

Norberto Pablo Cirio*

De los Ancares a Buenos Aires. Epistolario sonoro entre gallegos a ambos lados del Atlántico

Resumen: En esta contribución se trata de analizar una variante de epistolario aún no investigada, que tiene una forma musical, y cuyo soporte no es el papel sino la cinta de audio. El corpus analizado se obtuvo de informantes del autor, residentes en las ciudades de Buenos Aires y Quilmes (Provincia de Buenos Aires) que emigraron de algunas aldeas lucenses de la sierra de los Ancares (Galicia, España) a mediados del siglo XX. Consiste en seis cintas (aprox. cinco horas) grabadas a principios de la década del 80 y que han enviado a sus parientes, vecinos y amigos que quedaron en España, así como las que han recibido de estos y que, con su permiso, el autor pudo copiar. Asimismo, integra este corpus una serie de saludos y de ejecuciones musicales que, con motivo de un trabajo de campo que el autor realizó en dicha región gallega en septiembre de 2000, algunos informantes efectuaron, mientras los entrevistaba, para sus paisanos en la Argentina.

El objetivo de este trabajo es triple: por un lado, dar cuenta de una modalidad de contacto hasta ahora no estudiada en grupos que se hallan separados; por el otro, problematizar sobre el tan debatido tema de la modernidad y la apropiación de la tecnología por parte de las culturas consideradas tradicionales, teniendo en cuenta la visión apocalíptica que se trazó —y aún se traza— sobre la supervivencia de sus patrimonios musicales conforme avanza el tiempo. Por último, al trabajar con documentos sonoros realizados por los propios informantes, de manera voluntaria y destinados a su circulación en el endogrupo, se desea revalorizar la oportunidad de poder analizar situaciones performáticas no presenciadas por el antropólogo en el contexto del trabajo de campo.

* Etnomusicólogo. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, investigador en el proyecto “La música afroargentina: historia y vigencia de prácticas musicales vinculadas al culto a San Baltazar”, iniciado en 1991. Licenciado en Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Desde 1996 desarrolla, de manera independiente, el proyecto “La música tradicional gallega en la Argentina: permanencia y proceso de cambio a partir del proceso migratorio”. En octubre de 2002 ha ganado, en forma compartida, el Tercer Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdes”, por su trabajo “Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a San Baltazar”.



Summary: This contribution analyzes a kind of musical and auditive communication between Galician emigrants to Argentina (who in the midtwentieth century settled in Buenos Aires and Quilmes) and their relatives, neighbors and friends in the Sierra of Ancares (Galicia, Spain): a set of tapes (cassettes recorded in the '80s) with the voices and instrumental play of the persons involved, complemented by a series of musical greetings collected during a short fieldwork in Galicia (2000). Up to now, this modality of contact, using a modern technology, between separated groups of people with a common, very traditional family and neighborhood background has not yet been studied. Of special interest is also the opportunity to analyze performative situations not observed by the anthropologist within the framework of fieldwork itself.

El epistolario constituye una fuente de estudio recurrente en las ciencias sociales, especialmente el de filósofos, científicos o artistas, a fin de obtener una visión más integral e intimista de sus vidas y sus obras. En el caso del epistolario de los sectores subalternos, su estudio es más reciente dado que la construcción de una teoría que lo valore, como la microhistoria, es relativamente nueva. En este artículo deseo analizar un tipo epistolar aún no investigado, pues su soporte no es el papel sino la cinta de audio, por lo que he convenido en denominarlo epistolario sonoro. Por sobre las cartas, revisite un plus de realismo ya que, al ser audible, el destinatario logra acceder directamente a la voz viva de sus queridos parientes, amigos y también a interpretaciones musicales.

El corpus que analizaré consiste en siete cintas grabadas entre 1975 y 1985 y lo obtuve de dos matrimonios residentes en las ciudades de Buenos Aires y Bernal (Provincia de Buenos Aires) que emigraron de aldeas lucences de la sierra de Os Ancares (Galicia, España) a mediados del s. XX. Las que enumeré 1, 2, 3 y 4 pertenecen a los González y las 5, 6 y 7 a los Gergúndez. Las 1 y 6 fueron enviadas desde la Argentina a España (los ejemplares que analicé son copias), mientras que las 2, 3, 4, 5 y 7 efectuaron el camino inverso.

