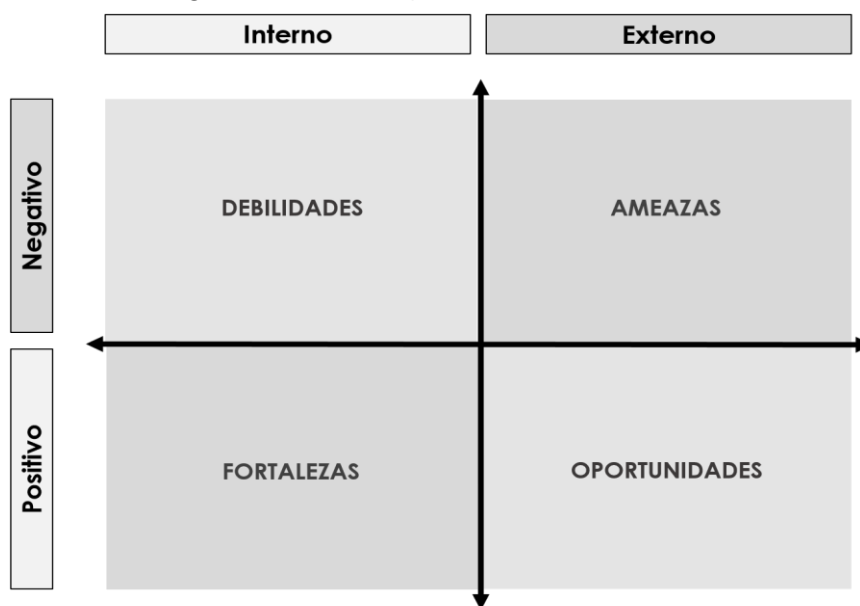
Para a posta en marcha da análise DAFO é preciso tomar como referencia unha matriz de partida, tal e como se observa na *Figura 7*, na que son representados de forma gráfica aqueles elementos avaliativos que fan alusión ao seu nome, divididos pola súa “natureza” (interna e externa) e a calificación outorgada (positivo e negativo).

Dita matriz foi completada coas consideracións das propias persoas entrevistadas a través, recollidas dun xeito explícito (onde se preguntou, de xeito literal, por cada unha das cuestións que se deben avaliar na análise DAFO) así como implícito (consideracións e apreciacións realizadas en preguntas non referidas a esta técnica).

A principal limitación da análise DAFO non derivou na súa aplicación, senón na proposta das directrices segundo os resultados extraídos. Mais concretamente, debeuse a que, dado que as entrevistas pretenderon abarcar diferentes tipos de públicos, os aspectos e xuízos valorativos son, en moitos casos, contraditorios. Esta limitación solventouse coa sintetización a través dunha táboa segundo o aspecto ao que se faga referencia (Debilidades,

Ameazas, Fortalezas e Oportunidades), posto que se fose elaborado en forma de informe a redacción e os propósitos serían incongruentes.

Figura 7. Matriz de partida da análise DAFO



Fonte: Elaboración propia

6. Análise de resultados

6.1. A observación participante

Tal e como foi comentado no apartado relativo á descrición da técnica, foron realizadas dúas observacións en momentos claramente diferenciados (a edición do ano 2018 e a do 2019), polo que se considerou oportuna, máis que a descrición, a xeración de comparación de inferencias. Ademais, neste apartado de resultados, é incorporado a maiores outro elemento a comparar: a propia enquisa realizada por Fest Galicia, posto que se trata dunha ferramenta útil para fomentar a complementación e a contrastación da información.

A continuación, expóñense os resultados acadados tralas observacións, de forma comparada, a través dos principais indicadores detectados. Cabe enunciar que, para un enfoque máis anecdótico, foi xerado o subepígrafe do Anexo I (onde se incorporan documentos complementarios para a comprensión da observación participante), denominado *anecdotario fotográfico*, co fin de comprender pequenos elementos, alén dos indicadores establecidos e propostos.

6.1.1. Fluxos de afluencia e ritmos do festival

O primeiro dos indicadores a ter en conta consistiu na observación dos *fluxos de afluencia* do festival. Como consecuencia de dita observación, achouse que dita profusión se atopa directamente relacionada cos *ritmos* do festival, polo que se optou finalmente pola ligazón de ámbolos dous indicadores, co fin de establecer unha explicación o máis precisa posible ante o observado. Deste modo, e con relación aos *fluxos de afluencia*, debe establecerse

unha diferenza entre os fluxos de afluencia do recinto do festival cos acontecidos no exterior, sendo estes últimos igualmente relevantes para a conformación da valoración do *Resurrection Fest*.

No concerninte aos *fluxos de afluencia* do recinto do festival, poden ser ilustradas dúas circunstancias antagónicas: a asistencia mínima, representada coa *apertura de portas*, mentres que as actuacións dos "cabezas de cartel" e os concertos próximos a ditas horas foron o cénit de asistencia. Este segundo momento é comprobable a través da contemplación dos continxentes de asistentes que se atopan nas portas da entrada, así como na circulación por instalacións próximas a esta. Os fluxos de afluencia externos ao recinto poden recoñecerse de diferentes maneiras, e comprenden múltiples casuísticas: o tránsito do recinto ás diferentes zonas de acampada, o punto de maior concorrencia na(s) zona(s) da acampada, as "horas punta" do uso das zonas de hixiene persoal (duchas, aseos), así como tamén grazas á congregación de persoas no supermercado e nas zonas de restauración (bares e restaurantes) do pobo. En ámbalas dúas edicións coincide que o tránsito de saída do recinto, se ben comeza cun punto de conxestión (ao rematar a actuación dos *headliners*), dáse dun xeito progresivo, ata o peche deste. Polo que respecta ás zonas de compra así como as zonas de restauración, semellan funcionar como rutinas análogas ás da vida cotiá, xa que entre as 13.00 e as 16.00 existe un momento de máxima afluencia, chegando incluso, a ser complicado, no caso dos restaurantes, a atopar sitio sen reserva previa. E en relación á acampada situada na Zona de Covas (único lugar de descanso observado), os lugares reservados para a hixiene persoal (polideportivo contiguo ao campo de fútbol de Viveiro así como as duchas situadas na zona da praia) soen ser concorridos pola mañá e antes da hora habitual do xantar.

Se é realizada unha comparación entre as dúas edicións observadas, puido comprobarse como, a grandes trazos, na edición do 2019 acudiron un maior número de persoas. Isto non só foi comprobado no recinto, senón que tamén se percibiu na acampada, a través da distancia da colocación das tendas (nesta última edición existiu un apiñamento nunca antes visto). Ademais, e a diferenza da edición pasada, foron incorporadas unhas infraestruturas externas adicadas ao aseo persoal (baños e duchas), preto da zona do supermercado posto polo propio festival. E, mentres a actuación con maior número de persoas no ano 2018 semellou ser Kiss (pola dificultade de camiñar e a disposición da xente no recinto), no ano 2019 foi Slipknot.

Tentando comparar o indicador referente aos *ritmos do festival* nas edicións 2018 e 2019, estas son bastante similares. A chegada masiva de asistentes soe darse entre as 20.30 e as 21.30, horario aproximado de comezo daquelas bandas que tocan de xeito previo, e no escenario principal (*Main Stage*) aos cabezas de cartel. Anteriormente é habitual que, ou ben as persoas adoiten estar nas zonas de descanso, ou no seu defecto, nalgunha zona de restauración próxima ao recinto.

Por último, e en consonancia co seguinte indicador, os *ritmos do festival* atópanse moi relacionados coas diferentes idades do público, xa que, se ben non pode dicirse que a seguinte descripción sexa rotunda, axuda a comprender os diferentes modos de vivenciación do *Resurrection Fest* segundo determinadas xeracións de idade.

6.1.2. Aproximación á composición por idades do público asistente ao *Resurrection Fest*

Tal e como foi inmediatamente mencionado, as idades e os momentos de afluencia, así como os *ritmos do festival*, atópanse estreitamente conectados. Agora ben, a diferenza do indicador anteriormente analizado onde, a excepción do número de asistentes, existían amplas similitudes, no caso das edicións 2018 e 2019 atópanse bastantes diferenzas, as cales serán comentadas a continuación.

Así, en primeiro lugar, na edición do 2018, as cohortes de idade atopábanse polarizadas: é dicir, o público asistente estaba principalmente por xente moi nova (menor de 22-23 anos) e xente a partir de 40. Se ben non é estraño atopar público destas idades, algo que fixo desta edición atípica foi a predominancia de ámbolos dous extractos de idade. En cambio, a edición do ano 2019 dita polarización diminuíu ao atoparse grande afluencia de público de idades intermedias (25-35), algo habitual no *Resurrection Fest*.

Se son postos en relación os *ritmos do festival* coas idades, atópanse as principais claves na comprensión do *Resurrection Fest*. Mais concretamente, é moi habitual que sexan as persoas máis xóvenes as que maior tempo pasen no recinto, e, ademais, as que máis cedo chegan. Pola outra banda, puido percibirse como os asistentes de maior idade acudían a concertos puntuais (cabezas de cartel e bandas próximas), destacando este público polas súas eleccións selectivas. *Scorpions*, *Kiss* e *Megadeth* na edición do 2018 e *Slayer* xunto con *King Diamond* no 2019 foron as bandas onde maior representación desa cohorte xeracional se puido divisar.

Outro dos fenómenos que apuntala a existencia de *ritmos* e vivencias diferentes a nivel xeracional no *Resurrection Fest* foi observado na acampada de Covas, dado que nesta se aloxan case exclusivamente persoas novas. Tendo en conta isto, as hipóteses que comezaron a fundarse (xa que dita información non puido ser comprobada) centráronse en que as persoas de máis idade se aloxan en zonas de descanso de pago, sexan estas acampadas, hoteis ou vivendas alugadas.

Por último, con relación a este indicador, considerouse preciso comparar a información recollida nas observacións co exposto no informe de impacto elaborado por Fest Galicia (2019) xa que se atopan diferenzas elementais que convén sinalar. A través da lectura do documento poden observarse unha serie de características demográficas "tipo", tentando constituír o *perfil de asistente do Resurrection Fest*. Non obstante, para dita elaboración foron empregadas as modas das variables, feito que é insuficiente para coñecer en profundidade o tipo de consumidor do festival. Dado que tampouco se especifican os rangos horarios, pode que incluso eses valores das frecuencias se atopen desvirtuados se non se realizaron entre as horas de afluencia dos cabezas de cartel. Polo tanto, se ben é considerado no informe que o perfil tipo de asistente se concentra entre os 18 e os 24 anos, dito resultado debe tomarse con cautela, debendo ter presente que poden existir diferentes ritmos segundo as idades do público.

6.1.3. Estratexias e momentos de socialización

A relevancia deste indicador subxace na concepción do *Resurrection Fest* como ferramenta de socialización, podendo establecer conversas con persoas descoñecidas ou, incluso, chegar a entablar amizades. A través da análise de ámbalas dúas observacións, percibiuse que, con frecuencia, as conversas entre persoas descoñecidas soen suceder en “non lugares”: os momentos de espera (restauración, aseos) así como o tránsito de volta do recinto cara a acampada son os espazos máis recorrentes. As temáticas para establecer conversa van dende temas triviais (o longo tempo de espera ou a climatoloxía), ata cuestións de índole motivacional e emocional. Así, é común que moitas veces se inicien conversas grazas ás bandas que algúns asistentes portan na súa roupa. É a partir dese momento cando se entablan conversas máis profundas e se estreitan lazos: se tivo a oportunidade de ver a banda, e no caso de ser así, como estivo a actuación; as comparacións entre discos, ou, incluso, é recalcado o “bo gusto” (ergo, a *distinción*) da persoa que escoita e leva merchandising da banda. Deste xeito, a estética (pero máis concretamente, as referencias a bandas que poden portarse na indumentaria) segue sendo un elemento de identificación e de percepción de afinidades.

Con todo, é cada vez menos común que se establezan conversas entre grupos descoñecidos, dado que, ademais, é moi habitual que os asistentes viaxen sos, sendo moi frecuente a existencia de grupos grandes (de arredor de 5-6 persoas). A partir da percepción retrospectiva da investigadora e tamén tendo en conta que se trataba dun festival con moitísima menos afluencia, o establecemento de conversas era moito máis sinxelo nas primeiras edicións de asistencia, fundamentalmente porque quizais cambiasen os obxectivos e finalidades polas que se vai a un festival.

6.1.4. Aproximación ás preferencias musicais

O indicador referente ás *preferencias musicais* é de grande importancia debido a que se poden coñecer os motivos das transformacións culturais que acontecen no *Resurrection Fest*. Para isto, e máis que inferir as preferencias segundo os momentos de afluencia dos asistentes, optouse por realizar unha observación moito máis sinxela, pero de maior transcendencia. Dado que na meirande parte da programación diaria do *Resurrection Fest* existen “solapes” (é dicir, varias bandas que tocan de xeito simultáneo) un xeito de aproximarse ás preferencias musicais debeuse á observación do merchandising que portaban os asistentes.

Así, as persoas que acoderon ás edicións do ano 2018 e do 2019 amosan unha maior preferencia pola música *metal*, sendo moi habitual que as bandas que portan toquen no mesmo día da edición. En consonancia co exposto no epígrafe da fundamentación teórica referente ás transformacións culturais do *Resurrection Fest*, e tamén podendo ser debido á menor proporción de bandas hardcore no cartel, é cada vez menos habitual atopar asistentes que porten *merch* desas bandas, se ben é frecuente que sexan observadas moitas camisetas de metalcore.

Tentando realizar un achegamento ao *ranking* de bandas en camisetas, poden enunciarse na edición de 2018 a Ghost, Megadeth e Kiss, seguido de *Prophets of Rage*, mentres que na

edición do 2019 destaca por antonomasia *Slipknot*, seguido de *Parkway Drive Slayer*, *Trivium* e *Lamb of God*.

6.1.5. Impacto medioambiental dos asistentes

O indicador referente ao *impacto medioambiental* pretende abordar como os asistentes xestionan a “pegada ecolóxica” que os deixan no recinto do *Resurrection Fest* así como no propio entorno de Viveiro. Así, e en primeiro lugar, debe salientarse que se é posta en relación a masificación de persoas cos comportamentos observados, o público do *Resu* está relativamente concienciado. Isto pode presenciarse a través da limpeza do céspede (así como dos espazos próximos á zona de restauración), mais tamén nos apelotonamentos de lixo dentro dos contenedores. Agora ben, dentro do recinto detectáronse determinadas problemáticas que impiden que dita conciencia ambiental sexa maior: unha referente á reciclaxe e outra que alude ao propio uso de envases.

Con relación á reciclaxe, a principal deficiencia céntrase en que non existe ningún contenedor no que se poidan dividir os envases, o que fai que tódolos desperdicios rematen por botarse indiscriminadamente no contenedor orgánico. Ademais, existen moi poucos espazos para botar lixo (feito que se pode ver na grande acumulación de residuos, os cales se incrementan desmesuradamente nos momentos nos que os asistentes deciden cear. En segundo lugar (pero non menos importante) observouse que a meirande parte das *foodtrucks* empregan envases non reutilizables para envolver ou portar a comida, feito que confronta coa reutilización que si é observada unha vez se empregan os vasos do *Resurrection Fest* na restauración.

Por último, con relación a este indicador debe mencionarse a acampada, onde se percibiu (tanto no transcurso como posteriormente, a través da comprobación das zonas que quedaban “desaloxadas” da acampada) que o recinto quedaba limpo. Á conciencia dos asistentes debe aunárselle ademais, o papel dos servizos que, contratados polo concello, axudan a manter todo máis limpo.

6.1.6. Control imprevistos por parte do comité organizador

O último dos indicadores que serán descritos neste apartado relativo á observación participante fai relación a aqueles acontecementos imprevistos e ao papel por parte da *organización* na súa solvencia.

Así, as edicións do 2018 e do 2019 caracterizáronse por ser especialmente tranquilas, agás os problemas derivados da climatoloxía, onde, debido á tormenta eléctrica así como aos grandes chaparróns, as persoas encargadas da manutención das infraestruturas tiveron que colocar palla para evitar os deslizamentos, así como as caídas masivas. Aínda con tódalas precaucións, o solo do recinto tardou en secar ata o día seguinte, debendo ter grande precaución os asistentes. O feito que se debe destacar tamén foi que nos momentos iniciais (e ata o fin das existencias) foron repartidos chubasqueiros de maneira gratuíta para contribuír que os asistentes quedasen no recinto, nas condicións máis cómodas posibles.

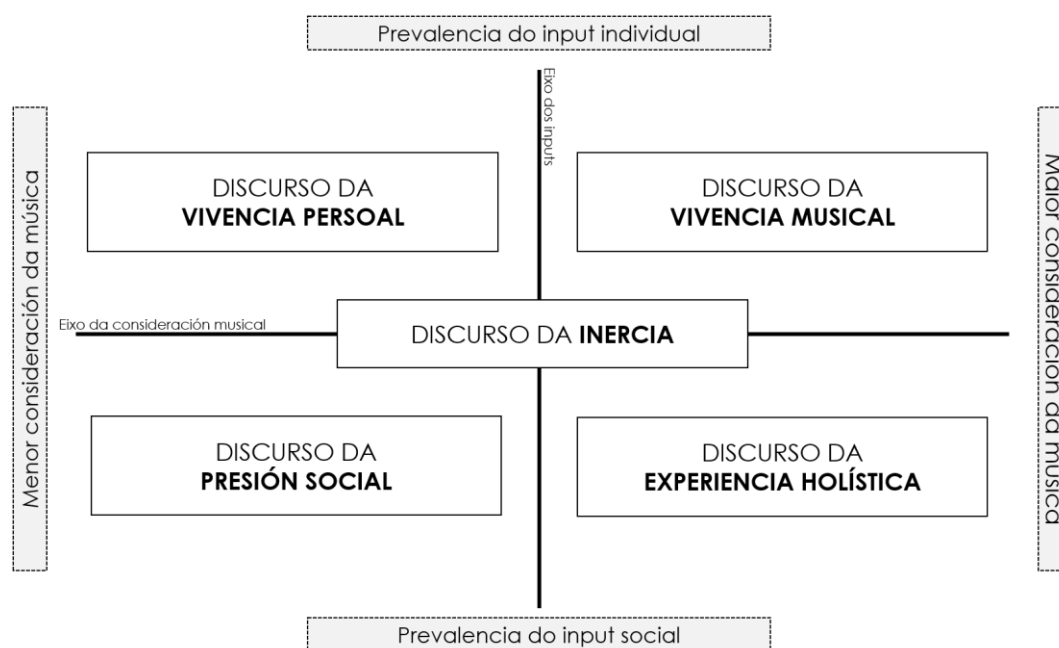
6.2. Análise das entrevistas en profundidade

Tal e como foi exposto no epígrafe relativo ao deseño metodolóxico, as entrevistas en profundidade foron examinadas a través da técnica de análise de sistemas de discursos, co fin de atopar a maior variabilidade discursiva sobre elementos e fenómenos de transcendencia no devir do *Resurrection Fest*. A continuación son desagregadas aquelas configuracións narrativas que foron resultado da análise. Estas son: os *motivos de asistencia e a relación co entorno*; a *relación entre a confianza cara o festival e a anticipación da compra das entradas*; as *valoracións sobre a organización a partir da percepción proximidade desta*; a *relación entre a presenza de “postureo” e o plano social onde emerxe*; a *relación entre a inclusión de xéneros musicais e a valoración como o Resurrection Fest como produto de maior calidade*; a *valoración da transcendencia de Viveiro na configuración do Resurrection Fest*; as *relacións entre o “posicionamento do “Resurrection Fest” e a súa esencia e, por último, o proceso de identificación co Resurrection Fest*.

