

**REPENSANDO EL
PATRIMONIO MUSICAL
GALLEGO DESDE QUIENES
EMIGRARON
A LA ARGENTINA. FUENTES
Y PERSPECTIVAS DE ESTUDIO**

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»

*¿Después?, qué importa del después,
toda mi vida es el ayer que me detiene en el pasado.
Naranja en flor (tango de Virgilio y Homero Expósito)*

INTRODUCCIÓN

Repensar, deconstruir y desnaturalizar son algunas de las actuales maneras científicamente consensuadas de enfocar una investigación. Tales maneras han tenido lugar luego del desencanto del romanticismo primero y del positivismo después, dado que ambos paradigmas no agotan la variada gama de modos de dar cuenta de la realidad, el primero por abusar de un esencialismo ingenuo-evasivo y el segundo por su obsesividad metodológica-cuantificadora. Dado que el obrar humano no es algo dado *per se*, inmune al tiempo, es preciso que para estudiarlo se deba problematizar su construcción, validación y significado de acuerdo a los cambiantes actores sociales que lo generan en situaciones contextuales específicas. De este modo, conceptos como «música tradicional», «música popular» o simplemente «música gallega» necesitan una profunda revisión teórica para saber de qué y de quién estamos hablando pues, como se han venido empleando en la literatura académica, acarrear inconvenientes que impiden arribar a una visión cabal del fenómeno. Un pueblo como Galicia, que tiene tantos habitantes en su territorio como en el exterior y que ha labrado su historia entre mares de distancia, no puede continuar hablando de su música a espaldas del fenómeno migratorio. Estimo que no hay una realidad de la música gallega sino, por lo menos, dos, pues la relación que construye el gallego entre su tierra y su identidad a través de la música difiere notablemente sea o no emigrado¹. Estudiar relacionamente música, identidad y pertenencia territorial permite recentrar el foco en la carga de sentido, el modo de obrar, las causas, procesos y consecuencias del quehacer musical de un pueblo en la medida que éste la carga de un sentido propio, acorde a nuevas situaciones de vida. La música no se mantiene o cae en desuso porque sí, diversos factores gravitan para que, generalmente de manera deliberada, se decida mantener una tradición,

¹ Hablo de emigrante en sentido genérico, aunque es posible establecer algunos matices, como los exiliados o quienes, por ser menores de edad, salieron con sus padres más allá de su consentimiento y no se consideran emigrados.

actualizarla, reemplazarla, dejarla e, incluso, inventarla (Hobsbawm 2002). La música puede cumplir diversas funciones en la vida del hombre, como constituir una instancia sociabilizadora o una vía para la introspección. Estas dos funciones están sutilmente entrelazadas en el imaginario del emigrado: al tiempo que puede disfrutar de ella en una fiesta, le brinda, como ninguna otra actividad, un marco propicio para pensar sobre la tierra y los seres queridos dejados, alimentando la morriña que lo ayuda a reflexionar sobre su existencia.

Las migraciones masivas constituyen, tanto para quienes se marchan como para quienes se quedan, un hecho sociocultural traumático que excede, por mucho, al momento puntual de la partida. Galicia es, desde hace varios siglos, una sociedad astillada debido a fuertes y sucesivas oleadas emigratorias. El estado de la cuestión sobre la música que mantienen allende sus fronteras se limita a unos pocos asientos bibliográficos: dentro de España, Cámara de Landa (1998) estudió al grupo de música y danza Axóuxere, de Valladolid; Alcoforado y Suárez Albán (1996) estudiaron el romancero gallego vigente en Bahía (Brasil), entrevistando mayormente a inmigrantes pontevedreses; en Uruguay y la Argentina, Suárez Suárez (s/a) da cuenta de la incidencia de la emigración gallega en el tango. En la Argentina, el trabajo más antiguo que trata el tema es el libro *Los orfeones españoles en la República Argentina. Su pasado, presente y porvenir*, de Varela Lenzano (1904); García Morillo (1987) trata el tema, de manera general, en *Presencia de España en la música argentina*. De igual modo procede Carreira (1998), en un trabajo de carácter divulgativo. Del Corno (s/a) reseña la vida y obra de seis compositores: Pérez Camino, López, Paz Hermo, Castro Piñeiro, Prieto Marcos y Gaos Berea. Sobre el último hay otros dos artículos: Carreira (s/a) y Andrade Malde (1977). Castro Cambeiro (1996) estudió a uno de los más importantes gaiteros emigrados, Manuel Dopazo. Núñez Seixas (2002) efectuó un estudio histórico-social sobre la circulación y consumo de música popular en la colectividad gallega porteña entre 1880 y 1940. Por último, Costa (1997), en un artículo sobre la música en la Galicia exterior, da cuenta de la actividad musical académica de los gallegos de nuestro país².

