

La investigación de la música de las colectividades en la Argentina. Su aporte al estudio de los procesos migratorios. El caso de la colectividad gallega*

Norberto Pablo Cirio

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Probablemente buena parte de la historia y del presente de nuestro país no podrá comprenderse sin un pormenorizado análisis del proceso migratorio (1) que, propiciado por la Generación del 80, incidió en la configuración de nuestra identidad. Si bien existe una profusa y variada bibliografía sobre nuestros colectivos inmigrantes, el estudio de sus músicas vernáculas es un campo que permanece virtualmente inexplorado. Parte de ello se debe al prejuicio académico de que la música no juega un rol decisivo al momento de estudiar un grupo como sí pueden serlo “aspectos centrales”, como el parentesco y la economía, sino que apenas reviste un carácter cultural marginal, un mero adorno. Por otra parte, el saber especializado en música que se supone debe tener el investigador para abordar esta problemática hace que el tema sea dejado de lado a la espera de un especialista, léase musicólogo.

Considerando a la música como una actividad indisolublemente ligada a la sociedad en que se halla inserta y siendo, por tanto, un encapsulamiento de formas cognitivas y de valores compartidos cuyos rasgos revisten particulares significados de sentido (McLeod 1980), deseo demostrar cómo su estudio, en el caso de los grupos implicados en procesos migratorios, lejos de ser un aspecto periférico y especializado puede aportar valiosos conocimientos sobre la relación que mediante ella entablan sus cultores con su tierra natal y el proceso de contacto interétnico desatado al arribo a una nueva sociedad. Mi enfoque está basado en una perspectiva antropológica, por ser ésta mi formación, pero lo estimo válido para cualquier otra disciplina que desee estudiar el comportamiento humano desde lo sonoro. Así, “sin duda alguna a grosso modo, una de las aportaciones más fructíferas de la antropología al campo de estudio musical es el hecho de considerar la música como un fenómeno que va mucho más allá de la mera organización sonora y del ámbito de la estética. El hecho de considerar la música como cultura en el sentido antropológico del término nos hace tener en cuenta factores socioculturales que pueden ser determinantes en los procesos de creación,

representación y recepción de la música, aspectos todos ellos que conciernen directamente también a la musicología” (Martí i Pérez 1998: 127). Para ilustrar la exposición me valdré de mi investigación sobre la música gallega en la Argentina, que desarrollo desde 1996.

El estudio de la música de los inmigrantes en la Argentina. Estado de la cuestión

Los estudios sobre la música de los inmigrantes en nuestro país son escasos y los investigadores implicados provienen, en general, de la musicología (2).

Las tradiciones musicales de los sefardíes son estudiadas desde los '60 por Alberti-Kleinbort (1975, 1984a, 1984b, 1992a, 1992b, 1992c, 1999, 2000 y 2002) en Buenos Aires y Arovich de Bogado (1982, 1984 y 1992) en Corrientes y Chaco. Corrado (1999) realizó a mediados de los '90 un breve estudio sobre música de los piemonteses en Santa Fe. La música armenia de la ciudad de Buenos Aires y alrededores es analizada, desde los '80, por Kniasión (1995), quien a su vez es descendiente de armenios. Respecto a los inmigrantes alemanes del Volga, recientemente Atela (2003) publicó un artículo en el que analiza sus prácticas musicales vigentes en el contexto de sus cultos. Sobre los inmigrantes americanos, López (1999) estudió la recreación del candombe por los uruguayos en la ciudad de Buenos Aires, y Benza Solari (2002) analizó algunos aspectos identitarios y organizacionales en la transmisión de géneros dancísticos entre los peruanos emigrados a la misma ciudad. En Mar del Plata, Miguelí y Leguizamón (1995) publicaron un breve cancionero gitano local que, si bien es sólo una compilación de obras, constituye un interesante caso de etnoestudio, pues Miguelí es de la comunidad gitana marplatense. En San Juan, Musri (1997, 1998, 1999, 2002, 2003a, 2003b y 2003c) estudia desde los '90 las prácticas musicales académicas de una familia de Navarra (España) y otra de Italia, los Aguado y los Colecchia, respectivamente, y su inserción en la sociedad sanjuanina. Pujol (1989), aunque no específicamente sobre la música de los inmigrantes, analiza cómo éstos participaron e incidieron en la música argentina académica y popular y, en un artículo de 1991, sobre la música española en la ciudad de Buenos Aires. Por último, Varela Lenzano (1904) escribió un breve estudio sobre la actividad orfeonística española en la Argentina y es, tal vez, el primer estudio sobre la música de los inmigrantes en nuestro país (3).

