

**MESA REDONDA:  
PROCESOS DE HIBRIDACIÓN E  
ACULTURACIÓN NAS MÚSICAS  
EMIGRADAS**

Luís Costa (moderador)

Ramom Pinheiro

Susana Asensio

Deborah Pacini



**Luís Costa:** Boas tardes a todas e a todos. Despois desta xornada que levamos transcorrida, pois a verdade que se digo interesante digo pouco porque polo menos resulta altamente fertilizante a nivel de ideas, imos ter unha mesa redonda como estaba previsto, co título: «Procesos de hibridación e aculturación nas músicas emigradas». Antes de comezar co que é a mesa e a quenda de palabras que terán os membros desta e, por suposto, tamén o público no seu momento, quixera presentar brevemente a única persoa que falta por presentar, xa que tanto a profesora Deborah Pacini como a profesora Asensio foron presentadas esta mañá antes das súas respectivas charlas, e que é Ramom Pinheiro, unha persoa moi ligada ao mundo da investigación, fundamentalmente en fontes históricas en discografía a través da empresa Ouvirmos, unha empresa de difusión e investigación. Eu diría que é das poucas empresas que, ademais do lóxico criterio empresarial de lucro, lexítimo, ten un criterio moito máis interesante para min, e para vós seguro que tamén, que é o criterio de investigación e sacar á luz novidades e documentos sonoros pouco accesibles. Hai pouco sacaron o libro da Polifónica de Pontevedra e tamén o de Quiroga violinista e o último proxecto que tedes en curso é...

**Ramom Pinheiro:** Manuel Dopazo.

**Luís Costa:** Manuel Dopazo, efectivamente, que ademais está aquí o editor, que é Norberto Pablo Cirio. Ademais deste labor de edición e difusión do patrimonio sonoro, Ramom é tamén profesor no Conservatorio de Música Folque de Lalín, e ten en curso varias investigacións e varios proxectos ligados ao tema que nos trae a esta mesa, que é o caso das músicas emigradas e, particularmente, das músicas galegas emigradas, especialmente en América.

Ben, unha cuestión sobre lingua. Por unha razón de cortesía, pídeme a profesora Pacini que desenvolva esta mesa en castelán e, en principio, vou facelo así. En todo caso ela pode comprender o galego en parte, se falamos amodo. O que pasa é que o meu problema en particular é o da velocidade, que non é precisamente algo que poida controlar facilmente. Entón eu, polo menos, vouno facer en castelán, en beneficio dela e así o vou desenvolver.

Voy a dar un turno de palabra a cada uno de los miembros de la mesa para que expongan brevemente los puntos sobre los que ellos consideran que se debe desarrollar este debate. Me corresponde la responsabilidad de abrir el fuego de este debate, así que voy a tomar la palabra para poner de manifiesto algunos aspectos que tenía meditados y que voy a traer aquí –o por lo menos apuntados– y otros que acabo de

integrar porque esta mañana se han suscitado algunas cuestiones que no quisiera dejar de lado en esta mesa en la medida de lo posible.

La primera cuestión que tenía pensado tocar, aunque fuese brevemente porque creo que es un punto de debate interesante, se refiere al propio título de esta mesa, «Procesos de hibridación e aculturación nas músicas emigradas». Aculturación es un término acrítico y un poco desfasado, es algo que es conocido y sin embargo el término ahí está justificado porque está colocado después de procesos. La aculturación no es un estado sino un proceso, nunca se llega a una aculturación, sino que se está en un proceso de aculturación. Ya en su día, en 1981, la profesora Margaret Kartomi señaló las varias razones por las que son preferibles otros términos como transculturalidad, que es un término que tendréis vosotros mucho más presente, para referirse precisamente a los procesos por los cuales un grupo cultural entra en contacto con otro y negocia nuevos contenidos culturales. Un proceso de ajuste que puede ser más o menos largo y más o menos conflictivo.

Esta mañana también se observó como los procesos de hibridación no son específicos de un tiempo, no son algo propio o exclusivo del mundo actual, la hibridación ha existido desde siempre; ni tampoco son propios de un colectivo concreto; en este caso los músicos emigrados, aunque obviamente aquí el proceso es mucho más, si se quiere, evidente, mucho más resaltable, pero este proceso de hibridación también se produce en otros grupos que no tienen por que ser emigrantes. Son procesos consustanciales a la naturaleza misma de la cultura. Ésta, como se ha dicho muchas veces, es híbrida por naturaleza, cualquiera que sea su forma. Otra cuestión es el valor o la conciencia que pueda tomarse en un momento determinado de este proceso de hibridación.

Otro punto que se ha tocado aquí y que desde luego puede dar para muchas cuestiones, algunas ya se suscitaron a lo largo de las preguntas, especialmente en este último turno que puso fin a la conferencia de Juan-Gil López, hace referencia a que no es posible separar el estudio formal de los procesos de hibridación de las cuestiones, de las implicaciones ideológicas que este proceso tiene. El fenómeno de la *world music* puede ser visto en un primer momento como una hermosa metáfora del hermanamiento de las culturas por encima de los marcos de las culturas de los estados-nación. Esta visión, creo, y será puesto aquí a debate, es una visión bastante simplista. Primero porque los mecanismos que empujan a la globalización de la música y de los músicos no son sencillos de comprender. Escuchamos lo que las grandes corporacio-

nes quieren que escuchemos, aunque esta constrictión no tiene por que ser total. Por otra parte, las fuerzas que difunden la noción de música global son complejas y están, no lo olvidemos, profundamente dirigidas. Comprendemos la categoría *world music* o música del mundo a través de categorías ideológicas que no son fáciles tampoco de evitar y que creo que deben estar presentes en todas las reflexiones sobre los procesos de globalización o la conformación de ese nuevo sujeto que es la *world music*.

Bien, tenía aquí tres puntos que voy a resumir porque quisiera que la palabra la tomasen ellos y también vosotros, pero son tres puntos que me surgían como puntos de debate. Estamos reflexionando sobre las músicas de la emigración y particularmente sobre el caso gallego, y una primera cuestión que a mí se me suscitaba era que estamos haciendo una especie de antropología sobre el pasado; lo que estamos estudiando es un caso histórico, no estamos estudiando un caso contemporáneo. Estamos haciendo una etnografía, como comentaba el profesor Pablo Cirio, sobre fuentes secas, sobre textos, sobre documentos, que nos dicen cosas que debemos interpretar. Yo me preguntaba, y nos preguntábamos y traslado la pregunta, si es posible una especie de antropología del pasado, y cómo hacerla, cómo ver esa antropología entre la antropología y la historia, y cómo modular el método entre método antropológico, etnográfico y el método histórico documental. Ya sé que la cuestión es larga y que no se va a resolver aquí, pero me gustaría que a lo mejor lo tocásemos para ver los peligros y los meandros en los que nos podemos perder a veces en esta investigación si no somos conscientes de ese carácter pretérito de lo que estamos estudiando, esa etnografía del pasado que estamos haciendo. Un segundo aspecto, que quisiera traer también a colación, se refiere al papel que estos casos históricos —como el gallego en particular, y que a mí personalmente me había interesado de una manera especial— tienen en la conformación de las identidades y, por supuesto, el uso legítimo —más o menos discutible, eso se puede opinar—, pero, en todo caso, el uso que desde el poder político se hace de esta identidad basada en la tradición. De ahí se desprenden unas implicaciones para lo que es la construcción de imaginarios y memorias colectivas. Por cierto, hay una ausencia que también quisiera reseñar para que fuese tocada, yo no sé si es cierta revancha que los etnomusicólogos toman respecto de los musicólogos históricos, pero así como la musicología clásica no se había preocupado de las músicas del resto del mundo, ahora los etnomusicólogos parece que tampoco nos queremos ocupar de la música clásica en tanto que una parte es el *world music*, porque si hay algo que es *world music* es Chopin, por ejemplo. No sé si es una ausencia

freudiana, una especie de lapsus de revancha o si existe alguna razón epistemológica para no tocar ese aspecto también ahí.