² Aunque sin pretensiones académicas, cabe citar tres artículos escritos por gaiteros: *El amor a la gaita desde Argentina*, de Urbano García Pose (1993), *José Campos Barral. O derradeiro músico dos Irmáns Moreira*, una entrevista de Almidón García (1998), y otra a Avelino Rodríguez Arteaga, gaitero, fabricante de gaitas e integrante de la regional Los Monfortinos, por Pazos (1998).

¿DE QUÉ MÚSICA/S HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE «MÚSICA GALLEGA»?

Desaprendida la lección que por tanto tiempo diera el romanticismo acerca de las candorosas esencias nacionales y pueblerinas, enriquecida antropológicamente la visión positivista que busca comprender al fenómeno musical sólo desde sus parámetros sonoros, considerar qué engloba y qué excluye el concepto «música gallega» continúa siendo, no obstante, un problema. Habida cuenta de que la musicología practicada en Galicia ha construido, de manera consciente o por omisión, un paisaje sonoro histórico y contemporáneo definido, una solución acorde a los tiempos académicos que corren es, como dije al comienzo, plantear la deconstrucción teórica del concepto aunque:

A diferencia de las formas de crítica que apuntan a reemplazar conceptos inadecuados por otros «más verdaderos» o que aspiran a la producción de conocimiento positivo, el enfoque deconstructivo planteado somete a ‘borradura’ los conceptos clave. Esto indica que ya no son útiles —«buenos para ayudarnos a pensar»— en su forma originaria y no reconstruida. Pero como no fueron superados dialécticamente y no hay otros conceptos enteramente diferentes que puedan reemplazarlos, no hay más remedio que seguir pensando con ellos, aunque ahora sus formas se encuentren destotalizadas o deconstruidas y no funcionen ya dentro del paradigma en que se generaron en un principio (Hall 2004: 13-14).

Respecto a la música practicada de manera popular (léase, no académica) —el foco de atención aquí—, los numerosos y vastos cancioneros publicados (Del Adalid 1887, Inzenga 1888, Sampedro y Folgar 1942, Martínez Torner y Bal y Gay 1973 y Schubarth y Santamarina 1984, 1986, 1987, 1988, 1991, 1993 y 1994) constituyen una inestimable cantera de conocimiento sobre el memorial sonoro gallego, siendo indispensables en cualquier investigación actual, aunque sea como vademécum temático. Sin embargo, como señala Costa (1999), muchos de estos cancioneros no muestran toda la música que en su momento hacía el pueblo sino la que le interesaba al autor, tanto por los paradigmas imperantes del momento, como el folclorismo, como por sus prejuicios y deseos de que las cosas fueran de una u otra manera. Así, Costa (*op. cit.*) advirtió que la rumba se

toca en Galicia desde más tiempo del que se suponía, aunque ningún cancionero dé cuenta de ella pues sus autores no la consideraban «muy gallega»³.

En un esfuerzo por actualizar el pensamiento folclórico, Blache estableció una distinción entre folclore como tradición y folclore como contenido:

en el primer caso se transfiere a los sucesores hechos concretos, pero si eventualmente ellos desaparecen, se confrontan con el dilema de una disciplina al borde de su muerte ineludible [...]. En cambio, la tradición como contenido, denota que sus creadores o portadores están traspasando a sus continuadores la manera de dar respuesta, de adaptarse, de vincularse a su contexto en el presente, siguiendo pautas provenientes del pasado. En esta última instancia puede cambiar su apariencia externa, pero si se comprueba que sigue cumpliendo la misma relación con el contexto, permite afirmar que se trata de un fenómeno cuyos efectos son homologables. Para que éste se plasme, es evidente que forma y contenido deben yuxtaponerse, y si analíticamente son diferenciados, en una síntesis integrativa quedan imbricados, pero queremos resaltar que son componentes que pueden variar independientemente uno del otro (Blache 1988: 27).