Sobre mi tema de estudio, la música de la colectividad gallega, hay varios artículos. García Morillo (1987) trata el tema en *Presencia de España en la música argentina*. Del Corno (s/a) reseña la vida y obra de seis compositores: Pérez Camino, López, Paz

Hermo, Castro Piñeiro, Prieto Marcos y Gaos Berea. Sobre el último hay otros dos artículos: Carreira (s/a) y Andrade Malde (1977). Castro Cambeiro (1996) estudió a uno de los más importantes gaiteros emigrados, Manuel Dopazo; Núñez Seixas (2002) efectuó un estudio histórico-social sobre la circulación y consumo de música popular en la colectividad gallega porteña entre 1880 y 1940. Costa (1997), en un artículo sobre la música en la Galicia exterior, da cuenta de la actividad musical académica de los gallegos de nuestro país. Por último, hay tres trabajos escritos por gaiteros: *El amor a la gaita desde Argentina*, de Urbano García Pose (1993), *José Campos Barral. O derradeiro músico dos Irmáns Moreira*, una entrevista de Almidón García (1998), y otra a Avelino Rodríguez Arteaga, gaitero, fabricante de gaitas y fundador de la charanga Los Monfortinos, por Pazos (1998).

En conjunto, estos trabajos pueden dividirse en tres grupos: 1) los que toman con eje a la música en sí, dando cuenta de instrumentos musicales desconocidos, pautando y analizando música tradicional; 2) los que desde una perspectiva antropológica, histórica o sociológica analizan la música de colectividades o la participación de éstas en la vida musical argentina; y 3) los que reseñan biografías o efectúan entrevistas a personajes relevantes. Si bien es cuantitativa y cualitativamente significativo el panorama que brindan sobre el quehacer musical de una decena de colectivos inmigrantes, se advierte la ausencia de reflexión teórica sobre el tema. Así, cuestiones como las implicancias etnicitarias que la música pueda producir como marcadora diferencial, las connotaciones socioculturales que tiene para el inmigrante el hacer o escuchar su música y la de otros, o los procesos de invención de tradiciones como modo de cohesión intragrupal, por ejemplo, han sido escasamente problematizados. Los trabajos se centran, en líneas generales, más en los bienes sustantivos y personajes (puntos 1 y 3) que en el marco procesual mediante el cual los actores hacen -o no- uso de ellos y su relación con la sociedad de residencia (punto 2). No es que sea inapropiado el estudio bienes sustantivos y biografías, incluso muchas veces es un necesario punto de partida cuando sobre el tema elegido no hay nada escrito pero “es, después de todo, no sólo con estatuas (o pinturas o poemas) que estamos tratando, sino con los factores que hacen que esas cosas parezcan importantes a quienes las hacen o las poseen” (Geertz 1994). Resulta esperable, desde la disciplina que sea, que el dar cuenta de la música de una cultura inmigrante pueda satisfacer tanto el interés por saber cómo es ella en sí y con quién, para quién, cómo, en qué contextos se realiza, cómo la vivencian los actores implicados, qué aspectos y valores de su identidad exhiben a través de ella, bajo qué

modalidades y condiciones sociopolíticas tiene ocasión -o no- su práctica, qué aspectos económicos involucra, qué nexos establecen sus cultores con las músicas de otros colectivos inmigrantes y con las de la Argentina, qué rol ocupa la música en cuanto instancia lúdica y sociabilizadora y qué discursos elaboran sobre ella o a partir de ella. Éstos pueden ser, entre tantos tópicos, óptimos disparadores analíticos que enriquezcan nuestra labor si lo que pretendemos es dar cuenta de la música en la cultura.