Y, finalmente, una tercera línea de reflexiones que yo quería arrojar aquí, y también en buena medida con la presencia de Ramom Pinheiro, que, de alguna manera, debe compensar su «no ponencia» con una obligación de rendir aquí tributo con sus conocimientos sobre el tema, se refiere al papel de las discográficas y del mercado discográfico en este proceso de globalización. En un artículo muy interesante que recién acabo de leer del profesor Carvalho, antropólogo brasileño, un artículo escrito en 2002 aunque me llegaron las actas anteayer. Se refiere en él a las músicas marginales, marginales en el sentido de periféricas en relación a la gran tradición, y a la entrada de estas músicas en los circuitos comerciales de la *world music*; y habla, cito literalmente sus palabras: «del proceso de canibalización», de que estas músicas son canibalizadas. Dice, cito literalmente, «son canibalizadas por la escala del proceso... la escala es algo problemático, porque es tan grande que su propia desmesura la vuelve irresponsable, no hay ningún compromiso, ninguna promesa de continuidad cuando se trata de una escala de producción de bienes mediáticos de consumo tan grande, con tanto dinero puesto en esa colección de discos, shows, videos, películas, entrevistas, etc.». Esas pequeñas músicas, esas músicas locales insertadas en las grandes redes de difusión con todos los intereses que ello comporta, sufren un proceso que creo que debemos de estudiar y de tener presente porque va a definir muchas de las conductas posteriores respecto a esas músicas. Los cambios son formales, y performativos, y afectan también enormemente, lo cual creo que es punto de discusión aquí, para el caso gallego, a como es percibida esa música que ha sufrido ese proceso de canibalización cuando vuelve a su punto local. Por ejemplo, caso arquetípico: la música de autores gallegos que parten de la tradición, que son canibalizados por el marketing celta y que luego son devueltos, como una especie de Jonás salido del vientre de la ballena, a su lugar digamos de origen, en formato CD, con una determinada estética y generan en ese mundo local una recepción más o menos problemática. O sea, son rechazados o son reconocidos como parte de esa tradición y eso tiene que ver con estos procesos de una manera muy clara. Pues generará patrones de rechazo, como se comentaba esta mañana aquí, o habrá que negociar la adaptación de la identidad, esa identidad que se ha construido desde el otro: no somos nosotros quienes hemos construido esa identidad, nos la construyen, por así decirlo. Carvalho ve con pesimismo realmente la posibilidad de negociar nuevos contenidos para las músicas locales. Él lo atribuye a una

especie de tedio constitutivo de los consumidores de los países ricos, que necesitan canibalizar otras tradiciones culturales, de cualquier parte del mundo, para mantener esa sensación de vitalidad en un cotidiano desacralizado por el orden del capital.

No quiero prolongarme más. Creo que he tocado algunas cuestiones que seguramente darán para puntos de debate. Únicamente quería terminar con una pequeña anécdota que me sucedió hace muy pocos días. Estaba yo haciendo etnografía en Vilaboia [ayuntamiento de la provincia de Pontevedra], los que conocen Santo Adrán y Santa Cristina de Cobres saben que tienen un carnaval bastante peculiar, con grupos de Madamas y Galanes que visten unos ropajes bastante característicos y que bailan danzas. En realidad, las danzas son actuales, reactualizadas cada pocos años, no son danzas gremiales. Pero después de estar allí durante un día desde las 10 de la mañana hasta las 12 de la noche, compartiendo todo lo que es ceremonia de carnaval, yo observaba y uno de los aspectos que me llamó la atención es que a lo largo del día hubo varias actuaciones y al final de la tarde se reúne la gente para mantener algunas tradiciones como la corrida do galo y otros elementos propios del carnaval bien conocido, y me comentaba un miembro de la comisión de fiestas, literalmente: «hai que traer outras cousas porque a xente abúrrese e isto acábase». Lo que trajeron fue un grupo de *majorettes* de un lugar de Galicia, cercano por cierto, que verdaderamente daba algo de «noxo» mezclado con aquello, si me permitís la expresión. Es una opinión meramente estética, si queréis, no entro en juicios de valor. Pero, claro, yo meditaba y decía para mí: el problema es que estas culturas locales se ven compelidas a competir con los elementos de espectacularidad de un mundo *mass-mediatizado*, con la televisión y otros medios, y evidentemente es una batalla que tienen perdida de antemano, porque a nivel de dinero no pueden competir con esas representaciones, esas *performances* que nunca estarán a su alcance. Pero la última pregunta es si es posible algún tipo de salida, como la que comentabas tú (Rodrigo Romaní) hoy en la mesa, para estas formas de la cultura local orillando estos peligros de canibalización a que se refiere Carvalho en su texto que antes citaba.

Por mi parte nada más, de momento, y voy a dar la palabra, empezando por Deborah Pacini, para que ella tenga también ocasión de puntuar.

**Deborah Pacini:** Muy brevemente. Como yo no tengo mucha información sobre lo que ha sido la cultura gallega y la emigración, tengo menos que aportar. Pero desde un punto de vista de afuera y lo que he aprendido en estos dos días desde que llegué al país, me ha interesado bastante ver las divisiones internas de

España, los micromundos, pero que son nacionales, y, viéndolo desde el exterior, veo que hay una inmigración que viene encima de eso. Ustedes están hablando de las migraciones de Galicia hacia el exterior, que son históricas, pero ahora el país está experimentando unas inmigraciones recientes de varias partes del mundo, incluyendo Latinoamérica, que abren posibilidades interesantes de comparar la experiencia de los gallegos en el exterior con las experiencias de las personas que están llegando ahora. Y qué hay de diferencia, qué cosas son iguales y qué cosas no lo son. Me imagino que hay diferencias bien grandes por causa de la globalización. La emigración a veces es por razones económicas, a veces por razones políticas. Ahora con la globalización bastantes de las emigraciones e inmigraciones son sobre la base de la necesidad económica. Por conversaciones informales que he tenido, me parece que la emigración de Galicia también ha tenido esas razones. Así que hay conexiones que se pueden comparar entre aquellas y las que están sucediendo ahora. También en términos de la canibalización, es un tema muy interesante, porque no todas las músicas se canibalizan. Hay algunas que por razones ideológicas o culturales se prestan y otras no. Me refiero a lo que hablaba en mi ponencia acerca de las muchas músicas afrocaribeñas que se han prestado a la canibalización, mientras que las músicas de origen mexicano y centroamericano no se han prestado, no hay ningún peligro de que esas músicas se vayan canibalizar. A propósito de la conversación que tuve con el compañero a mediodía hablando de la palmera, que hasta cierto punto son esas imágenes de atractivos de la alteridad que se prestan para la canibalización, mientras otras que son más proletarias, que no tienen ese festejo, no se van a prestar. En términos de la música de Galicia no lo conozco bien, en todo caso no es una cosa que va a ocurrir a cualquier música; hay contextos para eso.

En términos de la aculturación, en los Estados Unidos, de donde vengo, durante mucho tiempo se imaginaba que era una aculturación hacia la corriente principal, pero lo que ha pasado es que no ha sido así. Los grupos se aculturaron a otras culturas que son minoritarias; sobre todo los portorriqueños, por ejemplo, se aculturaron, no a la cultura anglosajona o anglocentrista, sino a la cultura afroamericana. Ahora yo creo que, con tantos latinos, hay más posibilidades de aculturación, y algunos latinoamericanos que vienen no necesariamente se van a aculturar con lo afroamericano sino con otros latinos. Los centroamericanos que llegan se mexicanizan, esto es muy complicado en nuestra tierra.



**Susana Asensio:** Continúo lanzando apuntes al aire. Al hilo de lo que decía Deborah. Sobre esta capacidad de canibalización con ciertas músicas. Yo creo que una de las características que hace a una música canibalizable es que represente cierto ideal de exotismo, y el exotismo sólo existe en la distancia, bien temporal, bien geográfica. En el momento que lo acercas deja de ser exótico y pasa a ser «otro», «un diferente» que es una categoría peligrosa, peyorativa, que infunde cierto respeto, pero pierde ese halo de inocencia con respecto a la cultura propia que la distancia te da. Por eso es mucho más fácil exotizar algo del pasado o exotizar algo que pasa a 3000 kilómetros, que exotizar algo que pasa en la casa del vecino, aunque sea realmente diferente. Creo que eso es uno de los puntos interesantes, que el acortamiento de distancias que propicia este proceso de globalización imparable también nos acorta las posibilidades de exotizar al otro y nos deja esa vertiente de «otro» puro y duro, sin la pátina romántica del exotismo. Todo ese mercado del exotismo que los grandes sellos de música, sobre todo franceses e ingleses, que empezaron con el mercado de la *world music*, todo ese mercado que estaba tan lejano, tan distante, cuyos puntos de referencia nosotros desconocíamos, se está cayendo para nosotros, porque los puntos de referencia ahora son nuestros vecinos. No es lo mismo que cuando en España nos referíamos a corridos mexicanos: nos imaginábamos sombrero mexicano, el bigote, la guitarra, con la botella de tequila, pero ahora tenemos un compañero de trabajo mexicano y no nos vale igual, no podemos exotizarlo de la misma manera. Creo que el mercado lo que hace, y por eso falsea muchas veces estas identidades asociadas a las músicas, es propiciar una exotización que social y culturalmente no podemos mantener por el día a día, por esta cercanía absoluta que ya tenemos todos.