De esta distinción se deduce que la primera manera de concebir al folclore (como tradición) fue propia del discurso de corte romántico-folclorístico, mientras que la segunda (como contenido) responde a los modelos teóricos de vanguardia.

A esta altura del desarrollo antropológico y musicológico resulta evidente que no hay un listado cerrado de géneros musicales impregnados de etnicidad gallega, sino que son las personas quienes desde un contexto específico hacen suya a la música a través de diferentes y sui géneris procesos de creación, apropiación y legitimación. Tal *modus operandi*, lejos de cosificar saberes y prácticas como «gallegas» allende toda temporalidad, se desarrolla sin solución de continuidad, está en constante proceso de autocreación, existiendo siempre la posibilidad de ganar, perder, sostener o abandonar formas culturales que se identifican como propias. La variabilidad operacional es inherente a todo hecho vivo, mas si se comprueba, como dice Blache, que su contenido está enraizado en el pasado,

³ Paradójicamente, estos investigadores no dudaron en incluir danzas, cantos y toques cuanto más extraños mejor, siendo incluso algunos ahora considerados de dudosa existencia.

entonces podemos hablar de un hecho folclórico⁴. Por dar un ejemplo, las regionales o charangas, la agrupación musical más tradicional en las fiestas gallegas en la Argentina y, en otra época, también en Galicia, arman su repertorio bebiendo de dos fuentes, por un lado la música española, en general, y la gallega, en particular, y por el otro la música de moda. Si con la primera brindan un espectáculo acorde a su etnicidad hispano-galaica, con la segunda incitan a la concurrencia a que se divierta como podría hacerlo en cualquier otra fiesta, con la música del momento (Cirio 2000). Sin embargo, al aplicar un mismo criterio de arreglo a las obras ambas fuentes, revisten a las del segundo grupo de un tinte peninsular que no poseían, convirtiéndolas, de esta manera, también en música tradicional. Si quisiéramos seleccionar tres de las obras más representativas de las regionales de la Argentina (esto es, las que por ser las más bailadas y aplaudidas son las más tocadas), *Ob-la-di ob-la-da*, de The Beatles, *Fiesta*, de Rafaella Carrá y la «versiónailable en tiempo de cumbia» del *Primer Movimiento de la Sinfonía N.º 40* de Mozart ocuparían lugares de privilegio.

CARACTERÍSTICAS, DINÁMICAS Y CULTORES DE LA MÚSICA GALLEGA EN LA ARGENTINA

Si algo caracteriza a la colectividad gallega en la Argentina⁵ es la cotidianidad con que viven la experiencia musical (Cirio 2003). Como lo atestiguan ampliamente las fuentes secas reveladas y mi experiencia como gaitero primero (desde 1984) e investigador después (desde 1996), parafraseando a Blacking puedo decir que éste es un grupo esencialmente musical. Una visión global sobre algunas cuestiones podrá dar una idea de ello.

- 1) *Música profesional*: desde la agrupación más antigua (la comparsa Inmigración Gallega, fundada en Buenos Aires hacia 1878) hasta el presente,

⁴ Aunque estimo que tales maneras no son características exclusivas de la emigración sino que también deben darse en Galicia, lamentablemente aún faltan estudios empíricos que avalen tal hipótesis.

⁵ Cuando hablo de «colectividad gallega en la Argentina» me refiero a tres tipos de agentes: los emigrados, sus descendientes y aquellos no relacionados sanguíneamente a Galicia pero que están vinculados a ella, por lo menos musicalmente.