La hipótesis que guía este trabajo es que los gallegos involucrados en el proceso migratorio, al considerar las grabaciones en audio como un medio de contacto sui géneris, han dado un lugar central a su música vernácula como vehículo de su sentimiento de morriña (nostalgia). Gracias a ello preservaron memorias de voces y de músicas que, en perspectiva temporal, cobran valor testimonial movilizante tanto para ellos como para la etnomusicología pues constituyen, prima facie, un acceso al sonido del pasado. El objetivo que persigo es doble: por un lado, dar cuenta de una modalidad de contacto poco habitual entre grupos que se hallan separados, en la cual la música juega un rol relevante y, por el otro, al trabajar con documentos generados por los propios actores y destinados a la circulación endogrupal, revalorizar la oportunidad de analizar situaciones performáticas no presenciadas por el antropólogo.

Los informantes y su contexto musical antes y después de emigrar

Los González viven en Bernal (Provincia de Buenos Aires). José Ramón González Pérez (90) nació en 1912 en La Habana, Cuba. A esa ciudad había emigrado su familia hacía un año, proveniente de Vilaquinte (Cervantes, Lugo), y a dicha aldea regresarían cuando tenía ocho meses de edad porque su padre tenía problemas de salud. Su señora, Dorinda Villar Fernández (88) nació en 1916 en Santa Mariña (Navia de Suarna, Lugo). Se casaron en 1937 y emigraron a la Argentina en 1949 por los problemas económicos de la posguerra. Desde entonces nunca han regresado a su tierra. Los Gergúndez viven en el barrio de Liniers, en Buenos Aires. Jesús Gergúndez Herbón (76) nació en 1926 en Santalla y su señora, Asunción Gómez (73), en 1929 en Trabado, ambas aldeas del municipio de Cervantes (Lugo). Se conocieron en Galicia pero, por problemas económicos, ella emigró primero, en 1949, y él tres años más tarde, en 1952, para casarse. Regresaron a su tierra, de visita, en 1980 y en 2001. Ambos matrimonios tienen hijos y nietos. Actualmente viven solos, son jubilados y gozan de una posición económica de clase media, aunque deteriorada por la crisis que sufre Argentina desde hace unos años.¹

La vida que José Ramón, Dorinda, Jesús y Asunción tenían antes de emigrar estaba signada por un ritmo pastoril, pues proceden de pequeñas aldeas donde el pastoreo y el cultivo minifundista, básicamente para consumo familiar, eran las actividades predominantes, pero con la migración masiva a causa de la guerra civil (1936-1939) y, fundamentalmente, de la dictadura de Franco (1939-1975), las aldeas se despoblaron, los campos se dejaron de trabajar y ese modo de vida fue perdiendo predominio. Actualmente, su población es escasa, en su mayoría tiene más de 50 años y casi no se reproduce. Aunque continúan con el pastoreo y el cultivo minifundista, saben que con su muerte no habrá quién continúe. Para dar una idea, Santalla pasó de tener unos 250 habitantes en la época en que vivía Jesús, a 10, hay pueblos sin habitantes, y a la escuela primaria de Proba de Navia, que educa a los niños de una treintena de aldeas, apenas concurren 7 niños. Si bien la zona sigue siendo remota, las aldeas gozan de todos los servicios modernos y la gente tiene buena posición económica, en parte por las jubilaciones y las pensiones que perciben por la guerra civil y en parte porque, como el autoabastecimiento sigue marcando sus vidas, los gastos están minimizados.

La música tradicional de Ancares presenta rasgos que la diferencian de la del resto de Galicia. Ello se debe al aislamiento en que se mantuvo hasta hace relativamente poco y la influencia de las vecinas comunidades autónomas de Asturias y Castilla-León. Algunos de sus rasgos son el uso de las notas sobreagudas de la gaita (requin-teo), los cantos acompañados con gaita (asturianadas), muchas veces por arte de un

1 De hecho, el hijo de los Gergúndez emigró en 2001 a España en busca de trabajo, pues es contador y estaba sin empleo desde hacía tres años; en el caso de los González, su hija menor está gestionando los trámites para radicarse con su familia en Galicia y llevarse a sus padres.