En cuanto a esta discusión conceptual de los términos de hibridación y aculturación, también quisiera dar un pequeño apunte. Por qué no nos vale el término de aculturación hoy en día, aparte de que sea un proceso unívoco, aparte de que se supone que es un proceso uniforme y que tiene que ver con la hegemonía, grupo mayoritario o poderoso y grupo minoritario o en inferioridad de condiciones que es absorbido. Creo que eso es parte del problema. Pero otra parte es que el concepto mismo de aculturación nos está hablando de un canon, de algo que existe como objeto dado y que luego va a cambiar, merced a una serie de procesos y eso en la cultura tampoco se da. Nosotros podemos coger un segmento temporal de un proceso, pero todo es un proceso, igual en la cultura. Incluso el mantenimiento de ciertas tradiciones, ese proceso de mantenimiento es dinámico, porque no se hace lo mismo para

mantener algo que te sale de una manera natural que para mantener algo que has aprendido como canon, incluso como proceso es diferente. Sin embargo, la hibridación como concepto nace un poco como el concepto de borde en Estados Unidos: no es mexicano, no es americano, es del «borde». La hibridación es un poco así. No es el producto uno, no es el producto dos ni es la suma del producto uno y dos, es la consecuencia de ese choque, de esa interacción, de este conflicto, del roce de dos cosas y es una tercera cosa que ni es uno ni es dos ni es la suma, en ese sentido es donde es más real que conceptos como aculturación o trasplante.

Un tema que lanzaste al principio brevemente y que a mí me parece muy central en la discusión de las músicas que ahora mismo se patrimonializan desde instituciones en general, no sólo en Galicia, es un proceso casi europeo, de la vieja Europa. No sólo tiene implicaciones ideológicas, porque la primera pregunta ya no es cómo se hace antropología del pasado sino por qué se hace antropología del pasado si ya pasó, y es porque el pasado al ser fuente seca, al ser fuente muerta, estable, documental es interpretable, no hay interacción. El que la interpreta es el que dice lo que es, es el que le pone la voz. Con las fuentes vivas no podemos hacer eso porque están ahí para decirnos, «no, perdona, te equivocaste, yo no dije eso, no, en realidad lo que pasa es otra cosa». Institucionalmente, seamos francos, interesa mucho menos, no son tan sencillas de apropiarse, nos lanzan significados mucho más diversos, contradictorios –como lo es la cultura misma– y, sobre todo, rara vez se alinean con una posición hegemónica. Hace increíblemente incómodo el hecho de juntar patrocinio institucional con estudio de fuentes vivas; es casi un oxímoron juntar esto. Y lamentablemente creo que ese es uno de los problemas que tiene ese cruce de antropología e historia. Si somos conscientes de que hacer historia no es relatar unos hechos, es decirlos, es escribirlos, el que los relata es el que dice qué hechos son historia, no la historia en sí, no son los hechos que sucedieron sino una parte de los que sucedieron. Y creo que esta historiografía ficticia de la que hablaba Luis (Costa), este carácter no sé si acrítico pero fuertemente mediatizado de la antropología, etnografía, de las aproximaciones que se hacen al pasado, tiene mucho más que ver con las fuentes de financiación de la investigación que con el sujeto u objeto de estudio en sí mismo, es una opinión personal.

**Ramom Pinheiro:** Boas tardes a todas e a todos. Son muchas las cosas que se están planteando. Por empezar, pondré dos cosas encima de la mesa. Por una parte, la cuestión de la emigración que estamos hablando, a mí me gustaría salvar una distancia que afecta a la parte discográfica y es que precisamente cuando empieza la

industria discográfica, hace algo más de un siglo, ya se vivía un momento de angustia emigrante gallega. Era un momento que, como los irlandeses, salíamos a riadas e íbamos a lugares de mayor desenvolvimiento económico. Lo que implica que cuando se llegaba a Argentina, México, Estados Unidos o la propia Cuba, ellos sí que estaban en un momento floreciente o por lo menos en mejores circunstancias, lo que les hacía depositarios de esa nueva tecnología mucho antes que aquí. Esto significa que se producía música gallega muy estereotipada, podríamos decir folklorizada –todos estos procesos que ya conocemos y de los que se viene hablando–, para ser consumida allá, por los gallegos de allá. Si nos ponemos un poco en su piel, de llegar a Argentina, donde había tantos millones de argentinos, italianos, alemanes, cómo sentirse gallego, si hasta el agua no sabe a agua. Pues, de entrada, por la música y la gastronomía ya que siempre son los elementos que nos unen en la distancia. Entonces, ¿qué pasa actualmente? De entrada, sigue habiendo flujo emigratorio y doy fe porque estoy este año en Barcelona y hablo por mí mismo, aunque seguramente seamos otro tipo de emigrantes; seguimos saliendo pero son otras circunstancias muy distintas. Allí, en Barcelona, los emigrantes son los latinos, eso sí que lo percibe muy bien la gente, o la gente de Europa del Este o africana. Las compañías discográficas se están dando cuenta de que hoy en día están dejando de ganar dinero por no ofrecerle a esta gente sus músicas, y poco a poco empezamos a notarlo ya, como empieza a haber pop argentino como «colado» en medio del pop español. Ya no diferenciamos, parece que son autores españoles pero algunos de ellos son argentinos ¿verdad? Para el caso gallego sería distinto, ¿somos realmente un potencial consumidor como éramos hace cien años? Igual ya no es nuestro caso, creo que este es un elemento en principio a tener en cuenta.

Más elementos que tienen que ver un poco con la industria, por tirar por ahí. Estoy haciendo allí un curso sobre gestión de empresas musicales muy vinculado con BMG y con Sony y os diría que las cuatro grandes multinacionales, que suponen casi el 80% de la facturación mundial, ya no hablan de música, ellos hablan de contenidos. Porque si pensamos un segundo en BMG Sony, pues Sony se especializó en hacernos el DVD, el televisor, los baffles, el reproductor, el tocadiscos y ahora necesita contenidos, que es su palabra. Ellos no trabajan con música, trabajan con contenidos. Entonces, hablando de contenidos, de producto, con esta suerte de empresarios y ejecutivos, no me extraña que acabemos hablando aquí de canibalismo para todas estas cosas, porque quizás es lo que buscan..., no les interesa en ningún caso otra cosa. La

palabra *world music*, quiero también decirlo, es un invento del año 1987, en concreto. Se reunieron en Londres gente preocupada porque no sabía cómo vender, simplemente necesitaban vender más, y cómo comunicar, cual era la etiqueta. Se juntó gente como el director de *Folk Roots*, que es una revista de comunicación importante, y directores de este tipo de compañías y dijeron: «bueno, tenemos la palabra». Que a día de hoy, efectivamente, empieza a hacer aguas. Ya no vende tanto y asistiremos en breve a nuevas palabras que aún nos van a confundir un poco más.

También diría, en palabras que sí se utilizan dentro de este mundo, qué es eso que llaman *crossover*, que igual algunos músicos conocéis, que sería algo traducido como pasar el puente o dar el salto. Para los músicos que están fuera del *mainstream*, de las músicas pop, de las que venden, de las que generan, del producto, qué hacemos con la música clásica o con las músicas del mundo. Entonces aparecen este tipo de músicas, estilo Los Tres Tenores o estos músicos de lo que sean, de músicas de raíz, que por medio de asociaciones, de discos, de colaboraciones, intentan dar el salto, entrar de alguna manera a cualquier precio. Porque realmente, insisto, aquí quien pone el dinero son accionistas, que, si eso no rinde, mañana lo meten en construcción o en telecomunicaciones o en lo que sea, son empresas. Y los músicos que están un poco dentro de este mundo, aunque cuanto más popular más se lleva esta imagen de mostrarse auténtico, por eso los cantantes de pop si pueden llevar el pantalón roto o lo que sea, dar una imagen «auténtica», pero en definitiva están totalmente hipotecados y lo saben y lo sabemos todos realmente, igual no lo reflexionamos todos los días pero lo sabemos.

Son estas unas pequeñas pinceladas por introducir. Diría también que en Cataluña me juntaba estos días con algunos músicos de la comunidad gallega y llegué a la rápida conclusión de que no hay hibridación con la música gallega allí. Sí lo hay con la música andaluza, por ejemplo. Sería toda una reflexión, también, por qué El Último de la Fila, por qué Antonio Orozco es como música pop pero es andaluza, pero están en Barcelona al mismo tiempo, ya no están en Andalucía. O como grupos como los Mojinos Escocíos se trasladan de sede de Sevilla a Barcelona, porque algo pasa en Barcelona. Es una plataforma en definitiva que tiene que ver con todas estas cosas.