he documentado 239 agrupaciones entre orfeones, corales, pandereteiras, conjuntos de gaita con o sin cuerpo de danza, rondallas, solistas, conjuntos de acordeones, orquestas de música académica, bandas de metal, de gaita, orquestas tropicales y de jazz, grupos de música celta, regionales, etc. De esas 239 agrupaciones, unas 50 están en actividad. Si bien hay algunas conformaciones desaparecidas (orfeones y conjuntos de acordeones), otras prontas a desaparecer (regionales quedan 3 y rondalla 1) y otras perdieron lozanía (coros), también las hay en plena vigencia (conjuntos de gaitas con o sin cuerpo de danza), en surgimiento (conjuntos de música celta) y (re)surgimiento (pandereteiras). Algunas agrupaciones tienen varias décadas de antigüedad, como la Rondalla Patagónica de Rada Tilly (Chubut), fundada en 1963; otras fueron las primeras en su tipo, sentando nuevas maneras de tocar, como la banda de gaitas Los Gaiteiros de Villaverde, fundada en Buenos Aires por Manuel Dopazo Gontade hacia 1936; y otras han realizado una extensa labor de difusión con giras nacionales e internacionales, como el Conjunto Airiños de la Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires (Cirio 1996). Respecto a su financiamiento, la mayoría pertenece a instituciones gallegas (mediante las cuales suelen obtener ayuda de la Xunta, generalmente en especie, como donación de instrumentos y envío de profesores), aunque también hay algunos emprendimientos independientes, como el grupo de música folk celta Sete Netos.

- 2) *Grabaciones comerciales*: A diferencia de lo sucedido con la industria discográfica en Galicia, en la Argentina se grabó (y se graba) mucha música gallega. Desde la más antigua conocida, de 1908, hasta noviembre de 2007, he documentado 1010 registros en diversos soportes: rollos de pianola, discos de 78, 45 y 33¼ r.p.m. (simples y LP), casetes y CDs. La mayoría de las grabaciones fueron hechas por sellos internacionales como Odeón, EMI, RCA Victor, Nacional, etc., además hubo un sello gallego propio, Hermi-Fono, que en los '60 llegó a tener un catálogo de 30 discos (entre simples y LP), y una licencia para grabar música gallega en Odeón para Suso y Ca., que se vendían con el nombre de Celta. Por otra parte, y sobre todo a partir de la creación del CD, los intérpretes pueden

acceder al mercado más libremente, a través de placas autofinanciadas, como la solista Graciela Pereira.

- 3) *Fabricantes de gaitas*: Desde temprano hubo en la emigración fabricantes de gaitas, como Manuel Dopazo Gontade. Él y otros artesanos de entonces (Rúa, González, Raposo, Santamarina, etc.) aplicaron a la gaita dos innovaciones que la diferenciaron de las de Galicia: el empleo de entre 1 y 3 llaves en el extremo proximal del tubo melódico para favorecer el requinto y el taraceado como elemento decorativo. Hasta mediados de los '90, cuando fallecieron los dos últimos grandes artesanos (Avelino Rodríguez Arteaga en 1991 y Manuel Urbano García Pose en 1995) la demanda de gaitas era satisfecha prácticamente de manera local. Actualmente quedan tres fabricantes, aunque la calidad de sus gaitas les impide competir con las de Galicia, sobre todo por su desactualización tecnológica.

- 4) *Composición*: Lejos de limitarse a recrear la música aprendida en Galicia, los emigrados han dado rienda suelta a su capacidad creadora, enriqueciendo el repertorio con nuevos aires. Al presente he documentado 2215 composiciones de las cuales dos cuartos pertenecen a música tradicional y popular, el resto a la académica. Entre los autores más prolíficos y conocidos dentro de la corriente tradicional se encuentran Alfredo Gatell Flemer (226 obras), Rogelio Lestón (50 obras, algunas en coautoría con otros compositores, como Aurelio Sisto), Aurelio Sisto (30 obras, *idem ant.*), Ramón Suárez Pérez (37 obras), Manuel Dopazo Gontade (23 obras), Cándido Vidal (12 obras) y Manuel Bustos (11 obras). Entre los compositores académicos se encuentran Andrés Gaos (64 obras), Egidio Paz Hermo (24 obras) y Prieto Marcos (12 obras). Cabe destacar que algunos gallegos han incursionado también en la música argentina, siendo prolíficos en la producción de obras de corte españolista y tanguera (tanto en música como en letra), entre ellos Víctor Seminario Soliño (107 obras), José Vázquez Vigo (31 obras), Joaquín Barreiro (18) y Eduardo Calvo (14 obras).

- 5) *Prácticas espontáneas*: Si hay un contexto en donde el gallego se halla a gusto con su música es en el decurso de la vida misma (Cirio 1998, 2003).