La música en la cultura

Los motivos por los que investigadores ajenos a la musicología han dedicado escasa o nula atención a la música de los pueblos son varios. Uno es la idea de que para abordarla hay que saber teoría musical. Su desconocimiento hizo derivar su estudio a los musicólogos, convirtiéndola en un saber especializado. Por otra parte, la importancia de la música en la cultura, como pasa con las manifestaciones artísticas en general, ha devenido en algo secundario respecto a los consabidos “aspectos centrales” comúnmente tratados (parentesco, economía, etc.). Ambos motivos los problematiza Finnegan (1998) al narrar cómo con una formación antropológica estándar comenzó a estudiar a los *limba* de Sierra Leona en muchos de sus aspectos menos el musical, autoexcluyéndose por el prejuicio de no poder dar cuenta de esa faceta pues carecía de formación pertinente. Ante la arrolladora presencia de lo sonoro en el mundo *limba* y el elevado estatus que los nativos otorgaban al mismo, incluso por encima de la expresión verbal, paradójicamente su foco de interés, comprendió que no podía dar cabal cuenta de su tema obviando lo musical. Si bien el análisis más formalmente musicológico no le era posible, concluyó que para su interés tampoco le era especialmente relevante, procurando así otras aproximaciones, como desde las prácticas sociales en la vida cotidiana o desde la división del trabajo. De este modo expresa sus conclusiones: “Es verdad que en el caso de la música -como ocurre para otras dimensiones de la vida social- cierto manejo experto es deseable para algunos tipos muy técnicos de análisis [...]. Pero tal vez se haya exagerado el grado de especialización técnica requerido para la mayor parte del estudio de la música en sus contextos culturales reales, especialmente una vez reconocido que el análisis musicológico puramente técnico del texto musical no abarca el conjunto de la vida musical ni, en consecuencia, agota el interés antropológico del tema” (Finnegan 1998: 25-26).

Si bien muchas dimensiones de la vida social requieren el dominio de un vocabulario descriptivo-analítico específico (como el parentesco y los mitos), los antropólogos

(recordemos que Finnegan habla por su profesión) parecen no tener reparo en aprenderlo excepto cuando de música se trata. Este hecho tiene su origen en un viejo y aún no resuelto debate puertas adentro de la musicología, el de que si la transcripción de la música a notación occidental es condición *sine qua non* para un análisis competente o, dicho en otros términos, si todo lo que el musicólogo desea saber puede conocerse a través de la partitura, convirtiéndose ésta en la validación analítica por excelencia. Si bien el traspaso a notación musical occidental de la música recopilada y su posterior análisis en términos sonoros fue el paradigma dominante desde los albores de la disciplina (Nettl 2001: 116-117), en los '60 se produjeron innovadoras propuestas teóricas en pos de desplazar el foco de interés por lo sonoro hacia otros aspectos de la cultura, como el social y el discursivo. Tal vez la más sugerente de esas propuestas fue la de Merriam en *The Anthropology of Music* (1964), quien propone un enfoque provocativamente renovador sintetizando en un método sui géneris las perspectivas *emic* y *etic* (4), necesarias para una comprensión integral de la música en la cultura, incluso con enfoques contextualizadores hasta entonces impensados, como el simbólico y el económico.

Blacking (1973) asevera que no existe grupo humano que no haga música, que ésta es una actividad inherente a nuestra especie, si bien hay algunos grupos que no poseen instrumentos musicales, como los *sironó* de Bolivia. Aunque hoy en día cualquier rasgo cultural con pretensión planetaria es anatema, el hecho que menciono no hace sino recordarnos que la música desempeña un papel importante en el ser humano a nivel individual y grupal, en su religión y en su vida seglar, en sus momentos de alegría y de tristeza, en la paz y en la guerra, en su tierra y en el extranjero. Puede sostenerse que no hay actividad que no necesite, en mayor o menor medida, de la música, sea desempeñando un rol protagónico (como en una boda) o contextual (como en una sala de espera). De este modo tenemos, retomando a Blacking, al hombre como un ser eminentemente musical, sea haciéndola él mismo, escuchándola o bailándola.

Las prácticas musicales en los procesos migratorios

Cambio, pervivencia y contacto musical son tres de los ejes en torno a los cuales gira buena parte de los estudios sobre las prácticas musicales de los grupos que viven fuera de su territorio y la relación dialéctica que entablan con la sociedad de residencia. Estos estudios han sido más frecuentes en las últimas décadas cuando, a partir de la adopción

un punto de vista diacrónico, comenzaron a abundar los enfoques procesuales. Veamos tres autores: Blacking, Nettl y Kartomí.