mismo ejecutante, el séptimo grado ubicado a distancia de tono respecto de la tónica, una notable influencia del castellano y del bable en los textos, uso frecuente de melismas en los cantos y, en la música de las danzas, recurrencia a frases de extensión diversa sin patrón identificable. Los instrumentos tradicionales son la gaita, el acordeón, la caixa (redoblante), el bombo con platillos y, en algunas aldeas, el pandeiro cadrado (pandero cuadrado). La música se enmarca dentro de una gran variedad de géneros. Entre los cancionísticos están la asturianada y el romance; entre los dancísticos, la muiñeira, la xota (jota), el pasodobre (pasodoble), el vals, el corrido y la rumba. Cuando los Gergúndez y González vivían allí, la gente era muy aficionada al canto y al baile. Al ser cabecera de parroquia, era común que después de la misa dominical se realizara un baile en la plaza del pueblo. Esas fiestas, como muchas de la región, eran animadas por los músicos de la Casa do Bodego,² una familia con un hondo linaje de músicos.

Hoy en día el panorama es distinto pues, salvo en raras ocasiones, nadie canta ni baila. Esto sucede porque la escasa población existente no se siente motivada y tampoco se celebran bodas, bautizos o romerías, todos ellos eventos propicios para la realización de prácticas musicales. Al contrario del presente musical de Ancares, la vida de los González y los Gergúndez está poblada de música todo el día, todos los días, sea porque la hacen o porque la escuchan. Había dicho que los músicos más requeridos por Ancares eran los de la Casa do Bodego, en Vilaquinte. En efecto, a esa casa pertenece José Ramón. Él es gaitero y aprendió de su padre desde pequeño, acompañándolo a las fiestas primero con la caixa y luego con la gaita. Jesús también es gaitero, pero no desarrolló el virtuosismo de José Ramón. Las esposas de ambos fueron, en su juventud, buenas cantoras; Dorinda ya no canta, por la edad y por el luto que guarda por una hija fallecida hace pocos años; Asunción suele formar con su marido dúo de canto o canto y gaita. Ambos matrimonios nunca participaron musicalmente en la colectividad gallega de la Argentina, sino que mantienen estas tradiciones de un modo familiar, como un remedio para paliar la morriña o saudade, un sentimiento estructural del ethos gallego que sólo se manifiesta en los emigrantes (aunque sea a otra región española), y que se les presenta como un latente estado nostálgico.

¿Primera mano, tercera mano?

¿Resulta apropiado que el antropólogo trabaje con materiales no producidos por él en el campo? Esto me lleva al origen de nuestra disciplina, allá por la lejana época colonialista, cuando entender al Otro significaba entender-para-dominar, y se confió el conocimiento de las culturas recientemente conquistadas a una nueva disciplina, la

2 En las aldeas gallegas es común que las casas tengan nombres propios y se las conozca así, antes que por su numeración. Los nombres pueden tener origen desconocido, remitir a la ubicación de la casa dentro de la aldea o coincidir con el apellido paterno de la familia que la habita.

antropología. En esta primera etapa no se dudó en echar mano a cualquier canal de información; así, aventureros y comerciantes, misioneros y militares relataron a nuestros ancestros profesionales sus visiones del Otro. Aunque hay casos pioneros de trabajos de campo (Morgan entre los iroqueses, p.ej.), debe tenerse en cuenta que en esa época la presencia del investigador en el terreno estaba vista con animosidad, dada la situación del contacto colonial. Surgió así la antropología de gabinete, cuyo dorado exponente, Frazer, ha analizado el variado orbe desde su domicilio. Con Boas y Malinowski se instaura la idea del trabajo de campo, esto es, la producción de datos por el investigador a partir de su estancia en el terreno por un período considerable y el dominio de la lengua vernácula, convirtiéndose en el ABC de la tarea antropológica, por lo menos hasta esta época posmoderna. La crisis generada por la posmodernidad, crisis que cuestiona, relativiza, desconstruye y reniega de todo cuanto tenga atisbo de positivismo, de método, en parte por un mea culpa occidental, en parte por una búsqueda de experiencias más humanas de encuentro con el Otro, menosprecia el trabajo de campo en cuanto actividad primaria generadora de conocimiento a favor del retruécano introspectivo, la crítica textual y el cuestionamiento autoral (Harris 2000). Recordemos, entonces, que se decidió ir al terreno para comprobar, en vivo, lo que decían esos terceros ya que, con la profesionalización de la disciplina se concluyó que el antropólogo era el que estaba en mejores condiciones de ver lo que deseaba estudiar. Ahora, se vuelve a sugerir que esa tarea inicial puede volver a depositarse en terceros, como por ejemplo etnógrafos (Llobera 1999).