Más allá de que participe en algún grupo profesional, he comprobado cómo y con qué interés cantan en su hogar, en su trabajo, en la calle, cuando no también bailan –aunque sea solos–, escuchan grabaciones o son seguidores de la Televisión de Galicia y de una docena de programas radiales locales sensibles a su música tradicional. Las dos últimas actividades citadas, lejos de considerarlas meras distracciones, las pienso también parte de sus prácticas musicales espontáneas ya que son aprovechadas como marco para cantar (en una suerte de *karaoke*) y para enriquecer su repertorio personal. Me consta que uno de los gaiteros que visito regularmente, José Ramón González Pérez, actualmente de 94 años de edad, toca para sí durante largas horas prácticamente todos los días, por lo menos desde que se jubiló, en 1980. Al preguntarle si tanta dedicación la tendría en su aldea de no haber emigrado, me contestó que no, que de haberse quedado allí hacía tiempo que habría dejado la gaita, pero que acá necesita recordar pues para él recordar es una manera de ser feliz.

FUENTES

Existe una amplia gama de fuentes para el estudio de la música de la colectividad gallega en la Argentina.

Como fuentes secas documento publicaciones periódicas de la colectividad y de la Argentina, filmes, fotos, instrumentos musicales, grabaciones comerciales y caseras, epistolarios manuscrito y sonoro, programas, folletería, etc. Sus pros son la posibilidad de recabar datos y testimonios de épocas pasadas para una reconstrucción histórica. Sus contras son que este tipo de fuentes no constituyen un registro ni imparcial ni holístico de todo lo sucedido, las notas de prensa no suelen ser muy profundas ni detallistas, amén de que los datos que proporcionan pueden estar incompletos o erróneos, las grabaciones pueden ser defectuosas o estar deterioradas, además de que hay archivos de difícil o imposible acceso.

Como fuentes vivas realizo entrevistas a individuos aislados y en grupo, documento ensayos, fiestas, conciertos, eventos de la colectividad o de la sociedad de residencia donde haya alguna actividad musical de corte gallego. Sus pros residen en que, al ser fuentes de primera mano, la construcción del dato está bajo mi

dominio, contando con la posibilidad de *feedback* o reverificación del dato con el informante consultado. Sus contras son, respecto a las prácticas musicales, la sensación de «haber llegado tarde para todo» dada la reducción, deterioro y pérdida de la *performance* de los ejecutantes, la necesidad de trabajar contra reloj cuando entrevisto a miembros de las capas más antiguas de emigrantes. Finalmente, al cruzar información entre diversos informantes, está la posibilidad de que surjan diferentes versiones sobre un mismo recuerdo y opiniones encontradas, puesto que los recuerdos son construcciones desde el presente y no un memorial de las cosas tal como fueron.

Si bien las fuentes secas son las más propicias para encarar el estudio diacrónico y las fuentes vivas el sincrónico, en mi enfoque pretendo realizar un cruce entre ambas a fin de obtener una perspectiva procesual de doble anclaje, la lectura del pasado desde el presente y la comprensión del presente como un producto del pasado.

CONCLUSIONES: PERSPECTIVAS DE ESTUDIO

Una salida a los grandes interrogantes pueden ser las preguntas sencillas. Pensando el tema comparativamente con los gallegos de Galicia, ¿por qué hicieron y hacen tanta música los emigrados?

Considero que la diáspora actuó sobre el hacer musical como un proceso de resignificación. Lejos de estar cerrado, este proceso continúa en nuestros días porque buena parte de la población emigrada continúa viva y sigue construyéndose a sí misma a través de un pensar y sentirse gallega. La capacidad evocadora de la música es posible porque su escucha va acompañada de una carga de experiencia vivida que le permite al emigrado canalizar su expresividad como ninguna otra manifestación cultural le permite de manera tan abierta y, a la vez, tan íntima. Dado que toda experiencia de escucha implica una localización, «el hecho musical evoca y organiza las memorias colectivas y presenta las experiencias del lugar con una intensidad, un poder y una simplicidad no igualados por ninguna otra actividad social» (Stokes 1994: 3).