6.2.1. Motivos de asistencia e relación co entorno

A primeira das configuracións narrativas elaboradas alude aos discursos dos asistentes segundo a natureza da motivación que impulsou á súa asistencia (Figura 8). Deste modo, tomouse por unha banda, o *input* (dividíndose este entre individual e social) e, pola outra, a avaliación da programación musical. O eixo horizontal (eixo da consideración da música),

Figura 8. Discursos dos asistentes segundo a natureza da motivación



Fonte: Elaboración propia

representa a valoración, estimada de menor a maior, mentres que o vertical (relativo ao *input*), pretende coñecer se a motivación corresponde a unha motivación individual ou, pola contra, a razóns de índole social. Obtivéronse como resultado catro espazos semánticos que serán analizados a continuación.

O primeiro dos espazos semánticos atópase caracterizado por unha maior consideración da programación musical á vez que prevalece a decisión individual de acudir. A este tipo

de motivación foille outorgada a denominación de **discurso da vivencia musical**. Deste xeito, pode observarse como a valoración da programación musical está por enriba de calquera outra motivación:

"(...)Si va Lamb of God voy al Resu". De repente, Lamb Of God. E fun do tirón. ¿Sorpresa? Pff, mogollón de bandazas. De feito xa só o xoves non recordo se tocaba (...) trivium (...) ata recordo ver bandas super coñeras, en plan, Avulsed e Lendakaris Muertos." (E2, Adolfo)

Posteriormente, o segundo dos espazos semánticos que foron elaborados fai referencia a un discurso caracterizado pola motivación individual en acoder ao festival, sen outorgarlle tanta importancia á programación cultural. En concreto, este é denominado como **discurso da vivencia persoal**. Neste caso, o motivo de asistencia é esperado e tomado como unha especie de meta a acadar:

"No 2015 foi porque dixen "Hai que ir ao Resu dunha puta vez" [risas]. O cartel non é que me chamara en exceso pero o feito de que estivera unha das grandes figuras, Motorhead, que aínda nunca os vira, pois, joder, estos grupos hai que velos aínda que sea unha vez (...), igual que o ano pasado Scorpions e Kiss, que non me molaron unha puta mierda pero, polo menos vinos [risas] e así." (E7, Mariela)

No tocante ao terceiro dos espazos semánticos, pode dicirse que neste caso prima o input social (é dicir, o grupo de socialización, sexa primario ou secundario, é de maior relevancia), á vez que a música se atopa nun segundo plano. Dito discurso foi denominado como **discurso da presión social**:

"Yo lo conocí por mis colegas. La música la conocí por ellos; si ellos me decían que era de puta madre, yo iba ciegamente confiando en ellos (...) Antes ibas máis en plan buah, por que van todos. La música me gusta pero no los conozco a todos en exceso... No tenías la facilidad que tienes de llegar a la música que tienes hoy. " (E3, Carmen)

Por último, en relación aos campos semánticos configurados, debe enunciarse que este atópase caracterizado por primar tanto a programación musical así como valora o input social (neste caso, denominado como "ambiente"). Este será denominado como **discurso da experiencia holística**:

"[Elijo el Resu] porque está al lado de casa [risas]. No, a ver, me mola (...) porque ni de coña vería la mitad de grupos que vi sino hubiesen ido a Viveiro. Basicamente es eso, el buen ambiente y que está al lado." (E1, Tania)

Debido á grande relevancia outorgada por moitos dos asistentes, debe remarcarse o papel da acampada nesta "experiencia holística", chegando incluso a ser considerada como parte indispensable do festival:

"[A acampada] é unha maravilla (...)Eu sempre digo o mesmo á xente que vai por primeira vez ao festival e se vai directamente ao Resucamp, ao Beachcamp, ao Glamping dígolle "ti non sabes o que é o resu": Se queres ir ao Resu tes que ir á acampada gratuíta."(E4, Sonia).

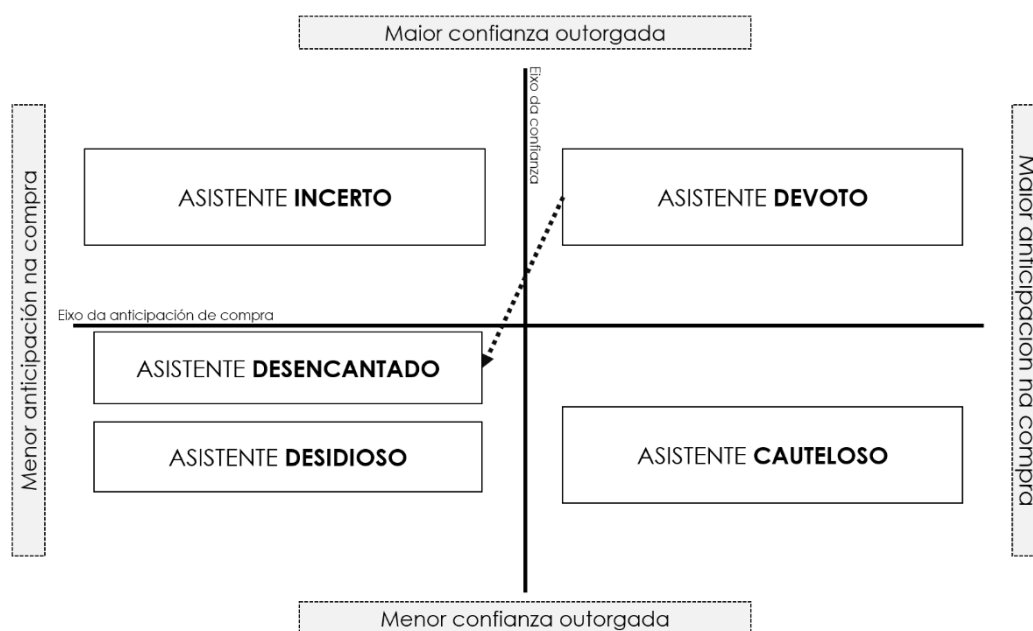
Malia non atoparse encadrado nun espazo semántico, foi tamén considerada esa motivación pasiva, que xa non atopa ningún tipo de razóns para acudir, mais segue asistindo. Esta disertación atópase no centro dos eixos e é denominado **discurso da inercia**:

"Está muy cerca y siempre vamos muchos juntos. Entonces, muchas veces aunque el cartel no acabe de gustar, siempre acabamos yendo, basicamente, por inercia y porque últimamente en Vigo está muy muerta la cosa" (E12, Laura)

6.2.2. Relación entre a confianza cara o festival e a anticipación da compra das entradas

A segunda das configuracións narrativas identificadas correspóndese coa relación entre as alocucións outorgadas polos asistentes con relación á confianza disposta cara o festival e a anticipación na compra de entradas (Figura 9). Deste modo, os eixos que determinan as configuracións narrativas foron, por unha banda, e localizado eixo horizontal, a propia previsión da compra das entradas, mentres que, por outra, atópase a confianza outorgada ao festival (comprendida dun nivel maior a un nivel menor) como eixo vertical.

Figura 9. Relación entre a confianza cara o festival e a anticipación da compra



Fonte: Elaboración propia

Deste xeito, no primeiro dos espazos semánticos atópase representado o discurso do **asistente devoto**, caracterizado por ter unha ampla previsión de compra, así como unha maior confianza outorgada. Por suposto, debe destacarse que nas últimas edicións, a saída á venda dos abonos do festival non dispón de anuncio previo de cartel :

"Este ano (2019) pilleinas... [Abono de] catro días, creo que foron 109 euros cos gastos de distribución (...) Pillei a primeira tanda das primeiras 2.000 en oferta (...). O precio que teñen, vendo ao final o cartel que se queda, é unha ganga." (E4, Sonia)

A segunda das configuracións narrativas identificadas está composta por un tipo de asistente que, se ben outorga confianza ao festival, non se anticipa á compra das entradas, xa que non dispón dun coñecemento previo da súa situación laboral, polo que prefire non anticiparse. A través desta alocución puido denominarse a este tipo de asistente como **asistente incerto**:

"A verdade é que [a entrada] foi cousa de última hora casi... O ano pasado conseguira unha entrada de reventa [risas] de un fulano que non iba a poder vir e os colegas si viñan. E este

ano, pagáronme a entrada pero conseguíronma a través dun fulano que non podía asistir. Pero non son da primeira que a pilla nas primeiras tandadas, porque me parece demasiada antelación. Quero ir, pero eu non sei o que vai suceder na miña vida dentro de 10 meses, se vou poder ou no!" (E7, Mariela)

En relación ao terceiro dos espazos semánticos puido identificarse a figura do **asistente desidioso**, cuxo discurso apuntalou que outorga unha menor confianza no festival, e, ademais, unha menor anticipación na compra. Deste xeito, semella que este tipo de espectador acode "arrastrado" por outras motivacións externas :

"“Al final. Yo siempre digo que no voy, pero después (...). Sí, el último mes, siempre encuentro a alguien, "Bah, venga, tengo que ir... Van mis colegas, va mi novia, tengo casa... ¿Por qué no voy?" (...) Siempre digo que no voy, pero luego siempre vuelvo (...). Voy arrastrado. Que luego me lo paso bien, pero voy arrastrado.” (E13, Nicolás)

Por último, no cuarto dos espazos semánticos detectados, puido recoñecerse un discurso caracterizado pola anticipación da compra, se ben a confianza outorgada é menor. Así, o **asistente cauteloso**, se ben non atribúe unha fe cega ao festival, merca a entrada, a través dun proceso racional onde son medidas as vantaxes e desvantaxes:

"Si que á verdade é que ao principio, cando vía que facían a cartel vacío [que] sacan as entradas e non tes absolutamente nada, e non sabes nada do que vai a vir, ao principio si que dicía eu "vaia timo", Sabes? (...), pero si que é verdade que dende que me propuxen pagar a entrada ou a paguei en si dixeren "ao final si que vale a pena", porque ti sabes que polo menos vai haber un cabeza de cartel potente, logo pois tres grupos potentes, case tanto como o cabeza de cartel en si, e que son cento e pico de bandas(...) se a colles a tempo, ochenta e algo de euros e que non estás pagando nin un euro por banda (...)." (E10, Nuria)

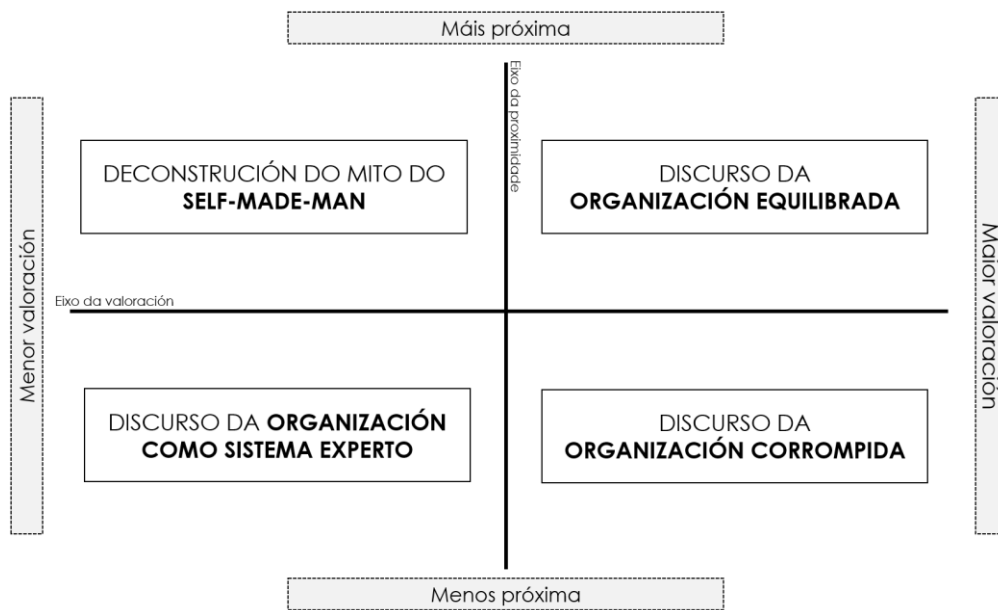
Ademais destes catro tipos de asistentes, foi atopado outro discurso (ergo, outro tipo de asistente), resultado dunha transicionalidade que partía dunha outorgación de total confianza e anticipación cara unha menor predisposición a mercar as entradas. O **asistente desencantado**, denominado deste xeito por vincularse ao proceso de "desencantamento" (Weber, 2014), xa que nun momento si se sentiu identificado co *asistente devoto*:

"(...) Cuando te sacan los abonos sin sacar ninguna banda, dices tú: "A ver, ¿Qué me arriesgo, a todo nada?" (...) Y a ver, yo antes eso lo hacía, pero ya no voy al Resu porque calidad-precio, vas a festivales de puta madre todo el verano." (E3, Carmen).

6.2.3. Valoracións sobre a organización a partir da percepción da proximidade

A terceira das configuracións narrativas que ilustran as opinións recollidas polos asistentes refírese a aquelas valoracións que son exercidas en torno ao comité organizativo do festival, avaliando, ademais, a percepción sobre a proximidade que teñen cos asistentes (*Figura 10*). Ao igual aconteceu coas anteriores configuracións narrativas, foron trazados dous eixos; o alude á valoración deste actante do Resurrection Fest, situado no eixo horizontal e, por outra banda, no eixo vertical atópase a percepción da proximidade. Como consecuencia, obtivéronse catro espazos semánticos, os cales pasarán a ser comentados a continuación.

Figura 10. Valoración da organización segundo a percepción da súa proximidade



Fonte: Elaboración propia

En primeiro lugar, e situado na posición de maior valoración cara a organización, así como na maior percepción de proximidade, atópase o **discurso da organización equilibrada**, caracterizada por gozar dunha óptima valoración en ámbolos dous condicionantes.

"Penso que [a organización] consegue manter un equilibrio entre conseguir ser ese nivel de festival, e estar nos festivais máis grandes de Europa e á súa vez, conseguen ser persoas. E fanche saber que son persoas as que están detrás organizando todo, que non son robots." (E11, Jacobo)

O segundo dos espazos semánticos identificados fai referencia á perda de valoración cara a organización, atopándose esta percibida dun xeito máis próximo. Concretamente, este discurso, denominado **deconstrución do mito do self-made-man**, pertence a un asistente de Viveiro, o cal, se ben dispón dunha proximidade xeográfica obvia, valora de maneira negativa o papel da organización, á que achaca a falta de recoñecemento de tódolos condicionantes e oportunidades dos que se partiu para a creación do festival:

"Parece que foi algo caído do ceo, no? (...), baixou e nada, Superman es americano, viva américa... No, no, amigo. Isto tivo que ver máis cun esforzo colectivo, cunha historia e cun substrato cultural e cunha persoa que puxo incluso a súa popularidade por encima deste (...); tivo que haber unha aposta decidida política por unha persoa para que fora. Isto non é fruto de saber facer de dúas persoas, nin de cinco. É todo un conxunto de cousas que ten que ver coa decisión, aposta decidida dunha vila por un modelo de expresión cultural e por un evento, así de claro" (E14, Rodrigo)

A continuación, e en terceiro lugar, o seguinte espazo semántico atópase caracterizado pola baixa outorgación de valoración cara o comité organizador do Resurrection, á par que é considerada pouca proximidade cos asistentes. Dada a súa vinculación co concepto de sistema experto (Giddens, 1999), foi denominado, de xeito análogo como **discurso da organización como sistema experto**:

"Non é tan cercana como antes. Noto que fixeron cursillos de "community manager", e antes non (...) tamén, ante o aluvión de preguntas, tes que decidirte por algo máis mecánico que persoal, e iso enfría as relacións." (E2, Adolfo)

O último dos espazos semánticos que analizan a relación entre as valoracións outorgadas á organización e a sintiencia de proximidade, foi detectado o **discurso da organización corrompida** a través da cal é valorado o "saber facer" da organización, mais é considerada distante:

"A mí la impresión que me da es que los tíos no paran de currar, y se lo curran bien, pero a ver, yo creo que cambiaron. Empezaron siendo un grupo de amigos haciendo un festival (...) pero claro, la fama... o sea, corrompe a la peña un poco. Y yo los veo como un poquito subditos; los veo altivos hablando por internet." (E5, Manuel)

6.2.4. Relación entre a presenza de "postureo" e o plano social onde emerxe

O "postureo" vén a designar un neoloxismo a través do cal se pretende definir aquel "afán por aparentar e presumir de algo que non se é ou non se ten realmente" (Amo, Fernández, Fernández-Agüelles, 2015, p.22). Este atópase en estreita relación coa vivencia dos festivais, xa que pretenden outorgar "distinción" (Bourdieu, 2015) a través de vivencias que xeran experiencias e identificacións nos asistentes. Dada a grande relevancia nos discursos dos asistentes, realizouse seguinte configuración narrativa, que vincula a presenza de "postureo" (establecida no eixo vertical) e a esfera na que se atopa (*Figura 11*).