Evidentemente, toda esta idea, más que una vuelta de tuerca es una vuelta en falso. Por mi parte recupero el trabajo de campo en cuanto labor generadora de datos primarios y, es más, como piedra de toque vivencial que iluminará luego todo el camino profesional. Muchos datos son obtenidos en los momentos más inesperados de nuestra estancia y la cotidianidad con el Otro es un pozo insondable de probabilidades de conocimiento. Volviendo a mi pregunta inicial, creo pertinente que el antropólogo eche mano a cualquier soporte de información sobre la cultura que estudia. El quid radica en que ello no sustituya el trabajo de campo y en tomar los recaudos necesarios para optimizar su valor y minimizar los riesgos de su naturaleza terciarizada. Obviamente, no es lo mismo una entrevista realizada in situ que la descripción de un ritual por un tercero, pero cuando ese ritual ya no se realiza y sólo podemos conocerlo a través de ese testigo privilegiado, éste deviene en fuente primaria. Es cierto que, como dice Lisón Tolosana (1998), todos los caminos antropológicos conducen al trabajo de campo y el antropólogo es, en principio, el mejor árbitro de su interpretación, sencillamente porque vio y vivió los hechos contextualizados en la fertilidad de la experiencia, pero en determinados casos algo es algo y sólo queda trabajar con lo que se tiene.

La apropiación de la tecnología por nativos e investigadores

La importancia de dar cuenta de una modalidad de contacto en grupos que se hallan separados, radica en que puede ampliar el espectro del trabajo etnográfico empleando fuentes secas. Estas cintas pueden ayudarnos a comprender mejor algunos aspectos del proceso de la masiva migración gallega y la forma en que las familias separadas establecían contacto.

Deseo partir de la valoración que los González y los Gergúndez otorgan a sus cintas. Para ellos constituyen un tesoro emocional: allí están las voces de sus amigos, parientes y vecinos, el sonido de la gaita del padre de José Ramón tocada por su hermano Primitivo, y que desapareció tras su muerte, así como cantos que transmiten la alegría en España o la nostalgia en la Argentina, las piezas más queridas y recordadas de los bailes de antaño, palabras de afecto dichas con el dolor de la distancia, anécdotas, chistes, invitaciones a volver. No pocas veces ambos matrimonios han llorado al escucharlas, pues hay voces de parientes ya fallecidos y canciones que tocan directamente el nervio de la morriña.

Lo interesante de esto es que constituye un procedimiento sui generis. Más allá de la comunicación por carta o teléfono, de la que los González y los Gergúndez también se sirvieron y se sirven, al conocer la tecnología de la grabación con democratización de su uso en los '70, comprendieron que constituía un canal sin parangón, pues brindaba por sobre las cartas un plus de realismo sonoro y, por sobre el teléfono, la posibilidad de salvaguardar la voz y la música de la inmediatez de su enunciado para volver a escucharlas cuando quisieran. El hecho de que las cintas fueran grabadas en la década 1975-1985 da cuenta de la rapidez con que se percataron de este beneficio y la plasticidad con que se amoldaron.

Con la llegada masiva de los medios de comunicación, especialmente la televisión en los '50, hubo autores que trazaron un panorama poco esperanzador para las manifestaciones tradicionales constitutivas del patrimonio intangible, pensando que atentarían contra su vigencia y vitalidad, capturando a la gente con el deslumbramiento de su novedad, instándolos a un quietismo telespectante. Si bien esto ocurrió en cierta medida, también es cierto que los cultores tradicionales se aprovecharon de dichos medios de diversas e ingeniosas maneras, como es el caso que analizo. Obviamente éste no ha sido el móvil original de los González y los Gergúndez, pero con la preservación de estas cintas y su oportuno descubrimiento, la musicología cuenta con otra fuente para estudiar la diáspora gallega. Nettle (2001) argumentó, con razón, cómo la etnomusicología, que de hecho nació a partir de la invención del sonido grabado, ignoró largamente la difusión sonora a través de los medios y sólo recientemente los estudiosos de la tradición oral. Así como los musicólogos históricos celebran la aparición de cada nueva partitura, de cada nuevo código que pueda ayudar al estudio del pasado, los etnomusicólogos debemos tener en cuenta que, además del siempre recomendable trabajo de campo hay otras fuentes que, debidamente contextualizadas, pueden enri-