Así, la música le sirve al gallego doblemente, como pasatiempo y –valga el neologismo– como piensatiempo. Desde el punto de vista émico, una pieza de

música es más que un segmento temporal de sonidos estéticamente articulados. Gracias a su poder referencial es percibida como un vaso comunicante hacia el pasado, permitiendo que el sujeto se reencuentre a sí mismo, pero en otro tiempo y espacio. Los estudios que relacionan música e identidad teniendo en cuenta un paisaje territorial determinado son recientes en el ámbito académico. Por ejemplo, Corrado (2002), considerando que la música tiene un poder de representación «externa» de lo que es un lugar, una ciudad o, más precisamente, el imaginario de una ciudad, analizó de qué modo la música de Piazzolla se asocia a la ciudad de Buenos Aires hasta tal punto que pasa a ser un símbolo inequívoco de ella, invitando al oyente a una inevitable asociación. Parafraseando al tango *Naranja en flor* citado en el epígrafe, para el gallego emigrado no hay otro ayer que Galicia y no hay otro presente ni otro mañana fuera de ella. La música acorta las distancias ayudando a un volver a estar que para el emigrado constituye nada menos que un volver a pensarse pues «las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se construyen dentro de la representación y no fuera de ella» (Hall 2004: 17-18).

Es evidente que las categorías de tiempo –pasado y presente– y de espacio –Galicia Territorial y Galicia Exterior– desempeñan en el imaginario del emigrado un papel decisivo. Para él la música constituye un punto de articulación entre el pasado y el presente o, vista la cuestión desde otro ángulo, el punto de contacto entre el pasado y el presente actúa como pivote generador del hacer musical. Descreyendo de la autonomía del arte, no creo que la música tenga significado en sí misma, éste acontece en cuanto la música es percibida y dicha percepción está condicionada por los códigos que la cultura les impuso (Pelinski 2000). Así, su significado sólo crece en la interpretación, tanto en lo que concierne a su puesta en práctica como a la capacidad de suscitar ideas y asociaciones en sus cultores y oyentes. De este modo, la cuestión es más profunda que pensar que el emigrado practica su música vernácula porque estando en el extranjero siente morriña, lo que sucede es que la música le «aporta gran parte del coraje necesario para seguir viviendo en el presente» (Gilroy 1990-1991: 12), ayudándole a organizar la conciencia. Permítaseme ejemplificar lo dicho.

A partir de dos trabajos de campo que realicé en algunas aldeas de los Ancares lucenses en 2000 y 2002, he comprobado no sólo la renuencia de los aldeanos a expresarse musicalmente sino que, cuando tras arduas conversaciones lograba incentivarlos, advertía que su memoria respecto al tema estaba sensiblemente deteriorada, cuando no perdida. Desde ya que con este comentario no hago más que constatar lo que otros investigadores y entusiastas de la *recolleita* saben, por lo menos, desde hace un par de décadas, pero no deja de asombrarme que, en términos cuantitativos, lo que recogí en sendas campañas en mi país lo puedo lograr en una buena tarde de trabajo e, inclusive, con un solo informante. La pregunta entonces es: ¿por qué, respecto a su música tradicional, los gallegos de la Galicia Territorial parecen haberse llamado a silencio y, por el contrario, los gallegos de la Galicia Exterior parecen haberse llamado a música? El pasado para los gallegos de Galicia no representa lo mismo que para los emigrados. Si a los primeros les trae el recuerdo del dolor de la Guerra Civil, la dictadura franquista, las cartillas de racionamiento y la emigración de sus seres queridos, para los segundos significa nada menos que la tierra que los vio nacer y crecer, el lugar de sus mayores, de sus amigos y de todo lo dejado al partir. Si la música tiene la capacidad de movilizar sentimientos y su poder evocador permite traer el pasado a la memoria, es comprensible por que los gallegos que no emigraron comprendieron que el silencio musical es lo mejor que pueden hacer para sobrevivir mientras que, por el contrario, los gallegos que emigraron comprendieron que el hacer música es lo mejor que pueden hacer para sobrevivir. Así, el sólo pensar la posibilidad de estar de vuelta todos juntos cuando alguna de las dos mitades de una familia partida piensa visitar a la otra (y, desde ya, cuando lo logran), la música siempre aflora como restablecedora de sus alianzas emocionales. Tal obrar lo pude constatar en algunas cintas que se enviaban miembros de varias familias separadas por la emigración a través de tres cuestiones: porque buena parte de ellas estaba grabado con música hecha por ellos mismos; porque una de las promesas que mutuamente se realizaban de qué harían cuando se reencuentren era, justamente, ponerse a cantar; y porque algunas cintas recibidas fueron regrabadas agregando instrumentos a las interpretaciones y remitidas nuevamente, como para mostrar que, pese a la distancia, siguen haciendo música juntos (Cirio 2004).