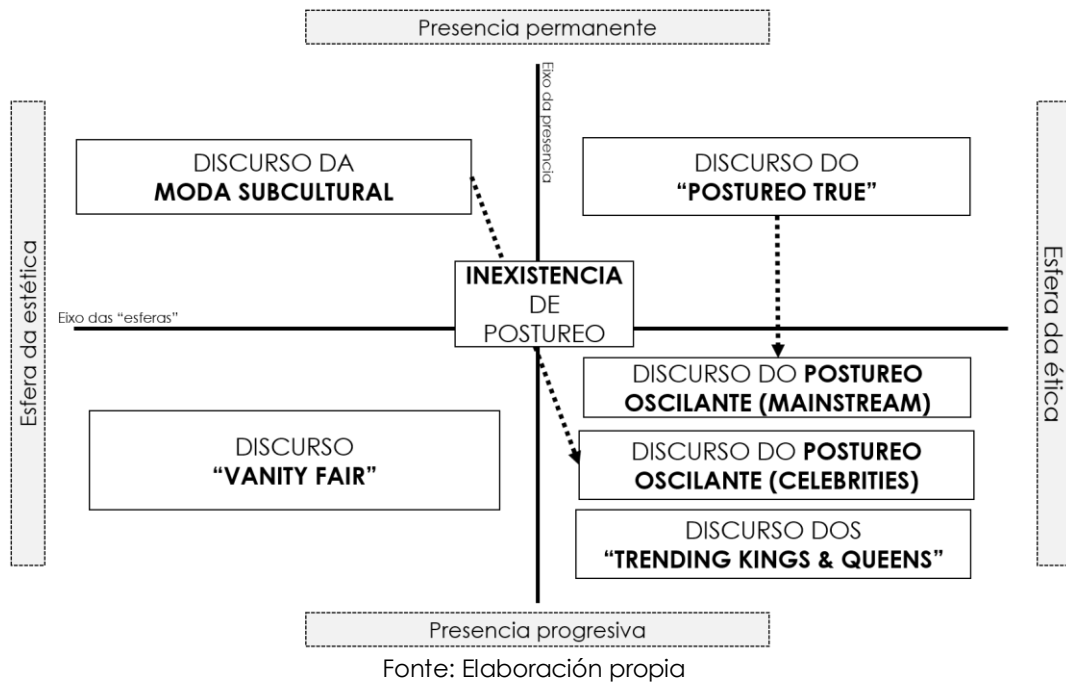
Deste xeito, o primeiro dos espazos semánticos atópase configurado pola existencia, dende un inicio, de *postureo* no *Resurrection Fest*, caracterizado ademais por situarse no plano ético. Este foi denominado **discurso do postureo "true"**, facendo alusión ao vocablo empregado para designar aos colectivos que se consideran "portadores da verdade":

"¿Postureo? Sí, desde siempre. Desde el primero de todos, ¿O que pasa? Que "Yo es que soy muy true, que fui al primer Resu cuando molaba, tal". Eres un puto poser. Punto. ¿Posers? Igual hay menos ahora (...)." (E2, Adolfo)

O segundo dos espazos semánticos atópase caracterizado por pertencer á esfera estética. Mais concretamente, este tipo de "postureo" leva acontecendo dende o principio do festival, o cal, ademais, é tradicionalmente recoñecido como festival "hardcore". Por esta razón foi denominado **discurso da moda subcultural**:

"Siempre hubo postureo (...). El año de Black Flag era calcetines de *american socks* hasta la rodilla, shorts, medias de rejilla y camiseta de black flag con una gorra para atrás o una bandana. Todas iguales así (...) O la gente que va con las New Rock al festival, ¿Qué pasa, que no te mueres de calor?" (E1, Laura).

Figura 11. Relación entre a presenza de postureo e o plano no que se atopa



O terceiro dos espazos semánticos caracterízase pola tendencia ao aumento de “posers” no plano da estética. Esta alocución foi designada **discurso “vanity fair”** dada a procedencia da tradución (feira da vaidade) mesturada coa presenza da moda, alonxada neste caso dunha indumentaria subcultural:

“Lo que sí es que yo nunca fui a un festival con las planchas, el kit de maquillaje de tal, que yo cada año que iba vi que se iba incrementando, y yo en vez de un festival, no sé que parece. Ahora los tíos no sé como harán, pero se ven tíos más “preparados.” (E3, Carmen).

O último dos espazos semánticos caracterízase pola tendencia a un maior posturoo ético; máis concretamente, ao exercido nas redes sociais, empregadas como ferramentas que reforzan a distinción. Dita disertación ten por nome **discurso dos “trending kings & queens”**:

“Nótase moito o simple feito de estar co móbil para colgar nas redes sociales que é algo que non soporto porque claro, eu vou ao Resu para disfrutar o concerto. Que mais me da que a xente non se entere que estou no Resu! Eu estou aí para disfrutar da música, e non “ah, aquí, viendo a Cristo Bendito” (...) Nin mostrar o teu modelito.” (E7, Mariela)

Ademais, puideron atoparse dous discursos nos que se enuncia unha transición, tanto na esfera na que se produce como a orixe dende a que o “posturoo” comeza. Así, pode mencionarse primeiramente o **discurso do posturoo oscilante (mainstream)**, caracterizado por partir dun “posturoo true” que remata desembocando noutro posturoo do plano ético, pero neste caso a nivel motivación de asistencia:

“El posturoo existe en todo ecosistema (...) Al principio, al ser menos mainstream, había bastante gente posar por el aspecto de “somos duros, somos chungos y vamos al sitio de los duros y de los chungos” Ahora ya es mainstream: ahora ya es un festival. Y hay gente, pues que te la podrías encontrar en el festival de Ortigueira (...).” (E8, Adrián).

Así mesmo, tamén foi recoñecido o **discurso do posturoo oscilante (celebrities)** xa que as esferas nas que se move son diferentes. Esta alocución caracterízase por partir dunha

descripción propia da **moda subcultural**, que é desplazada ao terreo dos “influencers”, ergo, ao plano ético:

“Postureo houbo sempre. Recórdome cando fora Misfits as hardcoretas coas pañoletas hipermegamaquilladas, etcétera etcétera. Na acampada, moitas veces digo eu... con sombras caras aí (...) O que sí que noto son máis “influencers”.” (E6, Susana).

Por último, con relación a esta configuración narrativa, debe ser mencionado que algúns dos discursos identificados apuntalan a non existencia de “postureo” (e sendo, ademais, relacionado con outros festivais), polo que foi tamén referenciado no centro de ámbolos dous eixos da *Figura 11*:

“No Resu notei moi pouco postureo (...)Tampouco é un festival no que predomine o postureo, sobre todo logo de ter ido ao son do Camiño. Alí era como... “Madre mía, estou en Inditex” [risas], é que era unha barbaridad .” (E11, Jacobo)

6.2.5. Relación entre a inclusión de xéneros musicais e a valoración do Resurrection Fest como produto de maior calidade

A través da seguinte configuración narrativa (amosada na *Figura 12*) son ilustrados os discursos detectados con relación á inclusión de diversos xéneros musicais e a outorgación de maior ou menor relevancia. Deste modo, o eixo horizontal pretende aludir á situación relatada polo asistente (é dicir, a situación previa á inclusión dun maior número de xéneros musicais ou, pola contra, unha tendencia á heteroxeneidade). O eixo vertical alude ás valoracións realizadas polos asistentes, comprendidas de maior a menor. Cabe mencionar que neste caso foron atopados soamente tres espazos semánticos, se ben existe un discurso *transicional*.

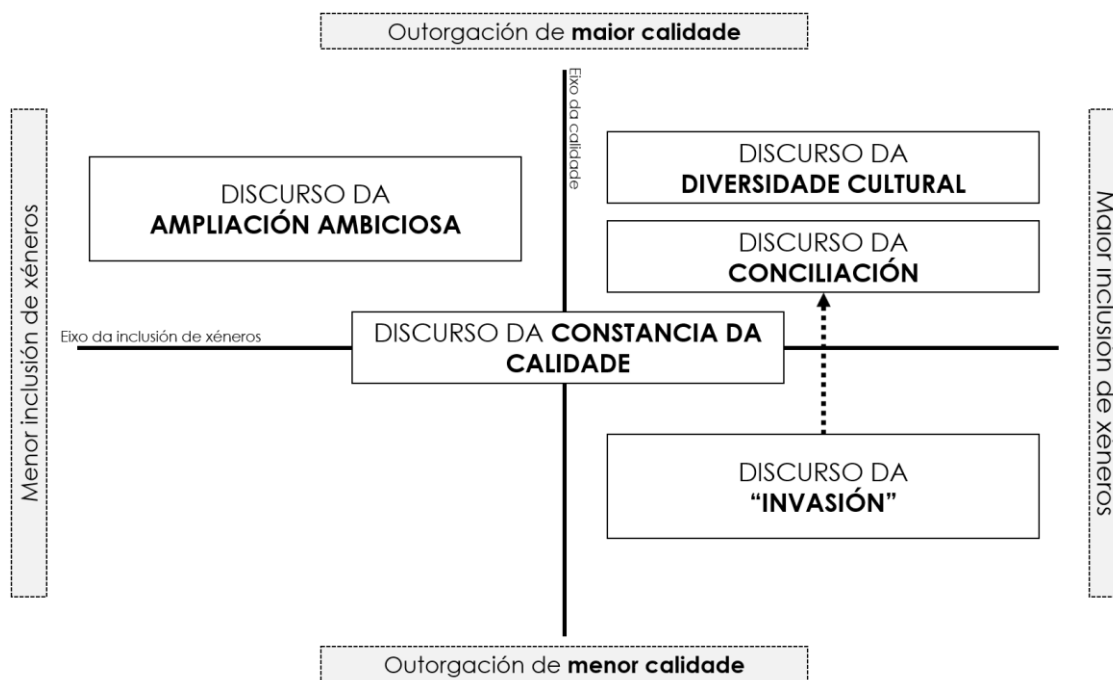
Así, o primeiro dos espazos semánticos fai relación ao **discurso da diversidade cultural**, caracterizado por valorar positivamente, é dicir, cunha maior calidade, aquelas programacións que inclúen un maior número de xéneros musicais:

“Eh, eu creo que desde o momento no que empeza a variar e meter cousas máis diferentes si ofreces unha maior diversidade cultural.” (E7, Mariela)

O segundo espazo semántico, titulado o **discurso da ampliación ambiciosa**, caracterízase pola “recordar” á organización do *Resurrection Fest* que sería óptimo dispoñer dun menor número de bandas para que exista unha maior calidade. Dado que o aumento de xéneros trouxo consigo o aumento de escenarios así como de bandas, os asistentes atopan que existe unha sobrecarga de contidos, que se expresan, por tanto, nunha perda de calidade cultural:

"Tú no puedes estar desde las tres y media hasta las tres y media de la mañana, o cuatro escuchando grupos, porque ya realmente no estás ni haciéndole caso. Ya es como un ruido de válvula. Creo que disfrutas 3 o 4 conciertos que 17 o 20. Aparte, se solapan demasiado. Me gustan varios estilos, ¿Por qué tengo que elegir entre ellos?" (E3, Carmen).

Figura 12. Relación entre a inclusión de xéneros musicais e a valoración do Resurrection Fest como produto de maior calidade



Fonte: Elaboración propia

O terceiro (e, neste caso, último) dos campos semánticos vén a ser denominado como o **discurso da "invasión"**, caracterizado pola perda de calidade do festival unha vez son incluídos máis xéneros musicais. A diferenza do discurso da *ampliación ambiciosa*, as razóns dependen máis de cuestións de índole subcultural. Así, dado que ademais os grupos musicais están relacionados a determinados estilos de música, son realizadas inferencias polos entrevistados. Mais concretamente, o tipo de público dos novos xéneros musicais incluídos, tales como o *metal*, deriva nunha transformación do perfil de público. Neste caso, tal e como describe Laura (E12), o novo *target* do *Resurrection Fest* ten unha maior idade e, ademais, unha maior capacidade económica.

"Estaba enfocado hacia un público y ese público ya les da igual, básicamente porque ya no les da dinero. Ahora el público que buscan es gente más mayor, que tiene un trabajo y que va al festival a dejarse la pasta. Los niños que van a los conciertos de hardcore no hacen eso porque no tienen ese poder adquisitivo, entonces es como que ponen X bandas de hardcore y de tal así relacionadas y desperdigadas por los días para que te tengas que comprar el bono de 3 días y el resto va enfocado a gente que va a, pff, despilfarrar todo el dinero" (E12, Laura)

Ademais, en relación a esta configuración narrativa, foi identificado o **discurso conciliador**, caracterizado por recoñecer o estado da cuestión en relación á perda da primacía de representación de bandas hardcore (froito da procura dun novo *target*), mais, neste caso, é valorado negativamente. A continuación expóñense dúas alocucións que pretenden

representar a procura dunha situación harmónica, valorando tamén a calidade do festival. A de Manuel (E5) fai referencia á inclusión de bandas en concreto, mentres que Adrián (E8) alude ao *underground*, partindo ademais dos valores implícitos no hardcore:

"A ver, yo lo veo guay. A mí me parece bien. La peña se queja de que ya no meten tanto hardcore como antes, que es verdad, pero no sé, yo no me quejo; a mí me gusta de todo. Escucho un abanico de música muy grande y no me desilusiona" (E5, Manuel).

"Yo si nos ponemos a nivel pragmático de todo entro en el nivel de los haters: el cartel era la hostia, tal y cual. Pero no porque fuese la hostia, tanto nacional, tanto local: es que estaba hecho de la nada, eso era... Algo hecho de la nada en base a los hilos que une el *underground*; porque eran ellos con los colegas, y los colegas de los colegas. A día de hoy me sigue encantando. Me parece un desarrollo de la hostia lo que consiguieron y no les quito el mérito. ¿Podría escoger un cartel que me gustase más? Seguramente sí, pero eso." (E8, Adrián).

Por último, unha tamén recoñecido e que fai relación a esta temática é o denominado **discurso da calidade constante**, onde se valora coa mesma calidade cultural toda a evolución da programación musical do *Resurrection Fest*:

"Para min o Resurrection, de calidade cultural, foi sempre. Non por ser máis grande ten máis calidade. Mira o Son do Camiño." (E6, Susana).

6.2.6. Valoración da transcendencia de Viveiro na configuración do Resurrection Fest

A seguinte configuración narrativa pretende condensar o exposto a través do discurso dos asistentes con relación á transcendencia de Viveiro na configuración do *Resurrection Fest* (disposto na *Figura 13*). Para isto, foron tomados en consideración dous eixos de relevancia: o horizontal alude ao *Resurrection Fest* (e comprende os valores de menor a maior), mentres que o vertical pretende identificar a importancia ao pobo de Viveiro. Ao igual que aconteceu na anterior das configuracións semánticas, atópanse emprazados tan só catro espazos semánticos

O primeiro espazo semántico atopado céntrase na valoración da simbiose entre Viveiro e o *Resurrection Fest*. Este foi denominado **discurso do mutualismo**, dado que se trata dunha valoración onde a retroalimentación é a característica básica que o define.

"No me imagino me digan vámonos a Barcelona al Resurrection Fest. El Resu empezó en Viveiro, y le coges cariño a Viveiro (...). Tantos años allí, es que ya le coges cariño: parece tu pueblo" (E5, Manuel).

En segundo lugar, e dada a condición de habitante de Viveiro, o segundo dos espazos semánticos caracterízase pola preponderancia de Viveiro sobre o *Resurrection Fest*. Esta alocución foi nomeada como **discurso da desanclaxe** (Giddens, 1999), que designa a perda de vínculos coa espacialidade e, incluso, a temporalidade de referencia, e que rematan por desembocar no deterioro das relacións sociais preexistentes. Mais concretamente, o festival compréndese como fóra e dentro do pobo; é dicir, é celebrado no pobo, pero o pobo xa non toma parte:

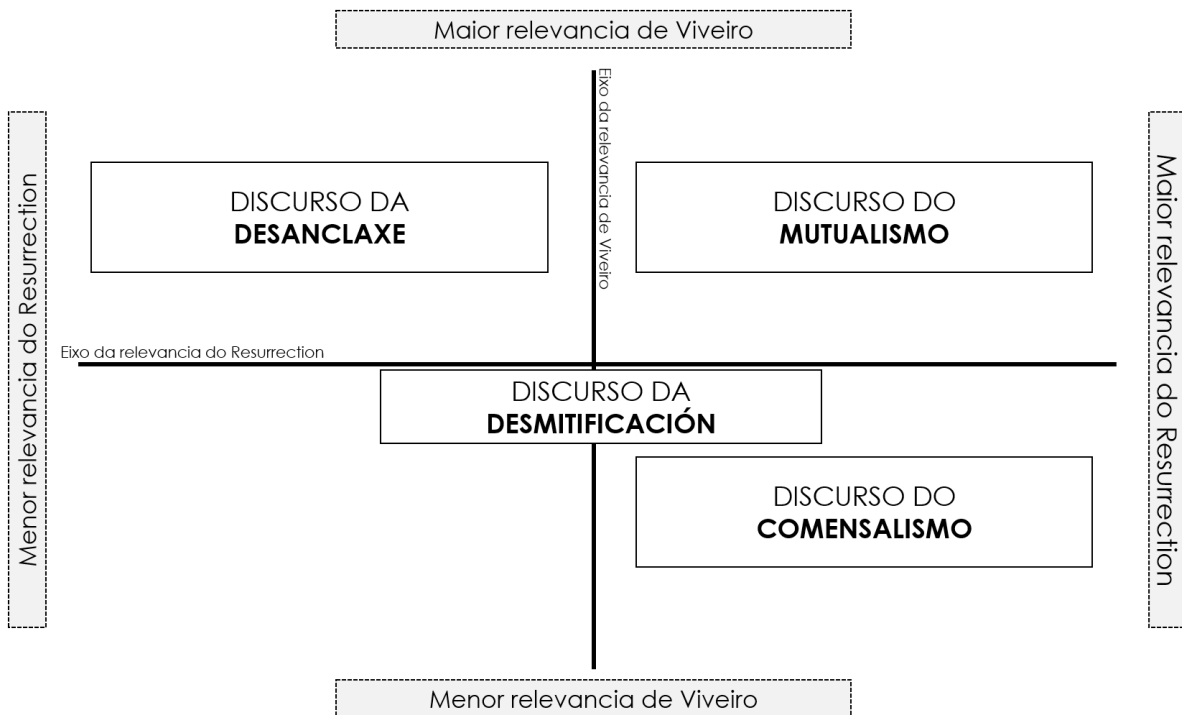
"(...) A forma de entender o festival antes era moito máis implicada, e esto ten que ver co festival. En principio, no festival, había concertos no pueblo, Sabes? E eso facía que o pueblo entrara dentro do festival, lle daba outro rollo. Ahora é como un grano que poñen aí, e logo, o

festivaleiro en cuestión decide se vai ao pueblo ou non; e antes era o pueblo parte do festival." (E14, Rodrigo)

Entre as razóns que son outorgadas polas persoas entrevistadas, un dos pilares clave no establecemento das relacións entre "o pobo" e o Resurrection Fest era Melchor, o antigo alcalde de Viveiro. Polo tanto, a súa marcha do goberno (así como o seu falecemento posterior) puido inferir no proceso de *desanclaxe*:

"Melchor fue un pilar absolutamente básico. Sin Melchor no habría habido absolutamente nada" (E1, Tania).