quecer nuestra investigación. Ruiz (1991) recuerda que ya desde el comienzo de la disciplina estaba, aparte de la etnomusicología de terreno, la musicología de la música étnica, que se servía de la música documentada por otros. En concordancia con los paradigmas de entonces, esta segunda línea de trabajo fue por mucho tiempo la preponderante. De fuerte carácter especulativo, se sirvió de la música y de los instrumentos recolectados por terceros, generalmente aficionados, para producir un conocimiento que generalmente sólo tenía validez retórica. Con el surgimiento de la antropología de la música a mediados de los '60, esta metodología cayó en descrédito y el trabajo de campo se convirtió en el alfa y omega de la problemática investigativa. Su propuesta es que, dado que existen archivos con grabaciones antiguas, muchas de las cuales son de culturas o prácticas desaparecidas, no podemos dejar de servirnos de ellas. Sin embargo, concluye preguntándose si no estaremos ante una nueva etnomusicología de gabinete. Por mi parte creo que no, que esos documentos orales históricos, complementados con materiales propios actuales, constituyen otra opción para tratar, por ejemplo, el proceso de cambio. Los gallegos involucrados en la diáspora han aprovechado la tecnología de grabación para estrechar sus lazos afectivos; los etnomusicólogos podemos optar por igual camino aprovechando esos materiales a fin de contar con otra fuente de conocimiento. Así, el tiempo no habrá pasado en vano, no estaremos lamentándonos tanto sobre las cosas que ya no son y los datos de primera mano podrán conjugarse con los de tercera mano en pos de un estudio verdaderamente diacrónico del fenómeno musical, ya que contaremos con el sonido del pasado y el sonido del presente.³

La comunicación a través del audio

Estas grabaciones fueron hechas cuando los González y los Gergúndez eran adultos y en Galicia la mayoría de quienes participaron eran cogeneracionales. ¿Qué es lo que los actores implicados deseaban comunicar? Básicamente afecto, tratando de reducir la distancia con la calidez de los recuerdos y las canciones de la tierra natal. Por parte de los emigrados, no hay ejecuciones de ningún tipo de música argentina o menciones de ella, ni comentarios sobre cómo viven o mantienen sus tradiciones, ni referencias políticas, sociales, económicas o religiosas, tanto de España como de la Argentina. Tampoco se habla de volver a Galicia, por parte de los emigrados, ni de que retornen, por parte de sus parientes peninsulares, sino expresos deseos de volver a encontrarse. La música ejecutada corresponde al cancionero microregional astur-gallego, propio de Ancares, gallego en general y, en menor medida, de otras regiones de España. Dentro del cancionero astur-gallego abundan las asturianadas, sean solistas, dúo o dúo y gaita, canciones como la “Mañanita de San Juan” y la “Alborada de Vilaquinte”, compuesta

3 Cf. Cirio (1998; 2000; 2002).

por José Ramón a caballo entre su último tiempo en España y sus primeros años en la Argentina, muiñeiras, xotas y rumbas representativas de los bailes de antaño. Dentro del cancionero gallego en general, interpretaron el pasodoble “Na veira do mar” y el vals “A rianxeira”. Por último, dentro de las obras de otras regiones españolas abundan los pasodobles andaluces. Es interesante resaltar que en ellos los actores impostan la voz, imitando el habla de esa región. Hay algunas referencias espontáneas a la migración como, por ejemplo, en la cinta 3, un hombre comienza a cantar “Todito te lo consiento, serrana” (de Rafael de León) con una introducción silábica, e inmediatamente interviene un tercero, improvisando una frase exclamativa rimada:

Cantor: La ra la ra la ra la ra landero, landero.
 X hombre: ¡Ole, esto va por el mundo entero!