Resulta esperable que el dar cuenta de la música de la cultura gallega emigrante pueda satisfacer tanto el interés por saber cómo es en sí (esto es, cómo

suena) y, considerándola una metáfora de la identidad (Frith 2004: 184), comprender con quién, para quién, en qué contextos se realiza, cómo la vivencian los actores implicados, qué aspectos y valores de su identidad exhiben a través de ella, bajo qué modalidades y condiciones sociopolíticas tiene ocasión –o no– su práctica, en qué marcos institucionales tiene cabida, cómo hablan de ella al hacerla ante terceros, qué aspectos económicos involucra, qué relaciones sociales genera, qué nexos establecen sus cultores con las músicas de otros colectivos inmigrantes y, con las de la Argentina, qué rol ocupa la música en cuanto instancia lúdica y sociabilizadora. Estos pueden ser, entre otros tópicos, óptimos disparadores que enriquezcan nuestro interés por comprender a la diáspora gallega desde lo musical (Cirio 2006).

Inspirado en la idea de Valdés Sierra (1997) de que las comunidades que han sufrido intensa emigración están partidas en fragmentos que forman un rompecabezas, considero que la música gallega es como una moneda de dos caras, una muestra la de la Galicia Territorial y otra la de la Galicia Exterior. Ambas caras son irremediamente diferentes, pero ambas conforman una indisoluble unidad y no puede comprenderse una sin tener en cuenta a la otra, ya que cada una muestra una cara diferente de la música del pueblo gallego. La música gallega en la Argentina dista mucho de desaparecer pues aún se mantiene viva y dinámica. Podemos verla como un vaso lleno –o vacío– hasta la mitad, depende del enfoque que se adopte. Yo prefiero verlo medio lleno, aunque hace tiempo, hay que reconocer, su contenido se está evaporando.

BIBLIOGRAFÍA

- ADALID, Marcial del: *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, 1877.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier e María del Rosario SUÁREZ ALBÁN: *Romanceiro ibérico na Bahía*, Salvador, Livraria Universitária, 1996.
- ALMIDÓN GARCÍA, Walter: «José Campos Barral. O derradeiro músico dos Irmáns Moreira», *A Grileira* 1 (1998), Buenos Aires, Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos, pp. 61-65.
- ANDRADE MALDE, Julio: «Andrés Gaos: músico gallego y universal», *Ritmo* 474 (1977), Buenos Aires, pp. 23-25.
- BLACHE, Martha: «Folklore y cultura popular», *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1988, pp. 23-34.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique: «Axóuxere: gaitas y danzas de Galicia en Valladolid», *A Grileira* 1 (1998), Buenos Aires, Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos, pp. 27-37.
- CAMBEIRO, Manuel Castro: «Manuel Dopazo, decano de los gaiteros de la Argentina», *Anuario da Gaita* 11 (1996), Ourense, Escola Provincial de Gaitas, pp. 75-80.
- CARREIRA, Xoán M.: «Aproximación crítica al músico Andrés Gaos (1874-1959)», *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario* 2 (1989), pp. 231-313.
- «Los gallegos y Galicia en la música en América», en María Xosé RODRÍGUEZ GALDO (coord.), *Galicia & América: Cinco siglos de historia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1998, pp. 103-112.
- CIRIO, Norberto Pablo: «Conjunto Airiños de la “Asociación Casa de Galicia de Buenos Aires, República Argentina”», *Anuario da Gaita* 11 (1996), Ourense, Escola Provincial de Gaitas, pp. 13-14.
- «Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de Buenos Aires, Argentina (1ª parte)», *Anuario da Gaita* 13 (1998), Ourense, Escola Provincial de Gaitas, pp. 57-63.
- «Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina (2ª parte)», *Anuario da Gaita* 15 (2000), Ourense, Escola Provincial de Gaitas, Fe de erratas en el N.º 16, 42, del mismo anuario, pp. 7-14.
- «Perspectivas xeracionais na construción da identidade musical na colectividade galega da Arxentina», *Estudos Migratorios* 15-16 (2003), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 249-267.
- «De los Ancares a Buenos Aires. Epistolario sonoro entre gallegos a ambos lados del Atlántico», *Indiana* 21 (2004), Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, pp. 35-46.
- «Investigación musical y procesos migratorios. El caso de la colectividad gallega en la Argentina», en Guillermo WILDE y Pablo SCHAMBER (comps.), *Simbolismo, ritual y performance. Antropología sociocultural*, Buenos Aires, SB, 2006, pp. 157-180.
- CORNO, Aurora del: «Músicos gallegos en la República Argentina», *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario* 2 (1989), pp. 127-140.
- CORRADO, Omar: «Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires», *Revista del Instituto Superior de Música* 9 (2002), Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 52-61.
- COSTA, Luis: «La música de la Galicia exterior», en *A Galicia exterior*, Vigo, Xunta de Galicia, pp. 80-91, 1997.
- «Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnización en la música popular gallega», en *Coloquio de la ICTM «Música en España y música española: Identidades y procesos transculturales»* (en prensa), 1999.