Otra valoración previa que tiene que ver con todo esto es que yo me doy cuenta que escuché más música en los pocos años que tengo que mis cinco generaciones precedentes y mis hijos escucharán todavía muchísima más. Porque las cosas que vemos

que llegan, los nuevos sistemas (P2P,...), los nuevos aparatos, nos permiten tener de la noche a la mañana repertorios de 3000 temas, 5000 temas, que construyen un poco nuestra identidad musical. Antes, un músico tradicional aquí para hacer su repertorio, definir su musicalidad y adquirir esos estilemas tardaba toda la vida y al final es una cosa que a día de hoy sintetizamos en esto: «tal gaitero, esto». Y ocupa medio folio. Hoy en día habrá que ver en que da todo esto. Pero, obviamente, habría que estar preparados culturalmente de otra manera, no sé si se puede plantear así, para defenderlos, para que trascienda esta galleguidad de la que hablamos. Porque en los grandes ejemplos de grupos vendedores, como Asian Dub Foundation, un grupo radicado en Londres con esencias indias –claro, esencias indias, ¡hablamos de cuántos millones! O Manu Chao o Sargento García en París, con esencias latinas, vemos que no se habla de música venezolana ni de música colombiana, sino de músicas latinas. Pretender venderse como música gallega es en ese sentido diría que imposible. Habría que buscar otras estrategias o etiquetas si queremos caminar por ahí.

**Luís Costa:** Bien, hasta aquí las palabras de los miembros de la mesa, y ahora la palabra es vuestra.

**Público (Norberto Pablo Cirio):** Digamos que si esa búsqueda del exotismo. Todos sabemos cómo nació la antropología en cuanto ciencia curiosa del otro cultural. Entonces esa construcción del exotismo es porque hay un exotizador, y hay una necesidad de novedades y hay una necesidad de conocerlos de alguna manera. Dudo que, para los habitantes de Tahití, Tahití sea exótico, así como para los que viven en Santiago ésta sea una ciudad exótica. Pero posiblemente para un neoyorquino que venga aquí es la «puerta de la latinidad», por decir algo. Este proceso de exotización implica una serie de procesos que pueden ser simplificación cultural, caricaturización, esencialización o una búsqueda de una norma, una normativización, tratar de que las excepciones o los casos marginales no sean fijados como representativos. Cuando hablamos de música gallega, concretamente por más que sea muy difícil definirla a nivel tradicional, estamos hablando de ciertos géneros, de ciertos ritmos, con tonos melódicos, etc., que los tenemos como naturales. De repente, cuando empezamos a escuchar, a hacer un microanálisis, comarca a comarca, de zonas liminales de Galicia o la Galicia del Bierzo, inmediatamente exterior, empezamos a conocer otra riqueza que a veces no es reflejada en la discografía, en los conjuntos, que estereotípicamente repiten algunas formas fosilizadas del saber musical. Entonces, creo que hay que diferenciar por un lado lo que sería la música profesional, la música grabada con fines

comerciales, más allá de las tecnologías de cada momento de la historia, y la que de alguna manera se puede hacer y se hace actualmente de manera espontánea en una mesa, esté un musicólogo presente o no. No es una pregunta dirigida a nadie, simplemente es un comentario.

**Ramom Pinheiro:** A mí se me ocurren varias cosas. Lo primero es que no se puede obviar en ningún caso que esa espontaneidad está condicionada también por esa música grabada, por esos medios de comunicación en que llevamos inmersos más de cien años. Podríamos decir aquí todos que los temas que conocemos o reconocemos, como *A Rianxeira* o la *Muiñeira de Chantada*, los conocemos y reconocemos porque se grabaron hasta la saciedad y se vendieron miles y miles de copias de discos. Seguramente muchos de nosotros no vemos un disco delante de esos, y habrá mucha gente que no tiene conciencia de que estos repertorios están grabados y entonces esta cuestión de la espontaneidad, de no buscar conflicto ni conciencia cuando haces las cosas, que realmente sería el punto para la nueva música gallega, no sé si decirlo así, tampoco es muy exacto en su planteamiento; claro, no nos podemos aislar tampoco de la realidad que tenemos ahora mismo. Yo lo que veo en la gente que trabaja bajo este logo de «música gallega» es que se convierte más bien en una losa, de repente. Porque se siente observado, te sientes un poco «oficiante», «cura», «interpretador», es un papel que yo mismo desempeñé durante años y finalmente no es lo que me interesa para con la música. En el caso de los africanos en Francia, los magrebíes en este caso, que me interesa particularmente, sí que tienen conciencia de su situación, sí me resulta espontánea. Los procesos de creación son espontáneos, porque ellos no reivindicaban, no es la muiñeira sobre este canon ni se ejerce una presión por ser un microgrupo tan reducido como aquí. Como los que estamos aquí pendientes de la música gallega: cuántos discos se venden, qué gente va a los conciertos, quién programa conciertos..., si nos paramos a pensar es un círculo cerrado y vicioso, casi diría enfermizo. Pero estas cosas no pasan allí.

**Susana Asensio:** Antes se ha mencionado en la mañana: quién sanciona lo que es gallego y lo que no lo es. Porque toda la música hecha en Galicia, en principio, es música gallega por el mero hecho de haber nacido aquí, ¿no? Pero no toda la música nacida en Galicia se denomina música gallega. ¿Quién lo sanciona?, lo primero y segundo, ¿con qué intención ciertos géneros pasan a formar parte de la galleguidad canónica y otros géneros pasan a formar parte de la galleguidad inherente, inevitable, digamos, «vale, pasa en Galicia, pero que no se le llame gallego», ¿no?

**Público:** Música gallega internacional...

**Susana Asensio:** Vale, pero en qué sentido.

**Público:** Claro, la que no tiene ritmos folklóricos gallegos, pero es música internacional.

**Susana Asensio:** ¿Si? Un gallego haciendo música gallega desde su galleguidad más profunda, si no utiliza un canon de los establecidos dentro de la música gallega no puede ser vendido bajo la etiqueta de la música gallega. Entonces, creo que los músicos parte del problema que tienen es que están sancionados desde las instituciones, y hablo de instituciones en un sentido muy amplio, tanto instituciones públicas como compañías discográficas, grupos de presión, incluso grupos políticos; están sancionados desde ahí, pero no creo que se sientan, o no todos por lo menos, no creo que todos y cada uno de ellos se sientan representados con la etiqueta que se les pone de música gallega.

**Luís Costa:** Tú haces una pregunta que, creo, tiene distintas respuestas. Cuando dices ¿cómo se define el status de galleguidad de una música? Muy sencillo, la comunidad es la que define el status, desde mi punto de vista, por lo menos a nivel de legitimación política. Porque aquí hay una relación muy estrecha entre identidad y marco político. Lo que a mí me desasosiega –no voy a decir me preocupa, porque suena un poco dramático– y que me recuerda aquella frase tan bonita de Carlos Marx: «Cuidado al vaciar el agua sucia, no se nos vaya también el niño por el desagüe»; lo que me desasosiega es que bajo la capa de la globalización también se esconde un peligro cierto de desdibujamiento, de, si se quiere, incluso desaparición de las mismas comunidades políticas. No estoy a favor de un discurso apocalíptico respecto a la globalización. No diría que el imperialismo cultural es la gran bicha del siglo XXI que entra, pero sí que vale la pena reflexionar sobre la pérdida de contenidos cívicos que a veces se desprende del desdibujamiento cultural. Y creo que esto tiene mucho que ver con la crisis política de los propios estados-nación, etc. En ese sentido, yo creo que los propios etnógrafos, etnomusicólogos, en fin, la gente que dedicamos algún tiempo a estas cuestiones, debiéramos tener una cierta prevención contra ese discurso que yo definía al principio un tanto *naif* de la *world music*, una especie de cosa de por sí positiva e incluso casi diría que frente al mito de la multiculturalidad, porque a veces es un mito realmente.

Creo que eso de la multiculturalidad sería otro tema, otra mesa, las culturas tienen «bordes», otra cosa es que los bordes sean flexibles, precisamente si somos, somos

porque tenemos bordes y si yo me defino es porque incluso tengo un cuerpo que me define. Creo que no debiéramos caer en la retórica, una retórica positiva a la fuerza respecto a la globalización. Sé que, además como tú eres una persona de pensamiento procesual en estas cuestiones de identidades, te choca que yo defina así de esa manera y comparta con la gente que estamos aquí en este momento este status. Pero yo creo que hay que empezar por alguna parte, sobre la cuestión que te planteas: ¿Qué es la galleguidad? En primer lugar, por lo menos definida desde dentro, aquello que es percibido como tal por una comunidad política integrada; creo que esto es muy importante.

**Susana Asensio:** Yo sólo estoy de acuerdo contigo a medias. Los presupuestos ideológicos si...

**Luis Costa:** Menos mal...

**Susana Asensio:** ...pero, no puedo hablar tanto del caso gallego, pero si del caso asturiano en música tradicional. Un ejemplo, haciendo trabajo de campo en Asturias se recogen miles de jotas, gallegadas [muiñeiras], asturianadas, danzas primas..., repertorio estándar. Se habla con las instituciones a la hora de publicar ese repertorio..., primera condición:

- Las gallegadas fuera [te dicen].