Figura 13. Valoración da transcendencia de Viveiro na configuración do Resurrection Fest



Fonte: Elaboración propia

O terceiro e último dos espazos semánticos detectados a través dos discursos céntrase na primacía do Resurrection sobre Viveiro. Máis concretamente, e se ben o **mutualismo** facía referencia a unha metáfora bioloxicista da retroalimentación mutua de ámbolos dous condicionantes, será neste caso cando se poida enunciar que estamos ante un **discurso do comensalismo**, caracterizado pola perda da mutualidade e o aproveitamento dun dos elementos. Neste caso será Viveiro quen, unha vez evolucione grazas ao *Resurrection*, quen saia "peor parado" por parte desa estreita ligazón:

"[Viveiro] foi importante para crecer para o Resu, (...) eu penso que o Resu, aínda que se cambie, penso que á xente vai seguir chamándolle a atención (...), pero o que quedaría máis perxudicado na separación, sería Viveiro (...) Si que igualmente o Resu nutriuse moitísimo do emprazamento de Viveiro, do emprazamento de Viveiro... pero podería ir nutríndose, e tal, e sobre todo a estas alturas que xa non ten tanta dependencia, porque xa é grande, xa é coñecido (...). Seguen tendo certa dependencia pero máis dun lado que por outro" (E11, Jacobo)

Por último, pero non menos importante, atópase, preto do centro dos eixos (aínda que cunha peor valoración ao pobo de Viveiro), a narrativa idealizada da aceptación de

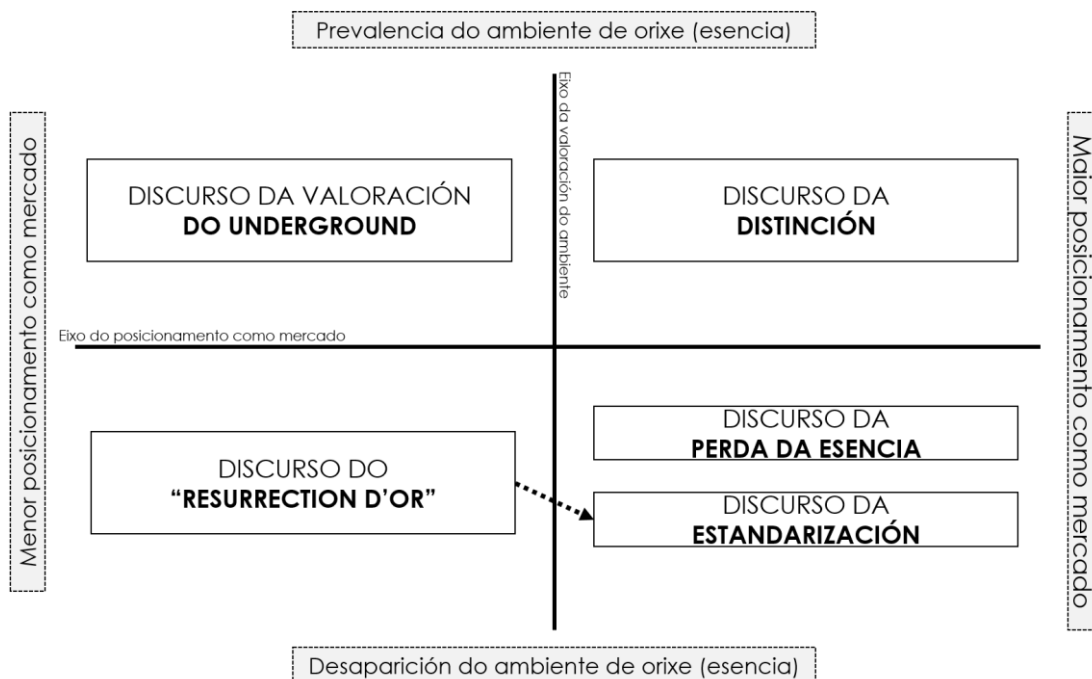
Viveiro como pobo que, dende o principio, funcionou como lugar de acollida do Resurrection Fest. En contra desta preconcepción atópase o **discurso da desmitificación** que pretende explicar a visión prexuzosa inicial dos veciños de Viveiro que, se ben se modificou colosalmente, convén destacar:

“Los primeros años, la gente de aquí estaba asqueada: “Estos son drogadictos, quinquis...”. Tengo visto a un señor, un señor de aquí de toda la vida, arder un contenedor, lo cogió la policía y le dijo que la excusa que dijo fue que era para echarle la culpa a los que vinieran de fuera (...) y ahora les dices de sacar el Resu de aquí y te hacen así [corte de mangas]. Da una pasta que se te va la olla.” (E15, Ethan)

6.2.7. Relacións entre o “posicionamento” do Resurrection Fest e a súa “esencia”

A penúltima das configuracións narrativas que foron elaboradas a partir dos discursos extraídos das entrevistas en profundidade a asistentes, pretende recoñecer aqueles discursos que relacionan dous conceptos transcendentais para a comprensión desta investigación. Por unha banda, atópase no eixo horizontal, e de maior a menor, a valoración outorgada ao Resurrection Fest en relación ao seu posicionamento como un mercado. Cabe destacar que o concepto “posicionamento” deriva de “posicionar”, é dicir, “conseguir que cando xurda a necesidade na mente do consumidor esta veña atada á empresa, ou (...) ao produto” (Peralba, 1995, p.2). Pola outra banda, alúdese á comparación do ambiente de orixe co actual (onde enraíza a esencia) co actual.

Figura 14. Relacións entre o "posicionamento" do Resurrection Fest e a súa "esencia"



Fonte: Elaboración propia

Así, en primeiro lugar, pode observarse o espazo caracterizado por ser avaliado como un maior posicionamento de mercado mentres a esencia segue prevalencendo: este é o denominado **discurso da distinción**. Ademais, trala comparación con outras empresas que poden ser claras ameazas (como o Download) este sae beneficiado:

"Despois de ver outros festivales esa "maxia" realmente é case única do Resu, porque ti realmente vas polo Resu e...e por todo Viveiro hai moi bo rolo, moi bo sentimento...Non notas tensión. En cambio, por exemplo, no Download unha cousa que me chamou moito a atención o ano pasado, na lanzadeira que che deixaba no centro era todo como un silencio sepulcral, tal... Todo o mundo super serio, super sentado... En cambio no Resu, xa no camiño de ida e no de volta, o sea, hai un bo roio, unha... un algo (...). Non sei, é como esa pequena-gran familia que é o que o fai diferenciar." (E11, Jacobo).

O posicionamento, ademais, está estreitamente relacionado coa concepción de "marca", sendo comprendida esta, na meirande parte das veces, a través dunha dimensión económica. Agora ben, o calado e raizame, produto dunha marca económica pode provocar "marcaxes" no sentido etnográfico da palabra: tal e como sinala Susana (E6), a xente tatúase o logo do Resurrection Fest:

"Eu non coñezo festivais que a nivel de merchandising que teñan tanto merch nin tanto público. Tampouco sei o número de camisetas que imprimen nin que deixan de imprimir pero paréceme unha barbaridade... A xente tatúase o [logo do] Resurrection Fest, e eso non o ves... Tatuaxe do Download? Eu aínda non o vín." (E6, Susana).

O segundo dos espazos semánticos caracterízase por unha prevalencia do ambiente do orixe, valorando menos o posicionamento de mercado. A través do **discurso da valoración do underground** preténdese retomar a "intimidade" así como o tamaño reducido, e consecuencia da permanencia da esencia.

"(...) Para mí la esencia es poder tener cerca el lugar aunque tengas que andar. Además, estoy acostumbrada a festivales más pequeñitos, el RuleFest... con el escenario a pie de la gente (...)." (E3, Carmen).

As características que compoñen o terceiro dos espazos semánticos son o menor posicionamento aunado a unha menor esencia. Neste caso, podemos falar do **discurso do Resurrection D'Or** (aludindo á marca de cidade de vacacións por excelencia a nivel nacional). A través desta disertación, pode comprenderse como os entrevistados valoraban unha situación anterior que viviu o festival, onde non primaba o papel do *show*:

"A mí me gustaba más antes porque, menos masificado, aunque fuera... menos espectáculo en el sentido de que no había movidas de comida, merchandising, la pedazo de noria que pusieron que está mazo de guay... Ahora parece un poco una semana de vacaciones para adultos, o un parque de atracciones." (E13, Nicolás)

O último dos espazos semánticos identificados nesta configuración narrativa fan relación á **perda da esencia** do festival. Neste caso, o *Resurrection Fest* é valorado positiva e negativamente ao mesmo tempo, onde, se ben son recoñecidas as súas fortalezas referentes á organización, pérdese en coherencia coa programación musical:

"Yo creo que cada vez va a mejor en relación a lo que es la organización, pero va a peor un poco en cuanto la música; quiero decir. Antes, no te digo que fuese 100% hardcore..."

Había punk y otras movidas, pero joder, los cabezas de cartel eran hardcore, no traían a Kiss. No puedes traer a Kiss, a Leo Jiménez (...) No puedes traer a cosas que no tienen que ver nada con el festival. Yo creo que por esa parte sí que se vendieron un poquito. Entiendo que es más pasta y que es más comercial el rollo y que, evidentemente, vendrá más gente, pero se perdió un poco la esencia de lo que era Viveiro (...) Ahora el hardcore está en la carpa pequeña, en un lado, cuando era en el Main antes, ¿sabes?" (E1, Tania)

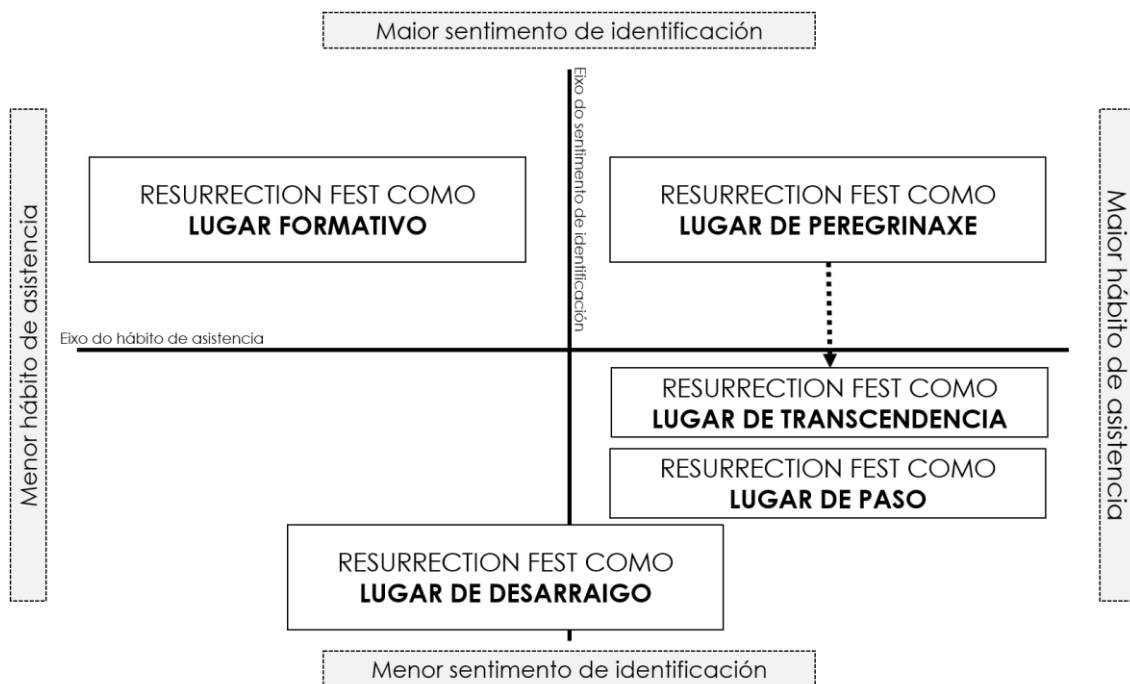
Por último, e en consonancia co anterior espazo, atópase o **discurso da estandarización**, un discurso transicional caracterizado por recoñecer o seu mellor posicionamento (que se pode comprobar a través da comparación cos "demais", polo que os seus fins estratéxicos como marca están claros), pero acompañada da perda da esencia.

"Eu agora entro alí e me dou conta de que estou en Viveiro cando saio. Cada vez o Resurrection parécese menos a si mesmo e cada vez máis aos demais; é mais igual. Non ten nada que ver co que foi o movemento do hardcore: cero." (E14, Rodrigo)

6.2.8. O proceso de identificación co Resurrection Fest

A través desta última configuración narrativa preténdese comprender o calado do propio festival no sentimento de identificación dos asistentes. Para a súa elaboración foron tomados dous eixos: o horizontal, que alude ao hábito de asistencia (ordenado de menor a maior) e, no eixo vertical, o sentimento de identificación (segundo máis ou menos sexa enunciado polos participantes). Como resultado da elaboración desta configuración narrativa, obtívose a *Figura 1*, onde se comprende ao Resurrection Fest como "lugar de" diferentes motivacións e, ademais, sentimentos de pertenza.

Figura 15. O proceso de identificación co Resurrection Fest a partir dos hábitos de asistencia



Fonte: Elaboración propia

No primeiro espazo semántico alóxase un discurso que expresa a frecuencia de asistencia e a vincula, ademais, ao sentimento de identificación. Esta alocución foi denominada como **Resurrection Fest como lugar de peregrinaxe**, onde é a propia entrevistada a que sacraliza o festival, vinculándoo ademais a unha "segunda residencia": a un segundo fogar.

"Para mí el Resu son las vacaciones obligadas de todos los años [risas]. Es la peregrinación obligada, ¿Sabes?, "A ver que traen, a ver que no traen (...) es un poco como la ilusión de ir, de ver como está el pueblo, (...) mi casa de la playa es Viveiro" (E1, Tania).

O segundo espazo semántico, denominado como **Resurrection Fest como lugar formativo**, empra un discurso que, se ben case non existe un hábito asistencia consolidado (elemento que non é comprobado neste extracto pero si ao longo do discurso), o festival é considerado como un lugar de referencia para a formación:

"Para min o Resu? Unha experiencia. "Experiencia personal (...) supúxome non cerrarte ao final a... escoitar moitas cousas." (E10, Nuria)

Situado no nun lugar diferente ao habitualmente exposto polo de agora, atópase o **discurso do desarraigo**. Este comprende parte dos espazos semánticos de "menor" e "maior hábito de asistencia" xa que a persoa asistiu un número considerable de veces, mais deixou de acudir hai tempo (polo que a ubicación ante dita temporalidade considerouse confusa). Esta alocución caracterízase ademais polo menor sentimento de identificación, xa que se perdeu a esencia, en prol dun beneficio económico:

"Para mí ya no es un festival que hacen cuatro amigos y que les guste, que fue como empezó. Ahora lo hacen personas para vivir a cuenta de esto (...) "A mí lo que me aporta el Resu es que parece que vas con la tarjeta de crédito y entras hasta el camerino, porque es así (...) es que es Benicassim ahora" (E3, Carmen).

Por último, con relación ao proceso de identificación co Resurrection Fest atópase unha disertación transicional, nomeada como o discurso **Resurrection Fest como lugar de transcendencia**. A partir do emprego doutra metáfora relacionada coa relixión (neste caso, "ir a misa"), pretende expoñerse como o hábito de asistir segue existindo, pero xa non permanece o sentimento de identificación, senón que se é un deber, se rutiniza: acódese porque se concibe como un lugar transcendente, no que hai un máis alá, ergo, no que se quere crer.

"Para min o Resu é o exemplo dun legado, Sabes? O que pasa é que (...) en realidade é como para un señor ir a misa. Vas porque cres en Dios." (E14, Rodrigo)

6.3. Análise DAFO do Resurrection Fest

Tal e como xa foi exposto no epígrafe relativo ao deseño metodolóxico, e en concreto, na descrición das técnicas empregadas, a información recollida para a realización da análise DAFO provén das entrevistas en profundidade efectuadas aos asistentes, pasados e actuais do Resurrection Fest. A partir das preguntas específicas realizadas (en torno ás Debilidades, Ameazas, Fortalezas e Oportunidades), así como dos discursos ao longo da entrevista, foi completada a matriz de análise DAFO (tal e como se pode visualizar na *Figura 16*). Dita matriz pretende sintetizar a información recollida, sobre a que se pretende propoñer unhas breves directrices, co fin de consolidar o posicionamento estratéxico do festival a medio e longo prazo. Esas directrices expoñeráanse en forma de pregunta, tal e como é recollido no deseño do Plan de Estratexia Empresarial da Xunta de Galicia (2012, p.35).

6.3.1. Como pode deter as debilidades o Resurrection Fest?

Tal e como é amosado na *Táboa VII*, expóñense a continuación as principais debilidades así como unha serie de recomendacións co fin de deter dita problemática.

Táboa VII. Recomendacións para as debilidades detectadas	
Debilidade detectada polos asistentes	Recomendación
Masificación da asistencia	Recoméndase (xa que non é posible o aumento do recinto dada a falta de espazo) reducir a venda de entradas. Ademais, pode contribuír a solventar as conxestións a disposición de maiores infraestruturas (baños e foodtrucks).
Solapes nos horarios das bandas	Recoméndanse dúas posibilidades: A diminución do número de bandas (en prol da calidade) ou a reformulación da estrutura do festival, pasando a integrar o warm-up como un día máis do festival.
Falta de control de acceso á acampada gratuíta	Suxírese a inclusión de traballadoras/es que revisen a dispoñibilidade dos bonos dos asistentes.
Oferta excesivamente limitada de determinados servizos do festival (Resucamp, ResuKids)	De non ser posible abranguer máis por parte da organización, unha posible proposta é a externalización de servizos a outras empresas.
Ubicación (falta de conexións)	Incorporar maior oferta de servizos de transporte público dende diferentes puntos (xa que é limitada) e fomentar nas RRSS o emprego de medios de compartir transporte.
Carencias de información sobre indicación a Viveiro	Recoméndase pormenorizar as indicacións tanto na páxina web do festival como nas RRSS.
Perda da "esencia" das primeiras edicións	Se ben é complexa a recomendación de mellora unha vez medrou o festival, recoméndase o aumento de bandas de hardcore que non viñesen ao festival.
Moeda do festival en formato físico (os tokens)	Empregar formatos <i>cashless</i> de pago (pulseira, tarxeta).
As taxas de xestión das entradas	Renegociación dos prezos (entre distribuidora de entradas e promotora)
Orientación excesivamente lucrativa do festival	Realizar estratexias para premiar a fidelidade dos clientes, así como o fomento de actividades de carácter filantrópico.
Falta de Foodtrucks (dada a masificación de persoas do festival)	Se a redución da venda de entradas non é un obxectivo a acadar, fomentar a cooperación co pobo de Viveiro en materia de abastecemento e disposición, fóra do recinto (pero onde exista unha ponte de acceso dende o festival) de infraestruturas.

Fonte: elaboración propia

Figura 16. Matriz análise DAFO



Fonte: Elaboración propia

6.3.2. Como se pode defender o Resurrection Fest ante cada ameaza?

A continuación, sinálanse, na *Táboa VIII* as “ameazas” manifestadas polas persoas asistentes. Concretamente, todos e cada un deles son festivais, os cales pretenderon organizarse no plano *nacional* e *internacional* para facilitar tamén a visión de posicionamento do Resurrection Fest.

Antes de proceder a comentar como podería propiciarse unha boa “defensa” do festival, as recomendacións (dada tamén a variabilidade dos xéneros musicais segundo o evento ao que se refiran) poden ser contraditorias. Será, pois, decisión do propio comité organizativo, cal é a tendencia musical na que quere estabilizarse ou mellorar.