- FRITH, Simon: «Música e identidad», en Stuart HALL y Paul DU GRAY (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 181-213.
- GARCÍA MORILLO, Roberto: «Presencia de España en la música argentina», *Temas y Contracantos* 25 (1987), Buenos Aires.
- GARCÍA POSE, Manuel Urbano: «El amor a la gaita desde Argentina», *Anuario da Gaita* 8 (1993), Ourense, Escola Provincial de Gaitas, pp. 65-67.
- GILROY, Paul: «It aint't where you're from, it's where you're at...», *Third Text* 13 (1990-91).
- HALL, Stuart: «Introducción: ¿quién necesita "identidad"?», en Stuart HALL y Paul DU GRAY (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 13-39.
- HOBBSAWM, Eric: «Introducción: la invención de la tradición», en Eric HOBBSAWM y Terence RANGER (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 7-21.
- INZENGA, José Castellanos: *Cantos y bailes populares de España: Galicia*, Madrid, A. Romero, 1888.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y Jesús BAL Y GAY: *Cancionero Gallego. Tomo I: Música*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1973.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel: *O inmigrante imaxinario: Estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002.
- PAZOS, Daniel Alejandro: «Os gaiteiros da emigración. Reportaje a Avelino Rodríguez», *A Grileira* 1 (1998), Buenos Aires, Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos, pp. 53-59.
- PELINSKI, Ramón: *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal, 2000.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto: *Cancionero musical de Galicia*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1942.
- SCHUBARTH, Dorothe y Antón SANTAMARINA: *Cancioneiro popular galego. Volume I. Oficios e labores*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1984.
- *Cancioneiro popular galego. Volume II. Festas anuais*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1986.
- *Cancioneiro popular galego. Volume III. Romances tradicionais*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1987.
- *Cancioneiro popular galego. Volume IV. Romances novos, cantos narrativos, sucesos e coplas locais. Volume V. Cantos dialogados*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1988.
- *Escolma de cántigas do Cancioneiro Popular Galego*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1991.
- *Cancioneiro popular galego. Volume VI. Coplas diversas, cantos enumerativos e estróficos*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1993.
- *Cancioneiro popular galego. Volume VII. Táboas sinópticas, índices*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1994.
- STOKES, Martin: «Introduction: Ethnicity, Identity and Music», en Martin STOKES (ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, pp. 1-25.
- SUÁREZ SUÁREZ, Manuel: *A emigración galega no tango riopratense*, s/l, Tórculo Edicións, 2000.
- VALDÉS SIERRA, Juan Manuel: «Emigrantes y no emigrantes: La construcción de una alteridad», *Anales del Museo Nacional de Antropología* IV, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 105-124.
- VARELA LENZANO, Indalecio: *Los orfeones españoles en la República Argentina: Su pasado, presente y porvenir*, Buenos Aires, Robles y Ca, 1904.