- Pero, ¿por qué?, si las gallegadas forman parte de este repertorio... Además, en ciertas zonas de Asturias las jotas van seguidas siempre de la gallegada porque el baile cambia...

- Ya, pero es gallego.

- Sí, es cierto, fue de origen gallego, fue documentada gallego, pero hay gallegadas desde el siglo...

- Sí, pero es gallego...

Y tienes que quitar las gallegadas de la música asturiana porque no representan el ideal de identidad, aunque sean identitarias y sean percibidas por la comunidad como tales. Pero institucionalmente es incómodo. Es un ejemplo; pero sucede constantemente. Creo que en lugar de ensancharse estos bordes de la identidad, institucionalmente, se han ensanchando social y culturalmente, pero institucionalmente creo que se han restringido en función de aquellas cosas que eran exclusivas, que no eran compartidas por otros y que esos bordes identitarios me parece que forman menos parte de lo que sentimos o de lo que pensamos al pensarnos identitariamente, como de lo que nos encontramos cuando nos chocamos con un «otro»; ahí es cuando aparece el borde, no creo que esté definido desde dentro, en realidad.



**Público (Uxía Senlle):** Yo conozco a grupos de gaiteros galegos que se niegan a interpretar una rumba, por ejemplo, porque lo consideran excesivamente extranjero. Claro, entonces no son siempre las instituciones las que establecen esos...

**Susana Asensio:** Hablo de instituciones a nivel muy amplio. Una institución es una familia, por ejemplo; no tiene por que ser una institución política, pública.

**Público (Uxía Senlle):** Desde ese punto de vista, sí. En este caso son grupos que, pretendidamente puristas, evitan cualquier intrusión de otras músicas consideradas más mezcladas, que forman con todo el derecho ya parte de la música gallega naturalmente. Quien le niega a estas alturas a una rumba..., pero el hecho es ese, que los bordes se establecen a veces desde muy distintos lugares y desde los propios músicos para, en la medida de lo posible, establecer esa pureza.

**Susana Asensio:** ¿Te parece que tiene que ver el hecho, es una pregunta para ti, de que la identidad como concepto haya pasado a formar parte de la identidad como vivencia que siempre estuvo ahí, te parece que eso forma parte de esas autocensuras?

**Público (Uxía Senlle):** Sí, probablemente sí. Habría que hacer un análisis más profundo, no lo sé, casi psicoanálisis. Pero el hecho es que eso sucede así. Yo tengo la constatación de muchos ejemplos, y no sólo en el campo de la música instrumental, también en el campo de la música cantada, incluso más.

**Ramom Pinheiro:** Yo, asépticamente y sobre el papel, afirmaríame todo lo que dices, pero las circunstancias son distintas en cada momento y en cada territorio. Por ejemplo, aquí, desde toda esa historia de la Transición y los últimos años son unas circunstancias muy determinadas también. Digamos que la organización de los grupos folklóricos y todo eso tenían unos condicionantes que a día de hoy son otros distintos y somos un poco producto de todo eso, habría que ver también las circunstancias en cada momento.

Por ejemplo, se nos escapa de la emigración pero viene al caso. Yo estoy muy interesado personalmente —porque creo que me ayudó desde luego a entender muchas cosas— en el estudio del acordeón diatónico, ya no sólo como músico, como intérprete, sino también porque de repente empecé a encontrar claves para entender los finales del XIX, principios del XX; fue una época de cambios determinante: el llegar de la prensa, de la luz, de los medios de transporte y de repente de instrumentos manufacturados, con lo que ello implica, pues ya no son instrumentos autoproducidos, sino que se compartía un mismo instrumento en Galicia, en Colombia y en Polonia de repente. Y esa parte de nuestra tradición, incluso a día de hoy, se

sigue ignorando. No existe, no hay publicaciones. Conozco personalmente a los músicos interesados, investigadores en este tema y nos cuesta un mundo, y cuando hablas con grupos que hacen trabajo de campo hasta muy recientemente, por eso te digo que también las cosas cambian, se van adaptando, hasta muy recientemente hablabas con los grupos, les preguntabas por el acordeón y te decían: «¿el qué!, ¿el acordeón?, ¡no, no...!», o te decían que no había –y te lo aseguraban– en determinada comarca y cuando finalmente aparecía y «a fartar» directamente te decían que eso no les interesaba, es más, casi se sentían ofendidos: ¿cómo se les podía exigir a ellos, que se dedicaban a la música tradicional, preguntar precisamente por un instrumento que alimentaba los bailes, que incorporaba las jotas y al mismo tiempo era un instrumento que participaba del proceso de hibridación en ese momento, que introducía los ritmos agarrados como el vals...! Yo veo que en los últimos años incluso estos grupos que, para entendernos, se visten con esta estética dieciochesca empiezan a interesarse por este tipo de instrumentos y se dan cuenta que se movió ficha, que hay muchas limitaciones y frustraciones que arrastramos y este tipo de encuentros van dirigidos a eso, a intentar abrir puertas y que nos entre un poco de luz, porque realmente aquí hay muchas carencias. Para poder hacer música espontánea que hablamos, inconsciente, incondicional, para mí sería realmente lo ideal, tienes que estar empapado, y cuando sientes, porque es un sentimiento, es así, un sentimiento, de que te quitaron algo, de que hay algo que no cuadra, es un sentimiento de desasosiego, que lo decía él [Costa] también, ¿no? Y procuras conscientemente este patrimonio que asumes, que procuras y que disfrutas mucho de ese proceso de incorporación de elementos. Ahora mismo, está pasando toda esta estética celta, yo creo que está un poco agotada en Galicia y [la etiqueta de] los nuevos grupos, sería muy difícil definir, porque *world music* no es, porque música gallega es todo. Yo estoy de acuerdo, es una y son todas, pero música celta ya no es en ningún caso. Incluso para los que trabajamos a nivel profesional no sabemos cómo definirlo [la música gallega] ni como venderlo. Yo estoy con un proyecto en Barcelona, intentando comunicar música que se hace aquí y ellos tampoco encuentran la palabra...

**Susana Asensio:** La nueva palabra política es la música del Arco Atlántico...

**Ramom Pinheiro:** Ya, pues en este caso tampoco funciona. Porque es una música que se deja influenciar por el idioma y por ciertas cadencias, pero también por ciertos instrumentos y estéticas precisamente de esa música, de esos pequeños núcleos

urbanos de los que hablaba antes Juan (Gil), que no fueron el icono hasta ahora mismo, pero que también hubo música en los cafés, música en los salones de baile y eran otras estéticas, el foxtrot, eso también forma parte, y la mazurca... Me resultó imposible, a un grupo de treinta personas, explicarle qué era música gallega, de raíz, de alguna manera, ya no encuentro ni las palabras, e ineludiblemente piensan pues en «música Atlántica», como me dices, o sea...

**Susana Asensio:** No es una expresión inocente, es fruto de las divisiones administrativas que se organizaron con el 5º programa marco, creo que fue en Europa. Había ciertas regiones definidas del programa interregional, y como oposición a la zona mediterránea en España existe el arco atlántico, Madrid no existe.

**Público (Óscar Ibáñez):** Quería decir respecto a lo que comentaba Chito [Pinheiro] sobre el acordeón diatónico, que esa falta de la conciencia de los gallegos sobre la existencia del instrumento o conscientemente intentar evitar que existe tiene que ver un poco también con el nacimiento de las identidades a principios de siglo y la estética que predominaba o que se quería imponer sobre lo que era gallego, lo que no era gallego y lo que debería ser gallego. En ese sentido, se buscan los elementos más diferenciadores, aquellos que no son compartidos por otros grupos o colectividades o países o regiones. Un poco, en ese sentido, va en relación con los repertorios, por qué se cogen ciertos ritmos y géneros y no se cogen aquellos otros que son compartidos por otras comunidades o regiones colindantes. Pues también tiene que ver con cada cultura, quizá las instituciones, o hay una carga política en el sentido de crear esa identidad única, diferenciadora, que nada tiene que ver con la de al lado. Por qué se cogió el cuarteto respecto a gaitas y no el cuarteto que era clarinete, gaita, caja y bombo con platillo. Bueno, el clarinete era un instrumento que ya estaba internacionalizado y no interesaba, entonces interesaba más aquella otra figura con gaitas y el bombo. Quizás el acordeón diatónico, en este momento, pues ya le pasaba algo muy semejante, no encajaba dentro de la ideología con esta carga nacionalista de identidades y de estéticas, de lo que vosotros sabéis muchísimo más que yo. Creo que va un poco en relación con eso y respecto a los géneros exactamente lo mismo. Se cogen unos como propios aunque, a lo mejor si excavamos un poco vemos que no son tan propios y genuinos, se adoptan y se estabilizan y hegemonizan como legítimos y como gallegos y otros se desechan aunque estén en ese proceso de formar parte del patrimonio en un proceso inicial.