Táboa VIII. Recomendacións para a defensa ante as ameazas	
Ameaza detectada polos asistentes	Recomendación
Nivel nacional	
Download Festival (Madrid)	Se ben polo de agora é valorado mellor, recoméndase seguir a propia tendencia do festival.
Otero Brutal Fest	Xa que a principal ameaza deste festival é o seu carácter próximo aos asistentes, poden suxerirse dous tipos de estratexias diferentes: retomar a proximidade comunicativa cos asistentes e realizar outro tipo de eventos, claramente diferenciados das pretensións do Resurrection onde se conteña unha clara oferta de <i>underground</i> .
Nivel Internacional	
Hellfest (Clisson, Francia)	Dado que é moi complexo poder “competir” ante o Hellfest na actualidade, convén que o <i>Resurrection Fest</i> destaque o seu emprazamento, así como reconverter a menor capacidade nunha vantaxe.
Groezrock (Meerhout, Bélxica)	Reincorporar o subxénero do punk melódico para ter contida a oferta destes festivais.
Punk Rock Holiday (Tolmin, Eslovenia)	
Download Festival (Donington Park, UK)	Reaproveitar a “historia artesá” da que parte o Resurrection Fest como “ataque” ante a estandarización deste tipo de festival (xa que dispón dunha réplica a menor escala en Madrid).
Wacken Open Air (Wacken, Alemania)	Dado que o Wacken é un festival exclusivamente adicado ao metal, a única defensa posible sería incorporar maior número de bandas de metal.
Sonic Blast (Moledo, Portugal)	Seguir posicionando a oferta de <i>psycho</i> , <i>doom</i> e <i>stoner</i> do festival, cuxa tendencia vai en aumento dende a incorporación do <i>Desert Stage</i> .
Rock am Ring (Nürburgring, Alemania)	“Pulir” a oferta de cabezas de cartel do festival, xa que no caso do Rock am Ring destacan pola súa “comercialidade”.
Vagos Open Air (Vagos, Portugal)	Neste caso, e dada a pequena capacidade do recinto así como a menor duración das xornadas, pode incluso aconsellarse o fomento das “rutas” de bandas de xéneros máis <i>metal</i> a partir da colaboración con outras axencias a maiores de HFMN Crew (especializada no <i>hardcore</i>).
Leeds (Bramham Park, UK)	Refinar a oferta de <i>hardcore</i> actual.

Fonte: elaboración propia

6.3.3. Como se pode explotar cada fortaleza do *Resurrection Fest*?

A continuación, na *Táboa IX* refírense aquelas fortalezas detectadas polos entrevistados, así como as posibles suxerencias para mantelas e, de ser posible, melloralas:

Táboa IX. Recomendacións para as fortalezas detectadas	
Fortaleza detectada polos asistentes	Recomendación
A súa historia (importancia da orixe e a raizame)	A través da súa difusión como "narrativa" nas RRSS, ou a creación de documentais que contribúan a manter o legado histórico do <i>Resurrection</i> .
Relación calidade-prezo da entrada	Mellorar cada vez máis a oferta, aportando, ou, maior calidade nas bandas.
A calidade (reputación) dos <i>headliners</i>	Dado que pode converterse nunha debilidade, recoméndase o equilibrio informativo entre <i>headliners</i> e resto de bandas.
O ambiente do pobo	Establecer lazos colaborativos coa poboación de Viveiro, sexa a través do fomento de postos de traballo ou, no seu defecto, aportar á oferta cultural da vila.
A tranquilidade do festival	Inclusión de zonas de descanso no recinto.
Heteroxeneidade de estilos musicais	Seguir coidando as programacións musicais e destacar, por medio do deseño gráfico, as claras diferencias de estilos contidas no <i>Resurrection Fest</i> .
Oferta cultural única a nivel nacional	Promocionar dita característica nas RRSS
Sensación de seguridade	Seguir incluíndo o punto lila e mellorar os controis de acceso da entrada para impedir o acceso de armas.
Ubicación (mar, climatoloxía)	Empregar este condicionante (que moitas veces funciona como unha debilidade) para fomentar o turismo festivaleiro
Prezos (en relación con outros festivais)	Manter a oferta, xa que é un factor de grande relevancia para un festival.

Fonte: elaboración propia

6.3.4. Como pode aproveitar o *Resurrection Fest* as oportunidades?

A última das análises expostas desta técnica DAFO refírese ás oportunidades que pode ter o *Resurrection Fest*. Tal e como se podía presupoñer, moitas destas oportunidades estarán compostas das recomendacións para solventar as limitacións do *Resurrection Fest*. Deste xeito, a *Táboa X* expón as oportunidades detectadas así como de explicacións (de ser precisas).

Táboa X. Recomendacións ante as oportunidades do Resurrection Fest	
Oportunidade detectada polos asistentes	Recomendación
Optimizar a duración das xornadas dos festivais	Entre as posibles solucións, está a transformación do <i>warm-up</i> nun día máis do festival así como na baixada de horas (e por tanto, de grupos) cada día do festival, mellorando a calidade para cada concerto
Aumentar o número de aseos	
Integrar o <i>warm-up</i> na estrutura do festival.	En vez de ser realizada unha pre-festa, pode convir a integración do mércores como un día máis do festival (e así alixeirar a carga, e optimizar a duración das xornadas)
Limitar o aforo (control da masificación)	Reducir o número de abonos, co fin de aliviar o sentimento de masificación dos asistentes.
Volver a partir da base local (Bolsas de emprego, contratar servizos de empresas locais)	
Retomar a proximidade coas audiencias	Mellorar as comunicacións nas RRSS, así como unha comunicación máis directa.
Empregar medidas <i>cashless</i> diferentes aos tokens (pulseira, tarxeta)	
Retomar o uso da aplicación móbil do Resurrection	Elaborar de novo unha app do Resurrection para manter ao público totalmente informado dos cambios, así como permite a solvencia de calquera tipo de dúbidas.
Exercer control de aforo sobre as acampadas gratuítas	Tal e como se propuxo, recoméndase a contratación de persoal que controle que a zona de descanso (fundamentalmente de Covas, que é onde se da a problemática).
Non traer grupos comerciais tan grandes en determinadas edición	Ir rotando a integración de cabezas de cartel clásicos con aqueles que non o sexan tanto.
Aumentar o número de Foodtrucks	Tal e como foi proposto, pode fomentarse a cooperación co pobo de Viveiro en materia de abastecemento e disposición, fóra do recinto (pero onde exista unha ponte de acceso dende o festival) de infraestruturas.
Retomar a simbiose cultural do pobo e o festival (concertos no casco histórico)	
Realizar actividades paralelas ao festival (dentro do recinto).	Concertos que difiran da programación habitual e outro tipo de eventos de carácter artístico.

Fonte: elaboración propia

7. Conclusións

A través desta investigación tentou ser realizada unha aproximación ao fenómeno do *Resurrection Fest*, ás transformacións culturais que derivaron da súa evolución como servizo cultural e, por suposto, ao impacto no público asistente (aludindo ás súas valoracións, mais tamén á súa construción identitaria). Dada a carencia de estudos previos que delimitasen o obxecto de estudo, considerouse imprescindible a elaboración dunha fundamentación teórica exhaustiva e profunda, coa que se pretendeu conceptualizar non só o propio festival, senón que tamén foron contidas outras temáticas e termos tanxenciais, pero elementais para a comprensión do *Resurrection Fest* como un fenómeno holístico. É por isto que a revisión teórica constitúe un pilar na comprensión do devir deste traballo, xa que dela emanan os principais conceptos que logo foron detectados a través do discurso.

En relación á composición do apartado de fundamentación teórica, no primeiro dos epígrafes, denominado "a música como elemento catalizador de identidades sociais", pretendeuse outorgar relevancia ao papel da música como ferramenta xeradora de experiencias e vivencias persoais, así como colectivas, podendo ser estas transmitidas a través das emocións ou, incluso, expresadas a través das técnicas corporais (Mauss, 1979). A continuación, foron expostas as principais teorías subculturais (e post-subculturais), tentando visibilizar o debate terminolóxico (aínda) existente, así como as características e factores diferenciais que constitúen a estes grupos sociais segundo o paradigma de referencia. Posteriormente, tentou conceptualizarse a denominación de *underground*, coa finalidade de describir o "ethos" subxacente das escenas e subculturas musicais.

Proseguindo coa exposición dos puntos tratados na fundamentación teórica, debe reseñarse o epígrafe referente ao *hardcore*, subxénero musical que, tal e como xa foi expresado, constituíu a base das programacións musicais nos inicios do *Resurrection Fest*. Para a súa delimitación non só foi empregada unha análise musicolóxica, senón que foron postas en relevancia as implicacións sociais que emanan deste estilo musical, ao que pode tamén serlle outorgada a condición de "estilo de vida". Posteriormente, e de maneira máis específica, foi tratado o fenómeno dos festivais de música, pretendendo esbozar tódalas implicacións económicas, sociais e identitarias que derivan da participación destes eventos. En último lugar, foi abarcado o fenómeno do *Resurrection Fest* a través de dous apartados diferentes: o primeiro, de carácter descritivo, tentou referirse á historia do festival (a cal reflicta a súa idiosincrasia), así como ás transformacións de maior impacto que aconteceron no seu desenvolvemento, sendo estas culturais e económicas. O segundo dos apartados adicados ao fenómeno do *Resurrection Fest* tentou, a modo de síntese, relacionar determinados conceptos que xa foran tratados. Isto foi posible grazas ao modelo multi-escalar, derivado da teoría do actor-rede, a cal tamén é coñecida como "ontoloxía do actante rizoma" (Latour, 2008). Con isto, pretendeuse cohesionar a través da rede que conforma o *Resurrection Fest*, tódolos actores, artefactos e recursos simbólicos implicados na súa comprensión.

Unha vez sinalados os bloques temáticos que compuxeron a fundamentación teórica, e expostas as hipóteses que conforman a investigación (as cales serán contrastadas a continuación, xunto cos obxectivos específicos formulados ao inicio do traballo),

procedeuse á elaboración do deseño metodolóxico. A través deste apartado expúxose a conveniencia do emprego da metodoloxía cualitativa (así como a desestimación do enfoque cuantitativo), describindo, a continuación, cada unha das técnicas utilizadas. Estas acompañáronse dunha breve explicación do procedemento, así como das limitacións acontecidas trala súa aplicación.

Posteriormente, foron expostos os resultados de cada unha das técnicas empregadas (a excepción da análise de contido, que serviu para ilustrar a evolución do *Resurrection Fest* así como as principais transformacións que acontecidas no desenvolvemento do festival). Estas técnicas foron relatadas segundo a orde respectiva á aplicación no traballo de campo, tentando así tamén ilustrar a asimilación progresiva de información, abarcando dende o carácter máis exploratorio (a observación participante) ata o máis específico (a análise de sistemas de discursos). Finalmente, e dada a conveniencia da información obtida nas entrevistas en profundidade, foi aplicada unha análise DAFO, acompañada dunhas breves recomendacións co fin de contribuír a unha mellora da situación estratéxica do *Resurrection Fest*. A grandes trazos, pode sinalarse, unha vez enunciada a análise de resultados, que a metamorfose do *Resurrection Fest* impacta nas valoracións e opinións dos asistentes, comprendéndose, ademais, un amplo espectro discursivo, así como identitario.

Unha vez exposto o procedemento levado a cabo para a elaboración deste traballo, serán tomados en consideración os obxectivos específicos plantexados na investigación, sendo avaliado o seu cumprimento a través da información obtida na análise de resultados.

7.1. Obxectivos específicos

- *Describir a evolución do Resurrection Fest a través da clasificación e sistematización dos elementos estruturais que compoñen os carteis de cada unha das edicións do festival.*

Este obxectivo pode considerarse acadado grazas á análise de contido da cartelería de cada unha das edicións do *Resurrection Fest*, coa que se pretendía coñecer aquelas posibles transformacións acontecidas no propio proceso evolutivo do festival. A través desta técnica, puido comprobarse como se foron desenvolvendo determinados aspectos estruturais do festival (prezos, modificación da ubicación e das infraestruturas do recinto, patrocinadores ou localización e aumento das acampadas), pero tamén se posibilitou o coñecemento da propia metamorfose cultural do festival, grazas á análise pormenorizada do xénero (e orixe) de cada unha das bandas que compoñían o cartel do festival.

Deste xeito, a progresiva transformación cultural ten un claro impacto na transformación estrutural do festival, podendo recoñecerse dentro desa evolución unha tendencia ao crecemento da cantidade e calidade das infraestruturas, así como o aumento das bandas e a dos xéneros e subxéneros destas, os cales son cada vez máis heteroxéneos.

- *Esbozar a diversidade de perfís de asistentes ao festival, así como as súas características principais.*

A través da aproximación ao fenómeno derivada da observación participante, pode considerarse que este obxectivo foi acadado se é tomada de xeito estrito a pretensión de "bosquexar" dita diversidade. Así mesmo, deben enunciarse tamén as propias limitacións do proceso de observación, entre as que se poden destacar a falta de acceso a determinados

espazos nos que poden estarse dando situacións transcendentais para comprender unha maior cantidade de perfís -así como unhas circunstancias diferentes-. Deste xeito, os resultados presentados neste traballo deben ser interpretados como unha exploración inicial, a cal, debe ser depurada e contrastada co tempo.

Non obstante, debe destacarse a relevancia da observación participante para a comprensión do Resurrection Fest, xa que resultou tremendamente enriquecedora, permitindo unha aplicación directa (a través da observación) do fenómeno de estudo.

- Examinar os comportamentos e actitudes dos asistentes, atendendo á posible existencia de cambios segundo as edicións.

Este obxectivo tamén pode considerarse acadado grazas á aplicación da técnica da observación participante, xa que permitiu, ao longo das edicións 2018 e 2019 que se realizase unha aproximación ás condutas dos asistentes. Dado que esta técnica foi aplicada en dous momentos diferentes, puideron efectuarse inferencias entre as edicións, posibilitando recoñecer que tipo de actitudes, comportamentos e hábitos poden estarse dando en tódalas edicións, ou, pola contra, son específicos ou idiosincráticos dalgunha das edicións. Isto foi posible grazas á elaboración de indicadores para a observación, posto que posibilitaron a medición (social) das transformacións, permitindo ademais, a maior sistematización da información recibida.

- Detectar os posibles factores determinantes da ampliación, así como da fidelización das audiencias do Resurrection Fest.

Grazas á combinación da información obtida tanto na técnica da observación participante como nas entrevistas semi-estruturadas pode considerarse que este obxectivo foi acadado. Deste modo, e grazas á retroalimentación da información obtida, posibilitouse coñecer cales son aqueles motivos polos cales se chega a fidelizar a audiencia do Resu.

- Descubrir os motivos e causas subxacentes que poden estar contribuíndo á perda de confianza no festival.

Este obxectivo foi acadado grazas ao emprego das entrevistas en profundidade, as cales, combinadas coa análise de sistemas de discursos permitiron ilustrar a variabilidade nos tipos de confianza outorgada, así como aquelas cuestións ás que se os asistentes outorgan unha menor valoración. Mais concretamente, a confianza atópase estreitamente relacionada co comportamento do comité organizador, xa que, segundo as persoas entrevistadas, as transformacións culturais responden a unha motivación lucrativa máis que á intención de propoñer programacións culturais de calidade.

Así mesmo, outro dos motivos subxacentes estreitamente relacionado coa motivación lucrativa é a propia desanclaxe de Viveiro, onde se puido comprobar a través das alocucións dos asistentes (e residentes) a percepción de que o pobo xa non participa da vivencia do festival, sendo relegado a un mero espazo se localiza, perdendo así toda posibilidade de atopar lazos de identificación e pertenza cos veciños de Viveiro.

- Determinar en que medida as transformacións culturais do festival poden estar afectando ás percepcións subxectivas dos asistentes.

A través deste obxectivo púidose comprobar como a introdución de máis xéneros musicais impacta nas percepcións subxectivas dos asistentes, sexan estas positivas ou negativas. Deste xeito, grazas á análise de sistemas de discursos, obtívose unha ampla diversidade de opinións sobre a valoración das transformacións culturais do festival a través da denominación (ou non) como produto de calidade. Ademais, comezáronse a inferir determinados sentimentos -tales como o da "invasión" consecuencia da transformación cultural, e posterior chegada de novos asistentes – discurso que se atopa estreitamente ligado coa existencia dun sentimento de pertenza-.

- Identificar, a través da diversidade argumental dos asistentes, que aspectos subxectivos poden estar condicionando o sentimento de pertenza, así como a vinculación identitaria co festival.

Ao igual que acontece no obxectivo anterior, este acadouse grazas á información obtida na análise de sistemas de discursos a través da cal foi posible vislumbrar que aspectos poden estar condicionado a propia configuración identitaria dos asistentes.

A información relacionada co condicionamento do sentimento de pertenza foi recollida a través de factores explícitos (onde se nomea literalmente o papel da identidade), así como implícitos, entre os que se pode nomear a influencia do territorio, a "esencia" do festival, así como a valoración outorgada segundo o "posicionamento" do Resurrection.

- Realizar un diagnóstico da situación actual do Resurrection Fest, establecendo ademais unhas directrices que contribúan á mellora do festival.

Por último, con relación aos obxectivos de investigación, este obxectivo foi acadado grazas á información extraída das entrevistas dos participantes, os cales avaliaron as Debilidades, Ameazas, Fortalezas, así como Oportunidades do festival. Tal e como foi sinalado no epígrafe respectivo á análise DAFO, unha vez detectados os factores internos e externos, procedeuse a elaborar unhas breves recomendacións, coa pretensión de mellorar o "posicionamento" do Resurrection Fest, mantendo as fortalezas, aproveitando oportunidades, combatendo as ameazas e, por suposto mellorando ante as debilidades,

7.2. Hipóteses

Trala avaliación dos obxectivos de investigación, expóñense a continuación aquelas conclusións acadadas tralo contraste das hipóteses deste estudo.

Hipótese 1. A medida que evoluciona o *Resurrection Fest*, existen diferentes perfís de asistentes, os cales se atopan principalmente diferenciados polos estilos musicais que escoitan.

Esta hipótese pode verificarse a través da comprensión das observacións, así como dos discursos dos asistentes. Os estilos musicais son un dos principais *cleavage* detectados, xa que en torno a estes se sustenta o crecemento do festival, así como as súas transformacións. A incorporación dun maior número de xéneros alén do *hardcore* (así como dos seus derivados) desembocou na predisposición doutro tipo de públicos a acudir ao festival,

causando a coexistencia de diferentes perfís de asistentes. Ademais, e en consecuencia da metamorfose cultural, tamén se puideron detectar perfís de "non asistencia" moi vinculados ás valoracións negativas derivadas das transformacións do festival.

Hipótese 2. Os factores que contribúen á fidelización das audiencias son o ambiente do festival e a súa singular programación cultural a nivel nacional.

Esta hipótese pode verificarse parcialmente, xa que, se ben estes factores son determinantes na captación de audiencias, forman parte do amplo espectro de razóns alegadas no tocante á fidelización das audiencias. A oferta calidade-prezo, a confianza na planificación musical por parte da organización (que roza incluso a devoción nalgúns casos, xa que cando as entradas son compradas, non son coñecidas as bandas que compoñen o cartel) e incluso a ubicación, son algunhas das múltiples causas que afectan á positivamente á confianza do asistente do Resurrection Fest.

Hipótese 3. As persoas que deixaron de asistir perciben que o crecemento do festival non ten como obxectivo fomentar a calidade cultural, senón o beneficio económico da organización.

Dada a taxante formulación desta hipótese, non pode ser verificada, xa que existen múltiples razóns polas cales os asistentes non poden acudir. A causa principal debido á cal se deixa de asistir responde a razóns laborais, se ben esta afirmación si foi detectada a través dos discursos. Non obstante, outro dos motivos que provoca o rexeitamento desta hipótese é que existen asistentes que, aínda opinando de acordo ao beneficio económico do *Resurrection Fest*, seguen acodendo.