El discurso de los actores es más bien breve, incluyen la mención de sus nombres y del destinatario y se percibe la influencia de la escritura manuscrita, pues hablan como si estuvieran leyendo una carta. Intervienen muchas personas, sobre todo en las cintas grabadas en España. A diferencia de las cartas, este tipo epistolar gana en democratización de la comunicación, pues en las primeras sólo puede saberse lo que pensaban quienes tenían dominio de la escritura, por cierto, no la mayoría, y aquí participan todos. Sin embargo, esta democratización es aparente, ya que este medio pierde en intimidad dado que las grabaciones fueron realizadas en grupo y muchos temas íntimos son silenciados. Resultan interesantes algunos comentarios respecto al soporte por el que se están comunicando. En la cinta 1, antes de interpretar la última obra, José Ramón se despide:

Lástima que queda un poquito de cinta... todavía... pero [...] ¡qué lle vamos facer!, nun alcanza o máis a pieza esta, xa me diréis si vos gusta. Eu canto e toco e fálovos con todo cariño, porque vos quero muito, e dígovos estas palabras porque é un placer pre min hablar con vosoutros aunque sea por medio de un grabador. Bueno, espero que vos guste, queridos.

O en la cinta 6, cuando luego de cantar la primer canción, Eduardo se dirige a Consuelo brindando por la oportunidad de que la visita de Jesús y Asunción a su tierra fuese el disparador de esa grabación:

Consuelo, sabes que este motivo do muíño [inaudible] eu en estas circunstancias, por muchos años, muy encantados, muy agradecidos, y así estamos aquí feitos todos que podemos comunicar aunque sea, aunque sea de momento por medio de nuestros familiares. Muito favor le debemos, muito le agradecemos todo esto, pronto nos veremos, Dios mediante, e pronto nos comunicaremos personalmente.

La selección musical que los paisanos de Ancares hicieron en las cintas que grabaron para sus amigos y parientes de la Argentina, así como la que éstos realizaron en las que enviaron a España, tuvo como objetivo tender un lazo comunicativo rememorando experiencias lúdicas compartidas, como bailes y romerías. No es casual que muchas de

las canciones interpretadas de uno y del otro lado del océano, versen sobre el dolor de la distancia, como esta “seguidilla”⁴ de canciones que hablan de la inconsolable pena de quien debe partir de Asturias, interpretadas por dos mujeres en la cinta 6:

Con el corazón desecho
 hoy de Asturias me ves ido,
 con el corazón desecho
 la Virgen de Covadonga
 un altar llevo en mi pecho.
 Voy en busca de fortuna
 porque si no he de comprare
 un trono de plata fina
 pa' la pobre de mi madre.
 Y en pasando la terruca
 el carro están de la legua,
 adiós, Asturias del alma,
 cuándo volveré a tus tierras.

Carmela, Carmela,
 no devuelvo mis andares,
 con lo mucho que te quiero
 hoy marcho de tus males.
 Y adiós asturiana,
 cuándo te volveré a ver,
 me voy a tierras lejanas,
 contigo yo soñaré.

También, esta canción de la cinta 5, grabada por Manuel y Dulcina en el castillo de Frades para los Gergúndez, que habla del inmigrante establecido en otra tierra y sólo piensa en volver a Galicia, y que es imposible que Jesús la escuche sin romper a llorar:

Si alguien me pregunta
 - ¿Ti, de dónde es?,
 écheseme a boca d'auga.
 Si alguien me pregunta
 - ¿Mina, ti que tés?,
 ríome de boa gana.
 Porque eu levo no meu corpo
 na mirada y os andares,
 todo verde de Galicia,
 todo verde do meus lares.
 Galicia qué tés
 ca'quel que en ti nace,
 lévate na ialma
 cheo de saudade.
 Y o que teñe cita
 por primeira vez,
 siempre se pregunta
 ¿Galicia, qué tes?

Lonxe de Galicia
 choro por volver,
 terriña da miña ialma.
 Si algún día, lonxe,
 de ti han de morrer,
 lévame en unha caixa.
 Porque eu vivo suspirando
 con volver de novo a ela,
 si non podo en mi vida
 o morrer levame a ela.
 Galicia qué tés
 ca'quel que en ti nace,
 lévate na ialma
 cheo de saudade.
 Y o que teñe cita
 por primeira vez,
 siempre se pregunta
 ¿Galicia, qué tes?