**Público (Paulo Vicente):** Yo quería plantear que discos como los que hacen Diego El Cigala y Bebo Valdés realmente los crea la industria. Ahora mismo está creando esta mezcla la industria porque eso es lo que se pide. Hablando con personas gitanas que conozco dicen que realmente no les gusta eso. Estamos hablando de que el futuro de la música gallega también podría ser así. Es muy fácil que las compañías discográficas busquen una salida en buscar estas mezclas. Entonces, ¿qué sería más positivo: buscar estas mezclas con otras músicas, como pueden ser el flamenco o el son cubano, o intentar evolucionar desde dentro como podéis hacer en Ecléctica Ensemble, que es música gallega que evoluciona porque hay una serie de cambios que se piden, que el cuerpo pide, o la cultura o la sociedad en el momento?

**Ramon Pinheiro:** Lo positivo es poder crear con la mayor libertad posible. Entendiendo como libertad las limitaciones y condicionantes que tenga cada uno. El problema, creo, es que la industria en definitiva no existe desde siempre; la música existió desde que hay cultura, la industria no, tiene cuatro días, como quien dice. Y cogió semejante dimensión, el mundo multinacional, que nunca había estado en estos topes realmente. Para mí ese es realmente el problema. Hasta recientemente existía, digamos, una clase media de independientes, de alternativas que sí trabajaban mucho más en contacto con los músicos. No voy a decir tampoco que fueran la honestidad absoluta, porque en definitiva hay una motivación económica, que me parece lícita, pero sí que se hacían las cosas de otra manera, y cada día eso es más difícil. Porque a día de hoy las cosas están cambiando y también los programas de distribución, que son los fundamentales. Producir un disco es muy caro pero para distribuirlo necesitas una tienda, que están cerrando, y a ver donde colocas tu disco, o necesitas un portal en internet, «ah, pues lo voy a hacer», pero al Ipod o Itunes cómo le vendes tu tema. Si va EMI y tiene 50 000 temas para venderle y tú le vas con cuatro, o sea, no tienes capacidad de negociación para penetrar. Eso a mí me parece muy preocupante. ¿Cómo satisfacen todo tipo de demandas [las discográficas]?: Captan las demandas teóricamente y producen los contenidos, como en el caso de Bebo Valdés. Pues dijeron, funcionó bien con Cuba; ahora están con Brasil y te venden el audiovisual, que ahora forma parte el 100% de Sony, como decía antes, te fabrica el DVD y puedes escuchar el disco y ver el DVD. Entonces ya pueden fabricar DVD y audiovisuales y ver la película de Candeal de Carlinhos Brown o lo que haga falta. Positivo o negativo es la relación que tenga cada uno con la música en su momento. No por ser un producto musical voy a renunciar a una música que me guste, sinceramente. Si me motiva, puede marcar mi vida alegremente.

Yo, personalmente como músico, tú te estás refiriendo a un grupo en el que participé y un poco nuestro objetivo era, llevamos muchos años, yo llevaba cerca de veintitantos años tocando dentro de los cánones tradicionales con todo este tipo de historias. Y yo tenía toda una serie de contradicciones encima de mí que sabía que no podía más con este sistema; era muy consciente de esto. Se dieron las circunstancias de juntarnos cuatro personas, algunas de ellas con muchísimo bagaje, de estudio, de melodías, de textos que queríamos sentirnos, digamos, libres pero sin renunciar a nuestro patrimonio, que habíamos construido en estos años. Nuestra tradición implica eso. Yo escuché mucho heavy, mucho rock, música electrónica; esa es mi tradición también. No quiero menospreciar a la otra, quiero simplemente que salga, por eso era un grupo de improvisación. Nosotros lo que hacíamos era: subíamos al escenario, he de ser sincero, nunca ensayábamos, este grupo simplemente improvisábamos. Había días que era un desastre absoluto y había días que pasaban cosas maravillosas. Lo que pretendíamos con esto era demostrar que sí era posible que esta espontaneidad circulase. Somos gente joven y circula. De hecho creo que en momentos lo conseguimos y nunca tuvimos pretensiones discográficas, ni mánager, ni tuvimos nada. Y, sin embargo, estuvimos durante años tocando sin parar, milagrosamente me parecía. Para mí fue una experiencia interesante, por decir: bueno, es posible y está aquí, somos nosotros. Cuanto más libres, insisto, con todas las licencias de la palabra libertad, nos podamos enfrentar al escenario, a la música y liberarla de todo este bagaje y de todas estas tradiciones que llevamos encima. Pero una tradición que a la que yo no renuncio, aunque esté hablando castellano, es el idioma ya que es un elemento que suma. Y otra, si estuve tantos años tocando la gaita, tengo cierta, quiera o no, educación auditiva que va salir antes o después. Me gustan mucho los Asian Dub Foundation pero no puedo hacer esa música, nunca me saldría. Hago pues la mía: gallega.

**Público:** ¿Y cómo fue recibida por el público?

**Ramom Pinheiro:** Pasan cosas, lo decía antes. El mundo de la música gallega, por venir al término otra vez, es un círculo cerrado y un círculo vicioso. Tengo que decirlo así por mucho que me pese. Al final es un mundo donde todos se conocen, donde la profesionalización es muy difícil y es casi un valle de lágrimas desde dentro. Para fuera contamos las alegrías, pero desde dentro sabes los problemas con los que te enfrentas: con las instituciones, con las publicaciones, con las grabaciones, con tus propias limitaciones, como estudiante o como docente cuando te toca, es complejo

y es frustrante incluso. En cierto sentido nos sentíamos observados con lupa porque había gente en el grupo con una trayectoria más o menos conocida, había gente a la que no le gustaba esa provocación, aunque nuestro objetivo de hecho era provocar, generar. ¿Era un proceso de hibridación?, pues no lo sé. Pero ese era un objetivo. Otra mucha gente, sobre todo la más joven, rápidamente se sumaba a escuchar nueva tradición, a tener otro punto de referencia, «pues yo simplemente lo paso bien con esta música», «no quiero que me cuenten nada más», «no quiero saber el origen del alalá», «quiero pasarlo bien con la música, me parece interesante». No se debiera perder ese punto de vista.

**Susana Asensio:** Yo recuerdo una de estas experiencias exóticas que uno vive. Hace unos diez años en Galicia, mi hermano vive aquí, y yo venía con cierta frecuencia, y recuerdo una escena en un bar punki en A Coruña, sesenta punkies bailando, una muiñeira heavy, y bailando tipo pogo, una mezcla tan brutal que dije: «aquí ciertamente los gallegos son diferentes». Una no se imagina ese tipo de mezclas, pero viviéndolo, no era una representación, y ese tipo de mezclas imposibles creo que aquí se pueden dar mejor que en otros lugares.

**Ramom Pinheiro:** Puede ser, pasan cosas por ahí.

**Público (Óscar Ibáñez):** Me gustaría, en relación a algo que comentó Susana antes, que opinarais, sobre quién sancionaba, quién canibalizaba las músicas y desde el punto de vista de las libertades que comentó Chito [Pinheiro], si realmente tenemos libertad para proponer esa música gallega, por ejemplo en el caso de las discográficas. Porque realmente sólo pasan aquellas propuestas musicales que se rigen por los cánones que ellos quieren exportar o que quieren vender, sean sellos internacionales o sellos, incluso, más pequeños; o locales en determinado caso, o incluso regionales. Creo que realmente todos ellos, en diferente medida, tienen unos cánones marcados y las músicas que no encajen en eso que ellos pretenden hacer no van a prosperar y se van a quedar en propuestas muertas o, como mucho, en autoediciones muy limitadas y muy pequeñas, con lo cual son propuestas que se van muriendo. Entonces, creo que eso hace que las propuestas musicales actuales, de alguna manera, por su supervivencia o bien se adaptan o bien se mueren. Con lo cual hasta qué punto podemos hacer lo que queremos con la música gallega o tradicional o esa música que queremos vender puede tener mucha o poca relación con lo que era la música gallega, lo que entendemos de rasgos con una carga etnicitaria o..., qué opináis de eso y si en ese sentido las discográficas también son sancionadoras y canibalistas.