Hipótese 4. O público do Resurrection Fest atópase desfragmentado. As persoas máis vinculadas á escena hardcore atópanse "desencantadas" (Weber, 2014) co festival, aludindo a perda de "autenticidade" deste. Pola outra banda, aqueles asistentes que dispoñen dunha maior preferencia por outros xéneros musicais contidos na programación do polo festival, outorgan valoracións positivas cara o festival.

Por último, esta hipótese tamén resulta parcialmente verificada, xa que, se ben o público que escoita fundamentalmente *hardcore* dispón dunha tendencia a valorar con "desencantamento" a inclusión de novos xéneros musicais, existen persoas que, dentro deste movemento, non sinten unha perda da autenticidade desta.

Como resultado da análise das entrevistas pode considerarse que, mais ca esencia, existen diferentes esencias do festival, fundamentalmente divididas entre aquelas persoas que destacan a esencia primixenia (coa que se orixinou o festival, e que responde maioritariamente ao discurso do hardcore), mentres que outras apuntalan a existencia dunha esencia do festival actual, a través do cal atopan debilidades, pero seguen considerando ao *Resurrection Fest* como un servizo cultural único.

7.3. Futuras liñas de investigación

Partindo das obvias limitacións que supón a realización dun Traballo Fin de Mestrado, sería interesante -unha vez disposta unha base exploratoria e semi-descriptiva-, aplicar técnicas de carácter cuantitativo, tendo presentes tanto as problemáticas no coñecemento do universo de estudo como a carencia de datos para poder realizar estudos de carácter lonxitudinais, fundamentais para o coñecemento da evolución das valoracións dos asistentes.

Ademais, sería tamén interesante coñecer as perspectivas da propia organización na comprensión do público, tentando tamén diluír as fronteiras simbólicas entre asistentes e realizadores.

Por último, debe reseñarse o interese por parte da investigadora en profundar no fenómeno relativo tanto ao *underground* como á propia Socioloxía da música, polo que esta pequena investigación se convertería nunha semente para a unha posterior progresión na investigación científica.

7.4. Fortalezas e debilidades do traballo

A modo de síntese, enuméranse as fortalezas así como as debilidades que compoñen esta investigación. Así, en primeiro lugar, unha das fortalezas deste traballo reside na propia fundamentación teórica do traballo, xa que permitiu solventar unha das principais limitacións da investigación: a carencia de fontes de información que estudasen o fenómeno do Resurrection Fest.

A segunda das fortalezas deste traballo reside na combinación das técnicas cualitativas empregadas, xa que permitiron unha maior comprensión e profundización no fenómeno de estudo.

Por último, e, aludindo ás fortalezas deste traballo, pode destacarse o papel pioneiro e innovador da investigación, non existindo antecedentes no estudo.

En relación ás debilidades do traballo pode destacarse a súa longa extensión así como a falta de profundización en determinados conceptos que puideron ser transcendentais para a comprensión do fenómeno. Por último, e derivado do desenvolvemento do traballo de campo, non existe representación do público asistente xoven, polo que non se están tendo en conta discursos que poderían modificar o concluído na investigación.

8. Referencias bibliográficas

- Acosta, M. (2019). La música tradicional gallega como elemento constructor de identidades: La gaita como símbolo identitario. (Traballo Fin de Mestrado). Universidade da Coruña, A Coruña. Recuperado de: <https://bit.ly/2lVw78D>
- Adorno, T. (1973). *Disonancias. Introducción a la Sociología de la música*. Madrid: Akal.
- Aguado, J., e Portal, M. (1991). Tiempo, espacio e identidad social. *Alteridades* [en liña], 1, pp.31-41. Recuperado de: <https://bit.ly/2W0WPK5>
- All Metalfest (2012). Hellfest 2012 lineup. Recuperado de: <https://bit.ly/2LaR3l9>
- Ambrose, J. (2001). *Moshpit: The violent world of mosh pit culture*. Londres: Omnibus Press.
- Augé, M. ([1993] 2008). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Crítica.
- Bárbara-Soares, A., e Rabello-De Castro, L. (2014). Música underground e resistencia cultural nas periferias do Río de Janeiro – um estudo de caso. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* [en liña], 12 (2), pp.535-547. Recuperado de: <https://bit.ly/2Pwu0Da>
- Bassi, G., Mediondo, e L., Rey, R. (2003). Hardcore punk: una construcción identitaria. En V. Filardo (coord.), *Tribus urbanas en Montevideo. Nuevas formas de sociabilidad juvenil*. Montevideo: Trilce, pp.61-70.
- Bendit, R., e Miranda, A. (2018). La gramática de la juventud: Un nuevo concepto en construcción. *Última década* [en liña], 25(46), pp.4-43. Recuperado de: <https://bit.ly/2lNkuLr>
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* [en liña], 33(3), 599–617. Recuperado de: <https://bit.ly/2VlhknJ>
- Bermejo, D. (2008). Identidades transversales. En R. Susín Beltrán, D. San Martín Segura (coords.), *De identidades. Reconocimiento y diferencia en la modernidad líquida*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp.101-133.
- Bey, H. (1985). *T.A.Z: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Recuperado de: <https://bit.ly/2GA+W1O>
- Bonet, L. (2011). Tipologías y modelos de gestión de festivales. En L.Bonet, H. Schardgorodsky (Eds.), *La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas, debates*. Barcelona: Gescénic, pp.41-87.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid : Taurus.
- Bourdieu, P. (2015). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bring The Noise (2018). Quiénes somos. Recuperado de: <https://bit.ly/2ZmrTov>
- Castro Nogueira, M. (2002). La imagen de la investigación cualitativa en la investigación de mercados. *Política y Sociedad* [en liña], 39(1), pp.159-172. Recuperado de: <https://bit.ly/2HwRg0Q>
- Citro, S. (1997). El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo. *Cuadernos de Antropología Social*, 11, pp.225-242.

- Chaney, D. (2019). Rock festivals as marketplace icons. *Consumption Markets & Culture* [en línea]. Recuperado de : <https://bit.ly/2ITwnP1>
- Charbonnier, C. (2018). Le Hellfest, un espace de violences ritualisées. *Criminocorpus* [en línea], Rock et violences en Europe. Recuperado de: <https://bit.ly/2Zovu9Y>
- Chierichetti, L. (2012). La promoción del turismo musical: los festivales de música en Facebook. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* [en línea], 10(4), pp. 49-58. Recuperado de: <https://bit.ly/2KVSPJN>
- Conde, F. (2010). *Análisis sociológico de sistema de discursos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Conde, F. (2015). Introducción al análisis sociológico del sistema de discursos. En M. García Ferrando, F. Alvira Martín, L. Alonso Benito, M. Escobar (coords.), *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas e investigación*. Madrid: Alianza, pp.641-663.
- Cordova, R. (2016). *DIY Punk as Education: From Mis-education to Educative Healing*. Charlotte: Information Age Publishing.
- Creswell, J. (2003). *Research Design: Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*. California: Sage Publications.
- Cuadrado, M., e Berenguer, G. (2002). *El consumo de servicios culturales*. Madrid: ESIC.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1994). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- DeNora, T. (1999). Music as a Technology of the self. *Poetics* [en línea], 27, pp.31-56. Recuperado de: <https://bit.ly/2PwuxFa>
- DeNora, T. (2011). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Díaz de Rada, V. (2007). Tipos de encuestas considerando la dimensión temporal. *Papers* [en línea], 86, pp.131-145. Recuperado de: <https://bit.ly/2ZzjOkC>
- Díez Romera, L. (2018). *Impacto económico de los festivales de música en España. Estudio de caso: Viña Rock (Trabajo de Fin de Grao)*. Universidad de Valladolid, Segovia. Recuperado de: <https://bit.ly/2KRLOGO>
- Driver, C. (2011). Embodying hardcore: rethinking 'subcultural' authenticities. *Journal of Youth Studies* [en línea], 14(8), pp. 975-990. Recuperado de: <https://bit.ly/2IT9onc>
- Driver, C., e Bennet, A. (2015). Music scenes, space and the Body. *Cultural sociology* [en línea], 9 (1), pp.99-115. Recuperado de: <https://bit.ly/2IT9onc>
- Duffy, M. (2005). Performing identity within a multicultural framework. *Social & Cultural Geography* [en línea], 6(5), pp.677-692. Recuperado de: <https://bit.ly/2GDia78>
- Durkheim, E. ([1985], 2016). *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*. Madrid : Alianza.
- Easley, D. (2015). Riff Schemes, Form, and the Genre of Early American Hardcore Punk (1978-83). *Music Theory Online, a Journal of the Society for Music Theory*, 21(1), pp.1-21.
- Elo, S., Kääriäinen, M., Kanste, O., Pölkki, T., Utriainen, K., e Kyngäs, H. (2014). Qualitative Content Analysis: A Focus on Trustworthiness. *Sage Open* [en línea]. Recuperado de: <https://bit.ly/30JnE7Y>
- Fan Music Fest (2019). Información sobre o Festival (entradas, noticias, artistas e vídeos). Recuperado de: <https://bit.ly/30loGBZ>
- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.

- Fernández, R. (2015). O fanzine e a ruptura do monopolio da mensaxe. Uso dos fanzines com medios informativos e de expresión en Galicia. 1990-2005. (Tese doutoral), Universidade de Santiago, Santiago de Compostela. Recuperado de: <https://bit.ly/2IUJHV>
- Firenze, A. (2016). El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* [en liña], pp.99-108. Recuperado de: <https://bit.ly/2KX8dpg>
- Firth, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (coord.), *Las culturas musicales : lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp.413-435.
- Fouce, H. (2009). Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española. *Revista Latina de Comunicación Social* [en liña], 64, pp.410-415. Recuperado de: <https://bit.ly/2Moqw7e>
- Fouce, H. (2010). Nativos digitales en la selva Sonora. *Tecnologías y experiencia cultural en la música digital. Razón y palabra* [en liña], 15 (73), pp.1-12. Recuperado de: <https://bit.ly/2TJ8U6C>
- Garcés, A., Medina, J. (2008). Música de resistencia. Hip Hop en Medellín. *Questión* [en liña], 1 (18), pp. 1-18. Recuperado de: <https://bit.ly/2YwLqg3>
- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas* [en liña], 29, pp.187-199. Recuperado de: <https://bit.ly/2IUPdFh>
- García, M. (2015). "La generación Beat": Del Underground al Mainstream. *Horizonte Histórico* [en liña], 11, pp.6-16. Recuperado de: <https://bit.ly/2IFRfHF>
- Garrison, E. (2000). U.S. Feminism-Grrrl Style ! Youth (Sub)Cultures and the Technologies of the Third Wave. *Feminist Studies* [en liña], 26(1), pp.141-170. Recuperado de : <https://bit.ly/2UR6arw>
- Giddens, A. (1999). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Giménez, G. (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Gomes, R. (2013). *Fazer música Underground: estetiçãõ do quotidiano, circuitos juvenis e ritual* (Tese doutoral), Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa. Recuperado de: <https://bit.ly/2OzQR3Y>
- Griffin, N. (2012). Gendered performance and performing gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene. *Journal of International Women's Studies* [en liña], 13(2), pp.66-81. Recuperado de: <https://bit.ly/2yh6G4x>
- Guasch, O. (2002). *Observación participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas [CIS].
- Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology* [en liña], 12(2), pp.241-259. Recuperado de : <https://bit.ly/2PuBOW2>
- Guerrero, M. (2016). La investigación cualitativa. *INNOVA Research Journal* [en liña], 1(2), pp.1-9. Recuperado de : <https://bit.ly/2Fz91J4>
- Guibert, C. (2012). Festival Hellfest de Clisson. Es retombées économiques de la musique metal plus fortes que sa stigmatisation. *Espaces tourisme & loisirs* [en liña], 309, pp.13-18. Recuperado de : <https://bit.ly/2DvKYNd>
- Guibert, G., Sklower, J. (2011). Helfest: The thing that should not be? Local perceptions and Catholic discourses on metal culture in France. *Popular Music History* [en liña], 6(1-2), pp. 100-115. Recuperado de : <https://bit.ly/2vjy5ky>

- Han, J., Wang, W., Zheng, C., e Zhang, J. (2017). Host perceptions of music festival impacts : time and space matter ? *Asia Pacific Journal of Tourism Research* [en línea], 22(11), pp.1156-1168. Recuperado de : <https://bit.ly/2GuKxn1>
- Hancock, B., e Lorr, M. (2012). More than just a soundtrack : Toward a technology of the collective in hardcore punk. *Journal of Contemporary Ethnography* [en línea], 42(3), pp.320-346. Recuperado de : <https://bit.ly/2XG4L6>
- Heath, J., e Potter, A. (2004). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus.
- Hebdige, D. ([1979] 2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós. O
- Hebdige, D. (1989). *Hiding in the light: On Images and Things*. Londres: Routledge.
- Hellfest (2019). Un univers unique. Recuperado de: <https://bit.ly/33TOWKV>
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C., e Baptista, M. (2010). *Metodología de la investigación*. México : McGraw-Hill.
- Hodkinson, P. (2016). Youth cultures and the rest of life : subcultures, post-subcultures and beyond. *Journal of Youth Studies*, 19(5), pp.629-645. Recuperado de : <https://bit.ly/2PsE4wS>
- Horkheimer, M., e Adorno, T. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hormigos, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria: Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* [en línea], 14, pp.75-84. Recuperado de: <https://bit.ly/2URCV7X>
- Hsieh, H., Shannon, S. (2005). Three Approaches to Qualitative Content Analysis. *Qualitative Health Research* [en línea], 15(9), pp.1277-1288. Recuperado de: <https://bit.ly/2yL7E8Y>
- James, D. (1988). Cultural resistance in the Postmodern. *Film Quarterly*, 42(2), pp. 31-39. Recuperado de : <https://bit.ly/2vjyeo6>
- Jansen, H. (2013). La lógica de la investigación por encuesta cualitativa y su posición en el campo de los métodos de investigación social. *Paradigmas* [en línea], 5(1), pp.39-72. Recuperado de: <https://bit.ly/2TXjp5f>
- Johansson, M., e Toraldo, M. (2017). 'From mosh pit to posh pit' : Festival imagery in the context of boutique festival. *Culture and organization*, 23(3), pp.220-237. Recuperado de : <https://bit.ly/2W3md27>
- Kaeh, E. (2000). U.S. Feminism-Grrrl Style! Youth (Sub)Cultures and the Technologies of the Third Wave. *Feminist Studies* [en línea], 26(1), pp.141-170. Recuperado de : <https://bit.ly/2XGV4Cy>
- Krenske, L., e McKay, J. (2000). Hard and heavy : Gender and Power in a Heavy Metal Subculture. *Gender, Place and Culture* [en línea], 7(3), pp.287-304. Recuperado de : <https://bit.ly/2vgDc5g>
- Krippendorff (1997). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- La Barre, J. (2010). Musica, cidade, etnicidade : explorando cenas musicais em Lisboa, *Migrações – Número Temático Música e Migração* [en línea], 7, pp.14-166. Recuperado de : <https://bit.ly/2MmsrYM>

- Lambert, M., Tennoe, M., e Henssonow, S. (Eds.) (2010). *World burns to Death. Crust punk, D-Beat, From Ashes Rise, Severed Head of State, Hardcore Punk, Anti Cimex*. Beau Basin: Betascript Publishing.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social : una introducción a la teoría del actor-red*. Bos Aires : Manantial.
- Leung, A., e Kier, C. (2008). Music preferences and civic activism of young people. *Journal of Youth Studies* [en línea], 11, pp.445-460. Recuperado de : <https://bit.ly/2PgHobK>
- Llopis, M., Gil, I., e Ruiz, M. (2017). Comunicaciones de marketing y el valor de marca de un festival musical. *XXIX Congreso de Márketing AEMARK*. ESIC, Sevilla, pp.1557-1573. Recuperado de: <https://bit.ly/2Zgeher>
- López, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista de Educación* [en línea], 4, pp.167-179. Recuperado de: <https://bit.ly/1JjVzJK>
- López, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea], 9. Recuperado de: <https://bit.ly/2NPTIDw>
- López-Aranguren, E. (2015). El análisis de contenido tradicional. En M. García Ferrando, F. Alvira Martín, L. Alonso Benito, e M. Escobar (coords.), *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas e investigación*. Madrid: Alianza, pp. 594 – 616.
- Lynn, P. (2005): Metodología de las encuestas longitudinales. Seminario Internacional de Estadística en Euskadi, 28-30 de noviembre de 2005. Vitoria-Gasteiz: Eustat. Recuperado de: <https://bit.ly/2Zh4wSp>
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.
- Martin-Iverson, S. (2014). Running in Circles : Performing Values in the Bandung 'Do it Yourself' Hardcore Scene. *Ethnomusicology Forum* [en línea], 23(2), pp.184-207. Recuperado de : <https://bit.ly/2Ps5bZ5>
- Martínez, A. (2016). A Coruña crust punk: análisis (sub)cultural dun movemento efervescente. De naves okupa, licor café e xuventude (Traballo Fin de Grao). Universidade da Coruña, A Coruña. Recuperado de: <https://bit.ly/2Y3Xgnb>
- Martínez García, J. (2017). El habitus. Una reflexión analítica. *Revista Internacional de Sociología* [en línea], 75(3), pp.1-14. Recuperado de: <https://bit.ly/2PFN0Cg>
- Marujo, N. (2015). Eventos culturales y motivaciones de los turistas : La Fiesta de Fin de Año en Isla de Madeira – Portugal. *Estudios y Perspectivas en Turismo* [en línea], 15, pp.40-55. Recuperado de: <https://bit.ly/2TQsH3Z>
- Maskel, S. (2009). Performing punk: Bad Brains and the Construction of Identity. *Journal of Popular Music Studies* [en línea], 21(4), pp.411-426. Recuperado de : <https://bit.ly/2Psl4xa>
- Mauss, M. ([1934] 1979). *Sociología y antropología.*, Madrid: Tecnos.
- McDowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar*. Madrid: Cátedra.
- Míguez, S. (2007). Identidad nacional, conciencia étnica y modernización. En X.L. Veira (dir.), *Las actitudes y los valores sociales en Galicia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas [CIS]
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [MECD] (2015). Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2014-2015. Recuperado de: <https://bit.ly/2HTF1xf>