Blacking (1977), en un artículo sobre el cambio musical, tema inherente a la continuidad de prácticas musicales fuera de su territorio, señala la importancia de distinguir entre un cambio musical radical y las innovaciones que puedan darse dentro de un sistema flexible como lo es toda cultura viva, pues “si el concepto de cambio musical tiene algún valor heurístico, deberá denotar cambios significativos que sean específicos de los sistemas musicales, y no simplemente las consecuencias musicales de cambios sociales, políticos, económicos, etc.” (p. 2). Considera que en todo cambio musical se esbozan dos idearios humanos que muestran el anverso y reverso de la actitud a tomar por conservar la música, y que denomina “tradicionalista o purista” y “modernista o sincretista”. Si bien ambos idearios tienen un interés en común -ciertos tipos de música y ciertos valores morales asociados a ellas-, los adscriptos al purismo creen que el no-cambio expresa una exitosa adaptación a la amenaza de la anarquía mediante la conservación de los valores culturales esenciales; por el contrario, los adherentes al sincretismo abogan por considerar a los cambios como una exitosa adaptación de los estilos musicales al desafío impuesto por las condiciones sociales cambiantes.

Nettl (1980) aborda el contacto musical entre culturas occidentales y no occidentales y cómo la primera influye sobre la segunda, dando lugar a interesantes juegos interétnicos de trasplantaciones, confrontaciones y rechazos. El mismo autor, al reseñar en un artículo de 2001 las tendencias en etnomusicología entre 1970 y 1990, expresa que el énfasis puesto en saber cómo sucede la música que en saber cómo es, propició un estudio procesual donde tópicos como la aculturación, la occidentalización, la revitalización, la urbanización y los *massmedia* son centro de reflexión sobre la música de grupos desplazados de su territorio de origen voluntaria o forzosamente, de Oriente a Occidente, del campo a la urbe, de un medio comunicacionalmente aislado a otro donde imperan los *massmedia*. De este modo, el estudio de las supervivencias dio lugar al estudio de la adaptación a un nuevo medio y cómo éste influye en el grupo para su retención, pues en algunas oportunidades estos arcaísmos son retomados por sus mantenedores como diacríticos emblemáticos de su diferencialidad étnica, esgrimiéndolos orgullosamente en determinados eventos y dado lugar a procesos sui géneris de revitalizaciones que obran como nexos sonoros con sus raíces.

Kartomí (1981) realiza un análisis de cómo los escritores occidentales sobre música han tendido a rechazar o minusvalorar los repertorios híbridos occidentales con no-occidentales, por lo general productos de la situación colonial, deconstruyendo conceptos empleados etnocéntrica y prejuiciosamente tales como híbrido, trasplante, aculturado y exótico. La autora propone el término transculturación musical como el más aceptable para señalar el ciclo procesual de contacto musical y analiza diversas situaciones: el rechazo virtual de la música impuesta, la transferencia de rasgos musicales discretos, la coexistencia plural de música, el *revival* musical nativista, el abandono y el empobrecimiento musical.

Fuera de la musicología, diversos autores aportan al tema de nuestro interés valiosas perspectivas de análisis. Kirshenblatt-Gimblett (1992) propone diversas maneras de abordar el folclore de los inmigrantes, para lo cual distingue tres tipos de manifestaciones: *el folclore de la experiencia del inmigrante*, *la herencia folclórica de los inmigrantes* y *el folclore de la etnicidad*. La autora propone que las tres perspectivas se pueden aplicar a cualquier generación, pues cada una guarda una relación diferente con el pasado y el presente y, por lo tanto, darán diferentes resultados cuando se vea en términos de esas tres perspectivas. De este modo, aunque *el folclore de la experiencia del inmigrante* se refiera específicamente al folclore generado durante la inmigración y acerca de ella, las generaciones posteriores pueden continuar narrando la saga familiar. Aunque *la herencia folclórica de los inmigrantes* se refiera las tradiciones del país ancestral, éstas pueden continuar siendo practicadas o, por lo menos, recordadas por generaciones. Y puesto que todas las generaciones experimentan fronteras culturales, todas crean un *folclore de la etnicidad*. Por otro lado, Valdés Sierra (1997) analiza la emigración como punto de inflexión en la vida de una comunidad y cómo contribuye a la configuración del espacio y el tiempo en grupos divididos entre residentes y emigrados. Así, las comunidades que han sufrido intensa emigración, más que mutiladas están partidas en varios fragmentos que forman un rompecabezas, funcionando en continua interrelación a pesar de su fuerte autonomía. Pese a la reciprocidad que se establece, no dejan de percibirse como realidades distintas entre sí y quienes experimentan la emigración, temporal o definitiva, son el barómetro del que dispone la comunidad de origen para evaluar los pros y los contra de tal proceso.