**Susana Asensio:** Creo que aquí hay tres cosas. Por un lado, la libertad de crear por supuesto que existe. Cada uno puede crear lo que quiera. El hecho de que el producto resultante sea exportable más allá de tu individualidad o tu colectividad es otro asunto. Creo que la capacidad sancionadora de la industria está en función del mercado o de la mayoría de las industrias, aquellas que buscan una rentabilidad económica, y el mercado cambia en función de mil historias. El tipo de sanción que ejercen las instituciones públicas, y aquí si que hablo de ciertas instituciones, es muy diferente. Por ejemplo, sabéis que en Cataluña durante años y años se subvencionaban todos los discos que se producían cantados en catalán. Con lo cual si se mira la historiografía o la discografía catalana, ¡miles y miles de títulos!, ¿alguien sabe alguno?, no. Es decir, salieron al mercado y punto, no se vendieron; eso era la rentabilidad, vendías un CD y ya ganabas dinero porque producirlo te salía gratis, porque las instituciones públicas habían decidido que ese producto era prioritario. Entonces, creo que una cosa es la libertad individual, que no es sancionada. Creo que vivimos en un estado de libertad suficiente para no sentirnos sancionados. Lo que sí se nos sanciona es cuando de esa libertad pretendemos o bien crear un canon de mercado o bien crear un canon de identidad. Y ahí ya creo que son otros los que establecen esos límites o abren o cierran las puertas.

**Público (Óscar Ibáñez):** La función del músico siempre es compartir lo que crea con el público. Hasta cierto punto, crear para tocar, yo en casa puedo tener mi interés pero realmente nos preparamos y nos formamos para poder compartir eso con el público. No creo que un músico estudie catorce años para encerrarse en casa. «No, es que yo soy muy feliz tocando esto». Creo que lo que me interesa es la parte que es susceptible de pasar al público, al otro, y en ese sentido que puede ser de uso colectivo; esa es la parte que interesa. La otra, evidentemente, cada uno hace lo que le da la gana. Pero, no creo que sea en ese sentido susceptible de ser sancionada, como tú bien dijiste; la que nos interesa es la que sí es susceptible de ser sancionada.

**Deborah Pacini:** Parece que hay como un conflicto entre las músicas tradicionales, y la experimentación y la hibridación. Me parece que para tener un ambiente saludable, los dos deben estar ahí juntos, no debe ser uno o el otro. En el Caribe hay lugares donde las músicas tradicionales no tienen el beneficio del patrocinio del Estado, en general. Esas músicas existen y la gente que se cansa de lo comercial las mantiene vivas porque siempre hay interés en esas tradiciones. Aún entre los jóvenes. Así, en los Estados Unidos, los jóvenes dominicanos o puertorriqueños están volviendo a



las tradiciones musicales de sus pueblos, del país de origen. Porque sí, porque tienen interés pero sin ningún respaldo de ninguna institución oficial. Creo que, en parte, por el hecho de que hay la libertad de hacer lo que quieren en términos de mundo comercial o de la música experimental les da campo para buscar las raíces y sin sentirse que están limitados a ese campo.

**Público (Norberto Pablo Cirio):** Al comienzo de la charla se habló de aculturación, hibridación, los beneficios y los contratiempos que estos términos generan. Todo término genera, nunca encontramos ninguno perfecto. Pero pienso que si hay creación musical y esa creación se comunica a través de un concierto o un CD se está haciendo un proceso de cambio. Ahí uno está instaurando de alguna manera un cambio, milimétrico o de varios metros de extensión; así uno introduzca una muñeira con la forma canónica pero con otra melodía o un nuevo género. Pero hay una palabra fantasma en todo esto que asusta, y es la de deformación. En qué medida esos cambios que implican hacer algo nuevo están deformando lo anterior, lo original. En qué medida la música gallega puede absorber cambios y seguir siendo gallega y no transformarse en otra cosa. Y esa «otra cosa» siempre genera miedo. El proceso de contacto intercultural genera miedo porque estamos en una sociedad ajena, no sabemos cómo es, el vecino es otra persona y todo es un potencial enemigo. Ahora, hubo otros procesos, inclusive algunos de ellos por parte de la Academia, de los intelectuales me refiero, hago *mea culpa*, de deliberadas intenciones de fosilización de música gallega. Hablo de casos concretos, como casos de falsificación de música gallega en romances, invención de romances gallegos que nunca existieron. El otro día compré un libro sobre música popular gallega y ponía como canción popular el *Romance de Don Gaiferos*: no sé en qué medida ese romance ha sido popular aquí, popular en el sentido en que todo el mundo lo cantaba. Y también hay un proceso de reinención. Desde hace diez o quince años a esta parte, los grupos de pandeireiteiras, que, ya hasta en la Argentina hay un montón, antes no existían; la creación de bandas de gaitas. En qué medida todo eso puede ser asumido y puede llamarse música gallega o es otra cosa. Eso lo ha planteado Kartomi, el tema de las dos posibilidades que tiene una cultura: absorber cambios y seguir siendo la misma, exitosa; o mantenerse resistente y rechazar todo lo exógeno y verlo como algo exitoso también.

**Susana Asensio:** Creo que sí hay una medida. Creo que esa medida, en el momento en que nos empieza a preocupar esa deformación, es en el momento en que hay un canon ya definido. Porque música gallega hubo siempre, desde que hay habi-



tantes en Galicia. Y seguro que la del XVIII, la que había en los pueblos, la popular o tradicional, no era igual que la del XVI, que no era igual que la de diez siglos antes de Cristo. Pero en algún momento, XIX, XX, se fija qué es la música gallega. Y, a partir de ahí, ya no sólo son transformaciones los cambios; pueden ser deformaciones o extensiones de la música gallega, pero ya no son cambios *per se*, como hasta entonces habían sido. Es en este momento cuando se fija el canon. El ejemplo perfecto es el flamenco, que viene de todos los lados, que tiene todas las mezclas del mundo y todas las transformaciones, normal, siempre es flamenco... Pero llega Antonio Mairena, fija un canon y hay montones de cosas que dejan de ser flamencas, empiezan a ser aflamencadas, porque no respetan el canon; pero luego se supera a Mairena y uno encuentra todos los mestizajes del flamenco con el jazz, con músicas latinoamericanas, con el rock y vuelve a ser flamenco, pero no para todos, porque para entonces ya existe la cátedra de flamencología en Andalucía. En función de qué canon se crea, empezamos a pensar en deformación, lo que antes era mero proceso de cambio de cualquier música que está viva.

**Público (Norberto Pablo Cirio):** Lo que pasa es que, entonces, el malo de la película es el romanticismo...

**Susana Asensio:** Yo creo que es su consecuencia, el positivismo; el malo de la película, claro.

**Público:** Yo quería hablar de las instituciones, que se está utilizando mucho esta palabra, y contraponerla a la palabra cultura. Porque la cultura, tal y como la entendemos todos los que estamos aquí, es algo bastante superior a las instituciones y normalmente las instituciones, salvo raros casos o casi ninguno, no conozco ninguno, siempre van a rastras de la cultura. La cultura va a su aire y normalmente más adelantada. Entonces creo que tampoco hay que preocuparse demasiado entre lo que es canónico y lo que no es, porque realmente tampoco está en nuestra mano cambiarlo o dejarlo de cambiar. Estoy totalmente de acuerdo con lo que dijo Deborah, que en Estados Unidos la música toma sus propios derroteros, tanto si las instituciones lo dicen como si no. Los cánones también están puestos por instituciones, ya sean políticas, económicas o religiosas, incluso. Para mí es importante, pero no es algo con lo que me obsesione, no creo que sea algo con lo que nos debamos obsesionar. Que hable el profesor Luís Costa, que sabe mucho de instituciones...

**Luís Costa:** Por alusiones. Observo que uno de los problemas, como bien dice mi amigo Pablo, es la terminología. Somos, no usuarios, sino casi prisioneros del

lenguaje. No quiero entrar en una disquisición terminológica porque la filología no es mi punto fuerte. De todos modos, es cierto que son cuestiones largas. Cuando dice Ramom «todo es gallego»; cuidado, «todo» no es una categoría válida en lógica. Todo, nada, siempre y nunca no son categorías válidas. No, todo no, si acaso una parte del todo.

En cuanto al proceso de cambio del que hablas tú, Norberto, y a que el proceso de cambio genera miedo. Sí, pero genera miedo sobre todo cuando se aborda ese proceso desde una posición de debilidad económica y política. No genera miedo cuando quien aborda ese proceso lo hace desde una posición de fortaleza. Porque bajo la palabra «cambio» también se esconde a veces la pura absorción.

En cuanto a las instituciones, yo efectivamente –te agradezco tu gentileza– he estudiado el caso de las instituciones gallegas en particular, más que gallegas, ligadas al galleguismo histórico. Lo que plantea Susana, que decía: «fue en el siglo XIX», y dice Pablo: «es culpa del romanticismo», ¡claro!... y digo ¡claro! irónicamente. Y es que a eso me refería, y vuelvo al principio, cuando hablaba de que los procesos de transición cultural no se pueden entender al margen de los procesos de transición política y económica más generales.