4 En el habla local, “seguidilla” no hace referencia a la composición métrica poética sino al encadenamiento de breves cantos, a la manera de un *potpourri*.

Finalmente, este pasaje extraído de la cinta 4, enviada desde Vilaquinte por Primitivo González Pérez a su hermano José Ramón, y en del que son destacables tres cuestiones: 1) la cinta satisface un expreso deseo de José Ramón por tener música de su tierra tocada con la gaita de su padre –que mucho la estimaba– por su hermano, 2) es la contrapartida de un casete enviado anteriormente por José Ramón desde la Argentina (que aún no he hallado) y 3) la grabación fue realizada en la víspera del día que Primitivo y su familia emigraron para siempre a Barcelona:

José Ramón, aproveito de las ocasiones nosa casa, en Vilaquinte, para poder grabar la cinta que sempre me pedías tocada por mín e ca gaita de padre, mais mal tocada porque xa nunca toquein ben [...]. Te contesto al recuerdo que tú me mandaste con la gaita tocada por ti, igualmente ésta tocada por mí, para que así, de esa manera, tenemos cada uno un recuerdo de uno del otro. Recuerdos a la familia y igualmente a nuestras hermanas, igualmente tú de Manuel, que está aquí conmigo, precisamente en Villaquinte, e mañana nos marchamos para Barcelona y él para Francia y a ver si algún día nos podemos ver o vosotros a mí o yo a vosotros ahí, si las cosas andan bien como hasta ahora, adiós.

Más allá de estas 7 cintas, José Ramón recuerda haber intercambiado por lo menos 3 más. Con todo, para los González y los Gergúndez el epistolario sonoro fue un hecho aislado, una excepción al contacto por carta y/o teléfono. En principio, me explicaron que ello se debió a lo trabajoso que resultaban hacer las grabaciones y el alto costo de las cintas. Sin embargo, fui entreviendo otros motivos; por ejemplo, en el caso de la cinta 1, enviada por José Ramón a su hermano Primitivo, a Barcelona, éste le respondió en una carta que “no mandes más cosas así porque hacen llorar”.

Conclusión

La aproximación microsocia l esbozada en este artículo, sustentada por documentos orales históricos de la mayor epopeya colectiva de la Galicia contemporánea, la migración masiva de sus habitantes, pretende contribuir a una mejor comprensión de este fenómeno al poder trabajar directamente con el sonido del pasado, enriquecido por comentarios de algunos de los actores involucrados. Si ya de por sí, como afirma Soutelo Vázquez (2001), en la historiografía migratoria gallega el estudio de epistolarios es algo excepcional, dado lo frágil de su preservación y lo difícil de su localización, contar con un tipo epistolar aún no investigado constituye una preciada fuente de conocimiento, pues tenemos la posibilidad de escuchar cómo hablaban y cantaban esas gentes en esa época entre sí. Burke (2001) propone que las imágenes son una forma importante de documento histórico que, previa contextualización, pueden utilizarse para dar nuevas respuestas o sugerir nuevas cuestiones, dejando de ser meras decoraciones de libros. Así como ellas nos permiten “imaginar” el pasado de un modo más vivo, las grabaciones efectuadas por los actores –en este caso, de audio y con fines epistolares–, pueden emplearse como fuente para el análisis del sonido del pasado. Lamentablemente, apenas podemos entrever qué impulsó a estas personas a emplear este medio. Concretamente, qué sentían y pensaban cuando hicieron y/o escu-