- Montero, A. (2012). Los usos del ethos. Abordajes discursivos, sociológicos y políticos. *Rétor* [en línea], 2 (2), pp.223-242. Recuperado de: <https://bit.ly/2JNjfta>
- Mota Zurdo, D. (2017). La música underground vasca en la década de los 90. La hegemonía del rock político y su eclipse a otras escenas musicales. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* [en línea], 17, pp.515-543. Recuperado de: <https://bit.ly/2vknQo>
- Mueller, A. (2016). Beyond ethnographic scriptocentrism : Modelling multi-scalar processes, networks, and relationships. *Anthropological Theory* [en línea], 16(1), pp.98-130. Recuperado de : <https://bit.ly/2IHv32q>
- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford : Berg.
- Munarriz, B. (1992). Técnicas y métodos en Investigación cualitativa. En E. Abalde, J. Muñoz (coords.). *Xornadas de Metodoloxía de Investigación Educativa (23-24 abril 1991)*. Universidade da Coruña, A Coruña, pp.101-116. Recuperado de: <https://bit.ly/2HvfjNA>
- Muñoz, B. (2009). La Escuela de Birmigham: La sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia. *Revista de Información y Comunicación* [en línea], 6, pp.21-68. Recuperado de: <https://bit.ly/2LndrLB>
- Muñoz, G., Marín, M. (2006). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza... . *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea], 12(23), pp.45-70. Recuperado de: <https://bit.ly/2XFUtAO>
- Nazarko, J., Ejdys, J., Halicka, K., Magruk, A., Nazarko, L., e Skorek, A. (2017). Application of Enhanced SWOT Analysis in the Future-oriented Public Management of Technologia. *Procedia Engineering* [en línea], 182, pp.482-490. Recuperado de: <https://bit.ly/2UeSO4T>
- Nehring, N. (2006). The Situationist International in American Hardcore Punk, 1982-2002. *Popular Music and Society* [en línea], 29(5), pp.519-530. Recuperado de: <https://bit.ly/2vh1f3W>
- Nagic, A., Riley, A. (2007). 'So what is the normal amount of bumps allowed in a pit ?' : Some Empirical Notes on the (Re)construction of a Youth Music Subculture/Scene. *Journal of Youth Studies*, 10(3), pp.317-329. Recuperado de : <https://bit.ly/2Uy3muw>
- Ochoa, A. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans: Revista Transcultural de música* [en línea], 6, pp.1-10. Recuperado de: <https://bit.ly/2UQVCZv>
- Ochoa, P. (2009). El único secreto era hacer las cosas tú mismo. El punk y los eventos musicales durante la Transición. En R. Quirosa-Cheyrouze, M. Fernández, *Sociedad y movimientos sociales* [en línea], pp.881-896. Recuperado de: <https://bit.ly/2UYgOgp>
- Ortiz, A. (2013)- Relación entre la objetividad y la subjetividad en las ciencias humanas y sociales. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* [en línea], 13 (27), pp.85-106. Recuperado de: <https://bit.ly/2KOzcCV>
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans: Revista Transcultural de Música* [en línea], 9, pp.1-64. Recuperado de: <https://bit.ly/2VYzf0J>
- Peralba, J. (1995). El posicionamiento, un arma táctica fundamental en la guerra del márketing. *IPMARK*, 454. Recuperado de: <https://bit.ly/2m3KfNl>

- Piper, Locating experiential richness in doom metal (Tese doutoral). Universidade de California , San Diego. Recuperado de: <https://bit.ly/2k1UfWC>
- Ponce, H. (2007). La matriz foda: alternativa de diagnóstico y determinación de estrategias de intervención en diversas organizaciones. *Enseñanza e Investigación en Psicología* [en línea], (12) 1, pp. 113-130. Recuperado de: <https://bit.ly/2KY4yWr>
- Postic, M., e De Ketele, J. (2000). *Observar las situaciones educativas*. Madrid: Narcea.
- Purchla, J. (2011). The powers that be : Processes of control in 'crew scene hardcore'. *Ethnography* [en línea], 12(2), pp.98-223. Recuperado de : <https://goo.gl/PB4Tbh>
- Quinn, B. (2013). Festival Connections: People, Place and Social Capital. En G.Richards, e M. De Brito, L. Wilks (Eds.), *Exploring the Social Impacts of Events* [en línea], pp.15-30. Recuperado de : <https://goo.gl/2jmaod>
- Reia, J. (2017). Around the X: Reflections on Straight Edge, Visuality, And Identity Boundaries. *Imaginations* [en línea], 7(2), pp.106-123. Recuperado de: <https://bit.ly/31cbV1V>
- Resurrection Fest (2018). *Historia*. Recuperado de : <https://bit.ly/2Zo4yD8>
- Riches, G. (2012). 'Caught in a Mosh' : Moshpit Culture, Extreme Metal Music, and the Reconceptualization of Leisure (Tese doutoral), Universidade de Alberta, Edmonton. Recuperado de : <https://bit.ly/2y3tXa1>
- Riches, G., Lashua, B., e Spracklen, K. (2014). Female, Mosher, Transgressor : A 'Moshography' of Transgressive Practices within the Leeds Extreme Metal Scene. *IASPM Journal : Journal of the International Association for the Study of Popular Musical* [en línea], 4(1), pp.87-100. Recuperado de : <https://goo.gl/TdqDHk>
- Rivera-Segara, E., Mendoza, S., e Varas-Díaz, N. (2015). Entre el orden y el caos: El papel del mosh en la comunidad metalera de Puerto Rico. *Revista de Ciencias Sociales* [en línea], 28, pp. 104-121. Recuperado de: <https://bit.ly/2y7s7VE>
- Romero, Eugenia (2017). Gaitas, panderos y tambores. A nueva música gallega y una identidad globalizada. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* [en línea], 9, pp.313-331. Recuperado de: <https://bit.ly/2HopjBH>
- Ronström, O. (2016). Four Facets of Festivalisation. *PULS: Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology* [en línea], 1, pp.67-83. Recuperado de: <https://bit.ly/2P0vngJ>
- Rubio, A., e San Martín, M. (2012). Subculturas juveniles: identidad, idolatrías y nuevas tendencias. *Revista de Estudios de Juventud* [en línea], 96, pp. 197-213. Recuperado de: <https://bit.ly/2NttoyY>
- SABI [Sistema de Análisis de Balances Ibéricos] (2019). *Informe empresarial sobre o Resurrection Fest*. Recuperado de : <https://bit.ly/33TdAeO>
- Salazar, M. (2012). Políticas del underground. *Universitas humanística* [en línea], 73, pp.173-200. Recuperado de: <https://bit.ly/2KS9Ize>
- Sandín, L. (2015). El hip hop como movimiento social y reivindicativo (Trabajo Fin de Grao). Universidade Politécnica de Valencia, Gandía. Recuperado de: <https://bit.ly/2J2EEN8>
- Sandoval, C. (1996). *Investigación cualitativa*. Bogotá: ICFES. Recuperado de: <https://bit.ly/32bG1mC>
- Sarabia, F. (2013). *Métodos de investigación social y de la empresa*. Madrid: Pirámide.
- Schutz, A. (1964). *Estudios sobre teoría social*. Bos Aires: Amorrortu.

- Sennet, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Shildrick, T., e MacDonald, R. (2006). In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions [en línea]. *Journal of Youth Studies*, 9(2), pp.125-140. Recuperado de : <https://bit.ly/30rpZVe>
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*. Bos Aires: Gorla Editorial.
- Straw, W. (2015). Above and below ground. En P.Guerra, T.Moreira (Eds.), *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes* [en línea]. Porto, Universidade de Porto, pp.407-414. Recuperado de: <https://bit.ly/2K7vfGE>
- Surhone, L., Tennoe, M, e Henssonow, S. (Eds.) (2010). *World burns to death: Crust Punk, D- beat, From Ashes Rise, Severed Head of State, Hardcore Punk, Anti- Cimex*. Beau Basin, Mauritius: Betascript Publishing.
- Taylor, S., e Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Tjora, A. (2016). The social rythm of the rock music festival. *Popular music* [en línea], 35(1), pp.64-83. Recuperado de: <https://bit.ly/322yVAP>
- Torres, E. (2009). Publicidad y Folclore. La utilización del folclore como estrategia publicitaria. El caso gallego. *Revista Internacional de Folkcomunicaçao* [en línea], 7(14), pp. 1-14. Recuperado de: <https://bit.ly/2HmYZhT>
- Trend, J. (1924). Music in Spanish Galicia. *Music & Letters* [en línea], 5(1), pp.15-32. Recuperado de : <https://bit.ly/33V5W3q>
- Ulusoy, E., e Schembri, S. (2018). Subculture as learning context: subcultural music consumption as language, channel and journey. *Consumption Markets & Culture* [en línea], 21(3), pp.239-254. Recuperado de : <https://bit.ly/2HkLJKE>
- Vallés, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Vidal Arizabaleta, M. (2007). La música hardcore en Bogotá: convicción-perseverancia y valor. Acercamiento al quehacer humano-artístico y productivo en bandas y gestores. *Revista Escuela de Administración y Negocios* [en línea], 60, pp.71-103. Recuperado de: <https://bit.ly/2Nsiw4E>
- Weber, M. ([1903] 2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Weber, M. ([1911] 2015). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Tecnos.
- Weber, M. ([1922] 2014). *Economía y sociedad*. México (D.F.): Fondo de Cultura Económica.
- Wilks, L. (2011). Brinding and bonding: social capital at music festivals. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*, 3(3),pp.281-297. Recuperado de : <https://bit.ly/2NqWgrD>
- Willis, S. (1993). Hardcore : Subculture American Style. *Critical Inquiry* [en línea], 19(2),pp.365-383. Recuperado de : <https://goo.gl/Nyfe2V>

- Xunta de Galicia (2012). Cuadernos prácticos de Gestión: Cómo elaborar el análisis DAFO. Recuperado de: <https://bit.ly/2KiKjST>

ANEXOS

Anexo I. Elementos para a observación participante

Planning de bandas

Anecdotalario fotográfico

Anexo II. Guión de entrevistas en profundidade

Anexo III. Análise de contido de carteis do Resurrection Fest (2006-2019)

Folla de cálculo onde se analizan as edicións pormenorizadamente [CD]

Planning de bandas**EDICIÓN 2018**

Mércores 11 de xullo de 2018		
Horarios	Banda	Localización
17.30 - 18.05	Golpe Radikal	Ritual Stage
18.30 - 19.15	Teksuó	Ritual Stage
19.40 - 20.25	The Qemists	Ritual Stage
20.50 - 21.40	Riot Propaganda	Ritual Stage
22.10 - 23.00	Jello Biafra	Ritual Stage
23.35 - 00.35	Ministry	Ritual Stage
01.15 - 02.15	Powerflo	Ritual Stage

Xoves 12 de xullo de 2018		
Horarios	Banda	Localización
17.15 - 17.50	Get the shot	Chaos Stage
17.50 - 18.30	Jinjer	Main stage
18.40 - 19.30	Basement	Chaos Stage
19.30 - 20.00	Imperial Jade	Desert Stage
20.00 - 20.40	Crystal Lake	Chaos Stage
20.40 - 21.30	Anti - Flag	Main stage
21.25 - 22.00	Rolo Tomassi	Desert Stage
22.00 - 22.30	Stick to your guns	Chaos Stage
22.30 - 22.40	Stone sour	Main stage
Parón para cear		
23.15 - 00.15	Cancer Bats	Chaos Stage
00.15 - 00.45	The Baboon Show	Ritual Stage
00.45 - 01.30	Ghost	Main stage
01.30 - 02.00	Hills have eyes	Chaos Stage
02.00 - 02.15	Mars Red Sky	Desert Stage
02.15 - 03.00	At the gates	Ritual Stage
03.00 - 04.00	Abaixo cu sistema	Chaos Stage

Venres 13 de xullo de 2018		
Horarios	Bandas	Localización
16.55 - 17.35	Hongo	Desert Stage
17.40 - 18.20	Adrenalized	Chaos Stage
18.20 - 19.00	The Wizards	Desert Stage
19.00 - 19.40	Uneven Structure	Chaos Stage
19.50 - 20.40	Niña coyote eta chico tornado	Desert Stage
20.40 - 21.05	Suffocation	Ritual Stage
21.05 - 21.30	Wolfbrigade	Chaos Stage
22.00 - 22.25	Monolord	Desert Stage
22.25 - 23.00	Leprous	Ritual Stage
23.00 - 23.30	Turnstile	Chaos Stage
23.30 - 00.30	Scorpions	Main Stage
00.30 - 01.00	Crowbar	Desert Stage
01.00 - 01.20	Paradise lost	Ritual Stage
01.20 - 02.00	Sick of it all	Chaos Stage
02.00 - 03.00	God i an astronaut	Desert Stage
03.00 - 04.00	Seek 'em all	Chaos Stage

Sábado 14 de xullo de 2018		
Horarios	Bandas	Localización
15.00 – 15.30	Now I am	Chaos Stage
15.30 – 16.00	Somas cure	Main Stage
16.15 – 16.45	Bellako	Chaos Stage
16.50 – 17.30	Ànteros	Desert Stage
17.30 – 18. 10	Sugus	Chaos Stage
18.10 – 18.30	Malämmar	Desert Stage
18.30 – 18.50	Rotten sound	Ritual Stage
18.50 – 19.40	Frank Carter & The Rattlesnakes	Main Stage
19.40 – 20.25	Igorrr	Ritual Stage
20.25 – 21.40	Prophets of rage	Main Stage
21.40 – 22.00	Authority Zero	Chaos Stage
22.00 – 22.15	Thy art is murder	Ritual Stage
22.15 – 23.00	Harakiri for the sky	Desert Stage
23.30 – 23.30	The Bronx	Chaos Stage
23.30 - 00.30	Kiss	Main Stage
00.30 – 01.00	Stoned Jesus	Desert Stage
01.00 – 02.00	Descanso	
02.00 – 03.00	Eyehategod	Desert Stage
03.00 – 04.00	Hybrid park	Chaos Stage

EDICIÓN 2019

Mércores 3 de xullo de 2019		
Horarios	Bandas	Localización
19.35 – 20.20	Devil in me	Ritual Stage
20.50 – 21.40	Bury Tomorrow	Ritual Stage
22.05 – 22.50	Municipal Waste	Ritual Stage
23.20 -00.20	Ignite	Ritual Stage
01.00 – 02.00	Kvelertak	Ritual Stage

Xoves 4 de xullo de 2019		
Horarios	Bandas	Localización
16.10 – 16.45	Catorce	Chaos Stage
16.45 – 17.15	Electric Monolith	Desert Stage
17.15 – 18.00	Main line 10	Chaos Stage
18.00 – 18.40	Crystal lake	Main Stage
18.40 – 19.00	Kitai	Chaos Stage
19.00 - 19.20	Altarage	Ritual Stage
19.25 – 20.25	Gojira	Main Stage
20.25 -20.40	Siberian meat grinder	
20.40 – 21.30	Cró!	Desert Stage
21.30 – 22.30	Tempo de espera pola tormenta	
22.35 – 22.50	Slayer	Main Stage
23.15 – 00.15	Terror	Chaos Stage
00.15 – 01.45	Parkway Drive	Main Stage
01.45 – 02.00	The adicts	Chaos Stage
02.00 -02.45	Brant Bjork	Desert Stage

Venres 5 de xullo de 2019		
Horarios	Bandas	Localización
17.35 – 18.30	While she sleeps	Main Stage
18.30 – 18.45	Serrabulho	Ritual Stage
18.45 – 19.00	Santo Rostro	Desert Stage
19.00 – 19.50	Mute	Chaos Stage
19.50 – 20.40	Wet cactus	Desert Stage
20.40 – 21.40	Venom Prison	Chaos Stage
21.40 – 22.20	The Black Wizards	Desert Stage
22.20 – 22.55	Millencolin	Chaos Stage
23.00 -00.30	Slipknot	Main Stage
00.30 -01.30	Converge	Chaos Stage
01.30 – 02.25	The Ocean	Desert Stage
02.25 -02.50	Birds in row	Chaos Stage

Sábado 6 de xullo de 2019		
Horarios	Bandas	Localización
16.10 – 16.50	Morgen	Chaos Stage
16.50 – 17.30	Strikeback	Ritual Stage
17.30 -18.20	Alien weaponry	Main stage
18.20 – 18.50	Atavismo	Desert Stage
18.50 – 19.35	Eraso!	Chaos Stage
19.35 – 20.00	Saída do recinto	
20.00 – 20.35	Cobra	Desert Stage
20.45 – 22.00	Lamb of god	Main stage
22.00 -23.00	Berri Txarrak	Ritual Stage
23.00 – 23.10	Within Temptation	Main stage
23.20 -00.30	Brutallity will prevail	Chaos Stage
00.30 – 01.30	Cult of luna	Ritual Stage
01.30 – 02.20	Nasty	Chaos Stage
02.00 – 03.00	Colour haze	Desert Stage

Anecdotario fotográfico

As fotografías que se exhibirán a continuación pretenden complementar a información exposta no epígrafe relativo á observación participante. Mais concretamente, procúrase remarcar a importancia de determinados espazos ou acontecementos que, aínda que a primeira vista poden resultar baleiros ou carentes de relevancia, retoman significados de grande peso no devir do propio festival.

EDICIÓN 2018

En primeiro lugar, un dos espazos transcendentais para o festival (aínda que supoñan unha complementareidade á programación cultural) é a zona de acampada (sexa esta gratuíta ou de pago), xa que é nesta onde acontece a gran parte da “vida” do festival. As *fotografías 1 e 2* -tomadas o martes 10 de xullo de 2018 nada máis chegar ao recinto da acampada de Covas- pretenden ilustrar non só a obvia disposición daquelas primeiras persoas acampadas cara os sitios sombríos, senón que incluso dan conta do propio *ritmo* do festival. A falta dun día para a festa de presentación, comeza a notarse a afluencia dos asistentes. Ademais, na *fotografía 2* pode verse unha ampla zona sen vexetación, resultado dunha tala masiva na zona do parque, que, se ben se debeu a problemas externos, permitiu unha maior afluencia no camping.

Fotografía 1. Acampada (I)



Fonte: Elaboración propia

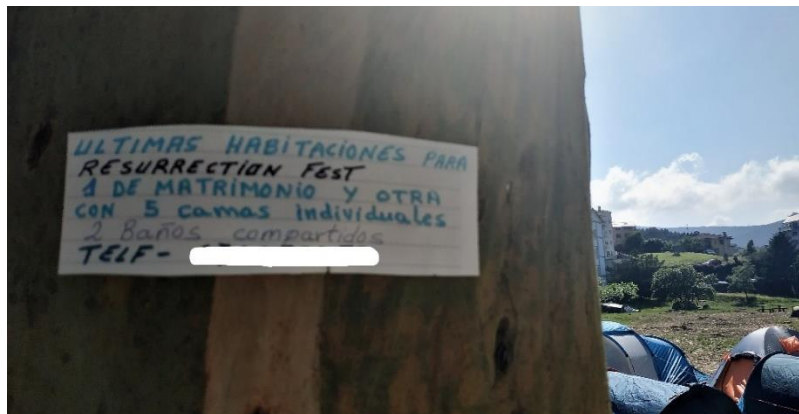
Fotografía 2. Acampada (II)



Fonte: Elaboración propia

Cabe sinalar que a opción de acampada non é a única alternativa dos asistentes, mais é a opción máis habitual por dúas razóns: por unha banda, a súa gratuidade pero, por outra, a propia escasez de oferta de vivendas e aloxamentos particulares (debido tamén ao

Fotografía 3. Anuncio de aluguer de habitacións (acampada de Covas)



Fonte: Elaboración propia

propio tamaño da vila de Viveiro). Unha estratexia habitual é a reserva continuada dos aloxamentos polas mesmas persoas ("dun ano para outro"); cando non é así, calquera das ofertas de estancias na vila son expostas como ben escasos (tal e como se amosou na *Fotografía 3*).