El tema de la mesa –estaba tratando de recordar– es «músicas emigradas» y estamos hablando de identidades, casi exclusivamente. No estamos hablando de procesos de emigración sino de identidades en las emigraciones. Efectivamente, vuelvo un poco a la reflexión inicial al hilo del toro que me deja en suerte esta interviniente, que no debemos olvidar que bajo el conflicto entre identidad y globalización subyacen otros conflictos. En ese sentido, el análisis institucional a todos los niveles, no solamente instituciones formalizadas, como tú bien dices, informales muchas de ellas, debe ser muy tenido en cuenta.

**Norberto Pablo Cirio:** Hubo música gallega por lo menos desde que existió el territorio gallego con personas en él. Los primeros en problematizar sobre el tema académicamente en un contexto moderno fueron, obviamente, hacia el surgimiento de la ciencia del folklore, hacia 1850, por decirlo en buena manera. Y somos herederos de esa primera forma de fosilizar y de pensar la «cosa» y, de alguna manera, deudores y también reproductores de esa forma. Es muy lindo lo que dijiste [a Costa] al comienzo sobre la etnografía retrospectiva. Desde la ingenuidad de la «recolleita» de trabajar solamente con personas que tengan más de 70 años y si tienen más de 100 mejor, es como el vino, cuanto más añejo más antiguo. Lo que digo siempre en mis

clases: no por escuchar a un viejo vamos a escuchar cosas viejas. Y el presente de los viejos, ¿quién lo estudia? Siempre estamos buceando hacia el pasado. Creo que Galicia tiene un grave complejo psicológico con el pasado. Porque en el pasado inmediato por lo menos ¿qué sucedió? Sucedió la emigración. Y hay una deuda y una necesidad de replantear todo ese pasado inmediato. Por lo menos el último siglo, que es lo que estamos aquí tratando de encontrar algunas puntas del ovillo; espero que no se hagan nudos en ese hilo.

**Público (Óscar Ibáñez):** Si partimos de ese momento donde el romanticismo, de alguna manera, marca las pautas de lo que es gallego y se estabiliza, pues a día de hoy podríamos hablar de diferentes músicas gallegas en función de la cercanía de esa música al receptor. Es decir, no es lo mismo la música gallega para el etnomusicólogo que la música gallega que el oyente escucha que es gallega, desde Carlos Núñez o desde Pallamallada o desde otros grupos. Todo es gallego. Pero a medida que el receptor es más cercano al estudio de esa música igual no todo lo es. Me gustaría que hicierais una reflexión a esta pregunta, en función de lo que dijo Luís, de que si nos estábamos centrande en identidades, es que identidad es hibridación. Y la identidad no es más que el producto de procesos de transculturalidad también. Entonces, yo creo que el tema está muy centrado. Incluso a día de hoy, estos grupos que hacen música gallega desde un punto de vista que se denomina de modernidad, esa modernidad no deja de ser también un proceso de hibridación porque nos viene desde Estados Unidos o desde otros sitios. Me gustaría que Chito [Pinheiro], que se olvidó mi pregunta sobre las discográficas y la fuerza que ejercen ante sancionar determinadas músicas o a obligar a que estas músicas más de raíz a que se hibriden para poder ser vendibles y comercializables.

**Ramom Pinheiro:** Creo que estamos mezclando cosas. Cuando hablamos de música gallega no es igual el punto de vista de un ciudadano, que el de un investigador o que el de la industria. Como etiqueta comercial, en todo caso, la veo inviable. Hay casos, sí, como la música popular brasileira que lleva el título de brasileira, pero esto diría que está cada vez más en desuso y para atrás. Ahora son otras las señas de identidad, inventarse una etiqueta como fue *world music* y ahora se inventarán otra. Otra cosa sería que la inventáramos desde aquí si realmente tuviéramos un mínimo tejido empresarial, porque es tan ínfimo que no se puede hablar de industria en el caso gallego. Entonces hablar de música gallega desde el punto de vista discográfico lo veo prácticamente imposible. Desde el punto de vista investigador sí es posible; o de

ciudadano, que hablábamos, dependiendo los contextos. Eso me parece importante diferenciarlo.

Las discográficas parecen las malas de la película. Pero las cuatro grandes tienen una cuota de mercado descomunal. Tú no puedes ir a hablar con ellas como música gallega. ¿A qué aspiras: vender en Galicia? Aquí las cifras de venta son pésimas, es inviable. Entonces, si realmente como músico quieres compartir tu música, bien. Otro asunto es que quieras hacer una carrera como músico, una carrera discográfica como músico, entendería que internacional si vas hablar con una compañía internacional. El resto de las discográficas, sí, hay casos de discos que se sacan, artistas de aquí que se hacen con discográficas de Madrid o de otras partes. Pero obviamente es difícil, dependiendo del estilo. Si hablamos de un estilo basado en músicas tradicionales, la cosa se restringe bastante. Y en el caso gallego hay muy pocas discográficas, tú las conocerás perfectamente. Sin subsidios no sé si existirían. Como en Cataluña, que pasaba, lo decía Susana, y pasa ahora. Yo tengo compañeros en el curso vinculados a una empresa que allí puede existir viviendo de las instituciones, directamente. Que luego aporta algo de arte al asunto, bueno, pero no es necesario de partida...

**Susana Asensio:** Y eso comenzó en el mundo editorial. Primero comenzó con los libros y luego pasó a las discográficas...

**Ramon Pinheiro:** Aquí con los libros igual tenemos más experiencia que con los discos. Porque con los libros se mueve más dinero y también por las particulares circunstancias de la lengua, etc. Sí hay muchas publicaciones fantasmas, libros que estarán en los fondos de una institución pero que ni a las librerías llegaron, esto mismo pasó. Con el caso de los discos es distinto. Porque el formato disco al que estamos acostumbrados, y es tan tradicional esto de tener algún disco. Estamos todo el tiempo hablando de discográficas y es incorrecto. Ya no se llaman discográficas porque realmente el disco ya no es el soporte principal, aunque lo sea a día de hoy, aunque todavía sea la franja de soporte que más vende, está dejando de serlo. Ahora se llaman «empresas de música grabada». Porque la música hay que grabarla. Si no lo haces no puedes comercializarla, y el sentido clásico de discográfica sigue siendo necesario porque hay dos funciones fundamentales en este tipo de empresas: alguien tiene que seleccionar de tantas músicas que hay, que diga «estos son los artistas» que se pueden promocionar; o sea, seleccionar y promocionar y amplificar. Esas son las dos funciones básicas de una discográfica que a día de hoy ya no se definen así. Insisto, son «empresas de música grabada» y las pequeñas están pasando a llamarse

«sellos fonográficos», por quitarse la implicación del disco de encima. Y se va a volver, quizá, porque eso siempre fue así en el mundo discográfico, quizá los orígenes. Ahora que pasan cien años del disco de gramófono, donde se vendían canciones —y está demostrado que el público compra canciones, quiere esa canción, quiere escuchar esa canción, no quiere escuchar catorce temas de ese artista—, y con estos nuevos sistemas de internet, a día de hoy está desenvuelta la tecnología y dentro de poco la tendremos en las manos. Ahora un tema original se tendría aquí con una llamada de teléfono, el original, y lo escucharíamos automáticamente, esto ya pasa. Este tipo de aparatos fueron presentados ya en el Midem, que se celebró hace pocas semanas. Esto está a punto y se va a volver un poco a la canción, al tema, que, honestamente, fue lo que siempre nos interesó.

**Luís Costa:** ¿Una última intervención?

**Público (Juan-Gil López):** ¿No creéis que quizás esa tecnología que están creando las instituciones de música grabada al mismo tiempo está creando la resistencia contra ellas mismas? Es decir, al mismo tiempo que desarrollan ese mecanismo surgen las redes P2P, que tu comentabas antes, y surgen los derechos *Creative Commons* que están apareciendo ahora. Ellos crean ese elemento pero [de ese elemento] no sólo se sirven ellos sino que se sirve también una especie de resistencia, lo que en el disco eran las empresas de música alternativa en su momento...

**Ramom Pinheiro:** Ese es todo un tema ¿eh? [risas do público].

**Público (Juan-Gil López):** Era sólo un comentario, que todo ese dirigismo por parte de las empresas del que estamos hablando no es tan claro, porque quedan muchas brechas por las que circular. No es tan monolítico como se intenta plantear, el gran monstruo, el elefante frente al ratón.

**Luís Costa:** [Irónicamente, a Ramom Pinheiro]: Tienes que contestar «sí» o «no» [risas do público].

**Ramom Pinheiro:** Difícil... Diría simplemente que creo que no es tan así...

**Luís Costa:** Bien, con este interrogante, y que pueden resultar fértiles los interrogantes, vamos a clausurar esta jornada de hoy. Mañana comenzaremos a las diez de la mañana la sesión. Feliz descanso a todos y hasta mañana entonces.