este medio. Concretamente, qué sentían y pensaban cuando hicieron y/o escucharon esas grabaciones, qué móvil los impulsó a grabar estas cintas o, como expresa Feld, “¿Cómo es que los sonidos comunican y encarnan tan activamente hondos sentimientos?” (Feld 2002: 331). La música, en cuanto cualidad evocadora, constituye para los gallegos un eficaz medio de comunicación, pues mediante ella logran un inmediato contacto con su tierra, con sus seres queridos, con su pasado. José Ramón me explicó que estas cintas “son un recuerdo hablado, la carta se guarda y el casete se siente siempre”. Aquí sentir parece ser tanto sinónimo de escuchar (una grabación se puede escuchar cuantas veces se desea, con renovado espíritu, mientras que una carta pierde casi toda su fuerza tras su primera lectura), como la acción de provocar sentimiento. Según DeNora (2000) y Sloboda/O’Neill (2001), comentados también en Frith 2002, la música es empleada por la gente como un instrumento personal que se presta a la autoreglamentación emocional, desempeñando un papel clave en la organización de los recuerdos y la construcción identitaria, más inclusive que la lectura y la televidencia. Así, es posible entender la predilección de los gallegos emigrantes por recordar su música natal como un elixir emotivo ante la certeza del desarraigo que les produce la morriña.

He hablado de una intención deliberada de personas de un mismo grupo que se hallan separadas por comunicarse sonoramente, con música y palabras. He hablado de sentimiento compartido, de recuerdos por los que se han marchado y por la tierra dejada; he hablado de nostalgia –concretamente de morriña– y del poder evocador de la música, en cuanto actividad movilizadora y canalizadora de sentimientos. El pueblo gallego se autoconsidera eminentemente cantor, bailarín, en una palabra, musical. En el sentido común occidental ello es, prácticamente, sinónimo de alegría; en ellos esto no es así necesariamente. Mi experiencia con aquellos que emigraron a la Argentina me ha convencido de tal aspecto, pues a muchos inmigrantes aún les cuesta escuchar una gaita o un canto sin ponerse a llorar, pero no por ello prefiriendo antes el silencio, sino exactamente lo contrario, la saturación sonora con su música natal, para alimentar la morriña. Ya Rosalía de Castro supo captar este aspecto ‘ético’ en su poema “A gaita gallega”, de *Cantares Gallegos* ([1863] 1985), cuando expresa que lo que para todos es el alegre tocar gaiteril en romería, tiene para el emigrado un hondo sentido dramático, pues para él la gaita no canta, llora.

Bibliografía

- Burke, Peter (2001): *Visto y no visto : El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Castro, Rosalía de (1985): *Cantares gallegos* [1863]. Edición facsimilar. Vigo: Concello de Vigo.
- Cirio, Norberto Pablo (1998): “Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de Buenos Aires, Argentina” (1ª parte). En: *Anuario da Gaita* (Ourense: Escola Provincial de Gaitas), 13: 57-63.
- (2000): “Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina” (2ª parte). En: *Anuario da Gaita* (Ourense: Escola Provincial de Gaitas), 15: 7-14 [Fe de erratas en *Anuario da Gaita*, 16: 42].
- (2002): “Recordando a Galicia y a Asturias desde la Argentina: José Ramón González Pérez, O gaiteiro de Vilaquinte (Lugo)”. En: *Anuario da Gaita* (Ourense: Escola Provincial de Gaitas), 17: 7-26.
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feld, Steven (2001): “El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli” [1991]. En: Cruces, Francisco, et al. (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 331-355.
- Frith, Simon (2002): “Música y vida cotidiana”. En: *Guaragua* (Barcelona), 15: 9-19.
- Harris, Marvin (2000): *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica.
- Lisón Tolosana, Carmelo (1998): “Trabajo de campo”. En: Lisón Tolosana, Carmelo (ed.): *Antropología: horizontes teóricos*. Granada: Comares, pp. 219-239.
- Llobera, Josep R. (1999 [1990]): *La identidad de la antropología*. Barcelona: Anagrama.
- Nettl, Bruno (2001): “Últimas tendencias en etnomusicología” [1992]. En: Cruces, Francisco, et al. (eds.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 115-154.
- Ruiz, Irma (1991): *Fuentes documentales alternativas en etnomusicología*. Trabajo presentado en las VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la AAM. Buenos Aires. Ms.
- Sloboda, John A./O'Neill, Susan (2001): “Emotions in Everyday Listening to Music”. En: Juslin, Patrik N./Sloboda, John A. (eds.): *Music and Emotions: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, pp. 415-430.
- Soutelo Vázquez, Raúl (ed.) (2001): *De América para a casa: Correspondencia familiar de emigrantes galegos no Brasil, Venezuela e Uruguai (1916-1969)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.