Outro dos espazos de relevancia no estudo do *Resurrection Fest* foi o propio pobo de Viveiro. De xeito previo ao *warm-up*, o martes 10 tiveron lugar dous concertos: un de Chris Masuak (músico australiano ex-compoñente da banda Radio Birdman, afincado en Viveiro) e a banda de hardcore local *Back in town*. As fotografías foron tomadas en cada un dos concertos respectivamente, onde, ademais de poder visualizarse que a asistencia está composta por un perfil relativamente xoven, a vivencia de cada un dos concertos é realizada a través de técnicas corporais diferentes.

Fotografía 4. Concerto de Chris Masuak no centro de Viveiro



Fonte: Elaboración propia

Fotografía 5. Concerto de Back in town. Zona de mosh.



Fonte: Elaboración propia

Así, se ben no primeiro dos concertos era moito máis habitual charlar (debido a que se trata dun xénero máis “soft”), na actuación de *Back in town* os espazos de diante foron ocupados, sendo frecuente atopar pequenos grupos facendo *mosh*.

Tamén é interesante coñecer que acontece nos “non lugares” (Auge, 2008); é dicir, naqueles “lugares de paso” que son frecuentados ao longo do transcurso do festival, xa que rematan por consolidarse como unha potente canle de socialización. En concreto, será o propio camiño que conecta a zona de acampada (habitualmente, a de Covas) co festival o *non lugar* por excelencia. Tal e como se amosa na *Fotografía 6*, ademais de poder visualizarse que é habitual facer o traxecto en parellas ou grupos, é frecuente -sobre todo, á volta cara o recinto- que se establezan conversas e diálogos efímeros con outros grupos de persoas que difiren dos de socialización. Comentarios sobre a banda que porta unha persoa na camiseta, actitudes graciosas ou provocadoras ou incluso valoracións de determinados concertos (así como o propio cansancio) son accións habituais que só transcorren de camiño ao *camping*.

Fotografía 6. Asistentes de camiño ao festival



Fonte: Elaboración propia

Ademais, e en relación coa zona de acampada, é habitual que existan encontros nos propios camiños desta zona, polo que as conversas nocturnas en grupo tamén se dan con frecuencia (tal e como se amosa na *Fotografía 7*). A noite é, polo xeral, un momento moi atractivo para analizar os diferentes ritmos que se vivencian nun festival, xa que nesta pode ser prorrogada a “festa” ou, no seu defecto, serve para o descanso e a desconexión.

Fotografía 7. Conversa entre un grupo que se acaba de atopar (Acampada de Covas)



Fonte: Elaboración propia

En relación ao propio recinto, tamén foron atopados unha serie de espazos que son relevantes na investigación, xa que permiten comprender como a introdución de diferentes xéneros musicais pode afectar ás vivencias da música. Mais concretamente, a *Fotografía 8*, sacada nun concerto que tivo lugar no *Desert Stage* (o último escenario incorporado, onde se adoitan incorporar bandas de rock progresivo, *doom*, *stoner* ou *sludge* entre outros estilos musicais) permite comprender os diferentes *ritmos* dos asistentes, feito que pode estar relacionado coas preferencias musicais. Se ben non puido tomarse unha fotografía (dada a falta de iluminación), convén destacar o concerto de *God is an astronaut*, que tivo lugar o venres 13 de xullo, onde a meirande parte dos asistentes escoitaron o concerto tombados

Fotografía 8. Os "ritmos" do Desert Stage



Fonte: Elaboración propia

-debido tamén á “tranquilidade” que transmiten as cancións de dita banda -. Por último, con relación a este aspecto, outro dos lugares *informais* (xa que non están habilitados para iso) onde é habitual que se descanse é no espazo intermedio entre o *Main Stage* (o escenario principal) e o *Ritual*, así como na carpa do *Chaos Stage* antes do comezo das actuacións.

A última das cuestións sobre as que se fixo fincapé foi o impacto medioambiental que os asistentes ocasionan no entorno de celebración do Resurrection Fest. Aínda que se trata dun feito normalizado para o público, non deixa de sorprender a pegada do paso de miles de festivaleiras e festivaleiros. Así, se ben é certo que é habitual que exista unha conciencia ecolóxica por parte das persoas que acoden, o aumento de persoas ao festival tamén intensifica o impacto ao entorno.

Fotografía 9. O céspede do recinto (día 1 do festival)



Fonte: Elaboración propia

Fotografía 10. O “céspede” do recinto (día 3 do festival)



Fonte: Elaboración propia

Tal e como foi exposto no apartado relativo á observación participante, se ben a primeira edición na que se realizaron as observacións (2018) tivo un carácter exploratorio, a do 2019 serviu como comparativa a diversos niveis, os cales serán enunciados a continuación.

Aínda que non foi posible asistir o martes previo á celebración do festival (tal e como si se fixera na edición previa), unha persoa que xa se atopaba na acampada realizou a fotografía do mesmo día (*Fotografía 11*). Partindo dese mesmo día é posible comprobar como os fluxos de asistencia previos ao comezo do festival foron máis intensos.

Fotografía 11. Estado da acampada o día previo á celebración do festival.



Fonte: Elaboración propia

Dito ritmo non fixo máis que intensificarse (*Fotografía 12*). A través das redes sociais, a propia organización do festival deu aviso das dificultades de atopar espazo para acampar en Covas. Ademais, e a diferenza da edición pasada, existiu un grupo de planificación da zona da acampada, que controlaban os accesos de "paso" para os servizos sanitarios ou a recollida de lixo.

Fotografía 12. Estado da acampada o xoves pola mañá



Fonte: Elaboración propia

Ademais de tratarse dunha edición bastante máis masificada que a anterior, as condicións climatolóxicas foron peores, feito que obrigou a que os asistentes estivesen aglomerados nos espazos de "refuxio". Como consecuencia disto, e sendo algo habitual (mais non de tal xeito), o perigo de deslizamento en determinadas zonas do festival), moi preto dos escenarios, era alto (*Fotografía 13*. Se ben a organización actuou para impedir que isto acontecesse, non foi suficiente).

Fotografía 13. Anaco de solo do recinto.



Fonte: Elaboración propia

En relación ás infraestruturas do festival, e dado que o pasado ano algunhas das estruturas e cadeas que constituían a decoración do festival foran roubadas⁵⁸, foron incorporadas para esta edición do ano 2019 unhas estruturas metálicas co nome do festival. Non é casual que estas recorden ás cidades (xa que, se son realizadas inferencias co Hellfest, este festival caracterízase por estar constituído nunha *cidade temática*); sexan cales sexan os motivos, constituíron un grande atractivo para as persoas asistentes, as cales empregaban este recuncho como se fose un *photocall*.

Fotografía 14. Os novos "motivos de decoración" do Resurrection Fest



Fonte: Elaboración propia

⁵⁸ 'Robadas cadenas de 17.000 kilos de la decoración en el recinto del Resu' (30 de xuño de 2018). *El Progreso* [en liña]. Recuperado de: <https://bit.ly/2PfcJ4T>

Con respecto ao “tradicional” público do Resurrection Fest, é cada vez máis habitual que acudan persoas disfrazadas con algún tipo de máscara ou disface (*Fotografía 15*), existindo incluso personaxes clásicas da historia do Resurrection, entre os que se poden destacar “Xesucristo” ou “Casco Sandía”, entre outros. Ademais do intrinsecamente gracioso que semella non só disfrazarse, senón tamén ser identificado, o papel deste tipo de *performances* no *Resurrection Fest* reforza o papel do festival como unha vía de “escape” e de lugar onde “todo vale” dentro dunha convivencia harmónica. Esta edición foi particularmente destacable o número de persoas que se atopaban disfrazadas.

Fotografía 15. Asistentes disfrazados.



Fonte: Elaboración propia

E aínda que é cada vez máis habitual que a poboación de Viveiro “normalice” o fenómeno do *Resurrection Fest*, é moi habitual atopar persoas con curiosidade do que acontece “dentro” do Festival. A estampa amosada pola *Fotografía 16* é un suceso común, se ben tamén é certo que cada vez son menos os posibles prexuízos sobre o tipo de asistente de Viveiro, feito que posibilita o achegamento entre “autóctonos” e “forasteiros”.

Fotografía 16. Un veciño do pobo de Viveiro observa un concerto dende fóra do recinto



Fonte: Elaboración propia

A última das fotografías (*Fotografía 17*) que compoñen este particular anecdotario visual pretende reflexar o cumprimento do “horario límite” que, por primeira vez, estipulou a organización do festival para facilitar a “volta á normalidade” do pobo de Viveiro. Dita imaxe está tomada a hora previa da data límite de recollida, onde se pode presenciar non só que é habitual a recollida, senón que existe coidado co entorno, xa que non hai apenas lixo.

Fotografía 17. O “desaloxo” da acampada a mañá do domingo



Fonte: Elaboración propia

Neses momentos de recollida e abandono da zona da acampada, é habitual que se escoiten comentarios de nostalgia, así como de desexo de ocorrencia dunha nova edición (“Xa estou esperando a que chegue o ano que vén!”), feito que da conta non só de que o *Resurrection Fest* se constitúe na actualidade como unha ferramenta de ocio, senón que tamén impacta emocionalmente aos asistentes.

TEMA	SUBTEMA	CONTIDOS
Bloque I. Aspectos da biografía persoal		
Proceso de construción do self musical	Traxectoria vital e relación coa música	<ul style="list-style-type: none"> • Contacto inicial coa música. • Xéneros musicais polos que amosa (e amosou) preferencia. Motivacións que o levaron a escoitar determinado xénero de música. • Proceso de descubrimento das bandas favoritas da persoa entrevistada. • Experiencia de asistencia a eventos (concertos en sala, aire libre, festivais, feiras de discos). <ul style="list-style-type: none"> • Predisposición de escoita de música en sala ou en concerto. • Vivencias que recorde con maior importancia. • Evolución (de existir) da emocionalidade e a propia "pulsión musical". Implicación corporal na música (mosh pits, wall of death, stage diving, role reversals, etc.).
	Música e grupos de socialización	<ul style="list-style-type: none"> • Importancia do seu grupo familiar na socialización musical. • Xéneros musicais polos que o seu grupo de amigxs amosan (e amosaron) preferencia. • Asistencia co grupo de amigos a eventos musicais.
Bloque II. Aspectos de avaliación xerais		
Fidelización da asistencia	Asistencia	<ul style="list-style-type: none"> • Nivel de asistencia / edicións. • Razóns da asistencia (e da inasistencia, de ser o caso). • Bandas que recorde da edición e valoración destas.
Aspectos relativos á dimensión multiescalar do Resurrection Fest	Elementos a valorar do propio recinto	<ul style="list-style-type: none"> • Accesibilidade ao recinto • Calidade das instalacións • Escenarios • Hixiene das instalacións • Alimentación (Foodtrucks e servizo de barras). • Merchandising • Dispositivos médicos e de seguridade no recinto (protección civil, atención médica, controis de acceso) • Puntos violeta e anti-acoso.
	Elementos a valorar fóra do recinto (pero que son	<ul style="list-style-type: none"> • Lugar de aloxamento. A ter en conta: <ul style="list-style-type: none"> • Camping de pago (Resucamp, Beachcamp, Glamping)

Anexo II. Guión de entrevistas en profundidade

TEMA	SUBTEMA	CONTIDOS
<p>Aspectos relativos á dimensión multiescalar do Resurrection Fest</p>	<p>“competencia” do propio festival).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Acampada “gratuíta” en lugares autorizados (Parque de Covas e San Roque) • Cambios ou modificacións do tipo de aloxamento (camping gratuíta – camping de pago, aluguer de pisos) e razón do cambio (de existir) • Valoración das zonas de hixiene (duchas, baños) da acampada. • Valoración do camping como experiencia (“vibras” que transmite, evolución segundo determinadas edicións, etc.). • Por que repite/ non repite a experiencia da acampada • Transporte (Asiduidade do transporte, facilidade de conexión co recinto).
	<p>Avaliación do Resurrection como nodo da escea underground</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Elección do Resurrection Fest como lugar onde escoitar bandas: <ul style="list-style-type: none"> • Novas (festival como ferramenta de actualización da bagaxe musical) • Diferentes (festival que marca “distinción”) • Locais (festival que segue tendo presente a produción musical “autóctona”) • Valoración o papel do Resurrection Fest como “xestor da escea” underground → Análise da evolución dos carteis: <ul style="list-style-type: none"> • Comparar entre as propias edicións do Resurrection (evolución, transformación, inclusión de novos xéneros musicais). • Comparar con outros festivais (a nivel autonómico, nacional e internacional).
<p>Aspectos relativos á dimensión multitemporal do Resurrection Fest</p>	<p>Valoración sobre aspectos temporais previos á realización do festival</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Papel da organización do festival como axente de comunicación (Resolución de FaQ, Redes Sociais, web, linguaxe sinxela). • Anunciamento do cartel (diferentes prazos) • Aviso da data de realización. Solape con outros festivais. • Indicacións da ubicación, aloxamento e transporte. • Prezo da entrada e subas progresivas (dende a edición do 2013 apróx.). Valoración da primeira oferta (prezo e número de entradas). <ul style="list-style-type: none"> • Mes aproximado no que colleu a entrada → Nivel de confianza* no festival (*o Super Early Bird, primeira oferta de entradas, sae dende hai un par de edicións sen coñecerse ningunha das bandas que conforman o cartel). • Anuncio dos horarios e ubicación das bandas.

Anexo II. Guión de entrevistas en profundidade

TEMA	SUBTEMA	CONTIDOS
Aspectos relativos á dimensión multitemporal do Resurrection Fest	Valoración de aspectos temporais que se dan durante a propia realización do festival	<ul style="list-style-type: none"> • Horarios das bandas. <ul style="list-style-type: none"> • Son xustos? (Importancia dos tempos adicados a cada banda e como se distribúe por xénero) • Soe haber solapes entre bandas e escenarios que sexan recriminados á organización? Que tipo? • Horario de actividade do festival e descanso. • Días de duración. • Xestión de imprevistos. Modo de actuación da organización.
	Aspectos temporais que se dan con posterioridade á realización do festival	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo de previsión en torno á realización das seguintes edicións. • Rol comunicativo da organización (é estable todo o ano?). Rol da publicidade e tamén rol de "post-venta"/calidade.
Bloque III. Aspectos relativos á construción identitaria do público asistente		
Aspectos que aluden á organización	Evolución da tarefa de xestión da organización	<ul style="list-style-type: none"> • Como o está facendo a organización. • Eficiencia e solvencia de erros de edicións anteriores. • Valoración sobre novos erros que se poden estar cometendo. • Xestión do cartel e os xéneros de música. Que provocou a introdución doutros xéneros de música diferentes do Hardcore. Importancia que lle é outorgada, na actualidade, ao Hardcore. • Oferta cultural futura do Resurrection Fest. Evolución / Estancamento.
	Proximidade da organización co público (e viceversa)	<ul style="list-style-type: none"> • É unha organización próxima cos asistentes? • Transparencia nas Redes Sociais e na prensa escrita • (Persoas entrevistadas que estivesen nas primeiras edicións). Evolución do trato coa organización.
	Barreiras de acceso	<ul style="list-style-type: none"> • Supuxo (ou supón) o prezo unha barreira de acceso para ti ou para o teu grupo de amigxs á hora de acudir ao Resurrection. Pareceche caro? • É agora o Resurrection un produto de maior "calidade" cultural? • Outras razóns que poidan supoñer barreiras de acceso ao festival.
Aspectos que aluden ao entorno de realización do festival	A "Comunidade festivaleira"	<ul style="list-style-type: none"> • Valoración do "ambiente" do festival. <ul style="list-style-type: none"> - Solidariedade entre o público que acude - Posibilidade de facer amizades e entablar diálogos - Consideración do ambiente como un "entorno seguro" - Diferencias entre edicións? Transformacións e cambios. - O <i>ethos</i> do Resurrection.

Anexo II. Guión de entrevistas en profundidade

TEMA	SUBTEMA	CONTIDOS
		<ul style="list-style-type: none"> • Papel dos “posers”. <ul style="list-style-type: none"> - Sempre existiron? Aumentaron? Dende cando e cales cres que son as razóns? - Afecta á imaxe que se ten sobre o festival? • “Expertos” vs. “primerizos” no festival: <ul style="list-style-type: none"> - Evolucións na comunidade. Transformacións detectadas no festival.
	<p>A relevancia do propio municipio (Viveiro)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • A nivel institucional: <ul style="list-style-type: none"> - Valoración do papel da propia administración municipal na realización do festival. - Transformacións (Deixou “pegada” Melchor Roel, ex-alcalde de Viveiro?) • A nivel veciñal: <ul style="list-style-type: none"> - Como é o trato cxs veciñxs. - Transformacións dende o inicio da realización do festival. • A “idiosincrasia” de Viveiro: <ul style="list-style-type: none"> - As programacións culturais e o ocio en Viveiro son diferentes ao resto de pobos galegos? - A importancia (determinante/ non determinante) de Viveiro na realización do Resurrection Fest.
<p>Aspectos de índole individual</p>	<p>Motivacións provocadas pola oferta cultural</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Opinión sobre a evolución dos carteis: <ul style="list-style-type: none"> • Cambios acontecidos dende os inicios do festival. • Existencia de xéneros musicais con maior ou menor peso/ equilibrio entre xéneros. • Valoración dos cabezas de cartel. Importancia outorgada na elección do festival segundo as bandas “cumio” e xéneros musicais aos que soen pertencer.
<p>Aspectos de índole individual</p>	<p>Motivacións de índole emocional</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Cal é o primeiro recordo que ten do Resurrection Fest. • Que implicou o Resurrection para ti na túa experiencia musical? • Que é para ti o Resurrection Fest? • Importancia de que o resurrection se faga en Galicia. É único? • Convertiuse nun “hábito” acudir ao Resurrection Fest? • Seguirás indo ao Resurrection Fest? Cales son as razóns polas cales vas /deixarás /deixaches de ir?

Anexo II. Guión de entrevistas en profundidade

TEMA	SUBTEMA	CONTIDOS
Bloque IV. Consideracións finais		
A “autenticidade” do Resurrection Fest	Crecedemento e masificación do festival	<ul style="list-style-type: none"> • Cres que o propio Resurrection Fest se convertiu nunha “marca”? Foi sempre así? • É o Resurrection Fest “mainstream”? • Perdeuse a “esencia” do Resu? • Pode “medrar” máis o Resu? (Punto de inflexión en torno á calidade dos contidos musicais e a futura oferta). • Hai festivais máis “auténticos” que o Resurrection Fest?
Imaxinario “externo” sobre o festival	Visión dende “fóra” do Resurrection Fest	<ul style="list-style-type: none"> • Como é a imaxe que se ten sobre o festival dende “fóra” do propio festival? É diferente ao resto de festivais? • Evolución e transformacións. • Tratamento mediático / prensa. • “Recoñece” o Resurrection Fest que ve na televisión e na prensa?
O futuro do Resurrection Fest	DAFO	<ul style="list-style-type: none"> • (Debilidades) Cales son os puntos débiles do Festival? • (Ameazas) Existe algún festival que medre dun xeito parello ao Resurrection Fest? Cales son os motivos (prezos máis baixos, volta ás orixes, mellor cartel...) • (Fortalezas) Que é o que fai único ao Resurrection Fest? • (Fortalezas) Que é o mellor do festival? • (Oportunidades) Como pode “mellorar” o Resurrection Fest?