Actualmente en antropología se considera a la identidad étnica no como algo dado *per se*, estático, donde la enumeración de las pautas por las cuales un grupo se diferencia de los otros explica por sí misma su distintividad, sino como algo dinámico

que los individuos construyen y deconstruyen, por ejemplo, de acuerdo a las relaciones interpersonales y/o situaciones de contacto, según el contexto les sea o no favorable. De esta manera las personas pueden asumir o negar su identidad étnica y participar en la sociedad global gracias a estrategias apropiadas, dado que ambas actitudes no son mutuamente excluyentes (Barth 1976). Tal perspectiva resulta apropiada para el abordaje de la construcción de la identidad musical en la colectividad gallega de la Argentina, por ser ésta una situación de contacto. Los estudios de identidad constituyen una preciada perspectiva para comprender la valoración *emic* de las lealtades musicales y la construcción de experiencias estéticas diferenciales. Dichos estudios permiten conocer las estrategias y los motivos por los cuales las personas legitiman y exhiben -o reniegan y censuran- determinadas músicas como propias de cara a su etnicidad. Una música desterritorializada, como es la gallega en la Argentina, puede adquirir rasgos de personalidad propios que, con el tiempo, provocarán una escisión respecto a la cultura musical de origen. Por ello “las músicas tradicionales poseen una historia constantemente reinterpretada y adaptada a las exigencias de cada época, exigencias que están en relación coyuntural con los cambios ideológicos, demográficos, mediáticos, económicos, etcétera” (Pelinski 2000: 155). En esta línea, Martí i Pérez diferencia entre música étnica (aquellas que poseen y expresan un valor étnico definido por el mito romántico de lo folclórico: creación colectiva y anónima, ahistoricidad, etc.) y música etnicitaria (aquellas cuyo uso se justifica por su función de representante étnica), considerando que “una música deviene étnicamente significativa no tan sólo por su proceso de gestación, sino también por el contexto en el cual se la insiere [*sic*]; es decir, por la situacionalidad. El mejor ejemplo lo tenemos en los usos musicales de los emigrados. En su necesidad de construirse espacios simbólicos propios dentro de la nueva sociedad receptora, las músicas que se han llevado consigo en el equipaje pueden adquirir significaciones adicionales” (Martí i Pérez 1996: 7).

En nuestro país no hay trabajos que teoricen sobre la música de los inmigrantes. El único antecedente es una breve mención de Cortazar quien, echando mano a la botánica propuso distinguir los “auténticos fenómenos folklóricos” de los “transplantes”, siendo éstos “aquellas expresiones que han sido trasladadas de su propio ámbito geográfico y cultural [...] a ambientes urbanos [...]. Se trata de reproducir y conservar costumbres, actitudes, indumentaria, bailes, fiestas, manjares, etc., propios de la sociedad *folk* del terruño distante. En las grandes ciudades cosmopolitas, estos aislados elementos no pueden imponer su tono y se diluyen en el torbellino [...]. En consecuencia, no podemos

llamarlos 'folklore' [...]. Son, a mi modo de ver, *trasplantes*, ya sean los protagonistas provincianos trasladados a la gran Capital, ya grupos y colectividades de inmigrantes [...]. Son como gajos que se quisiera cultivar en macetas: proceden, es cierto, de 'la tierra' lejana, pero no se puede pretender que equivalgan, por su desarrollo y su función en la naturaleza y en la vida humana, al árbol añoso del monte nativo” (Cortazar 1979: 10-11). Aunque esta forma de separar la paja del trigo resulte anticuada, resulta notable que, como nadie más se preocupó del tema esta aseveración siga, por omisión, teniendo validez. Si bien no puede negarse que muchos de los grupos inmigrantes no mantienen parte de sus tradiciones musicales, considero simplista suponer que necesariamente todas ellas se encuentren directamente supeditadas a la desaparición de sus miembros o a su disolución cultural en el país receptor. Con esto intento echar por tierra -valga la metáfora- la concepción fatalista que siempre se tuvo para con la música de los *otros* en *nosotros*. Mi experiencia con la música tradicional gallega en la Argentina me indica que la misma dista mucho del sombrío porvenir que como “gajo de otra maceta” se había pronosticado, pues lejos de sucumbir de manera correlativa a la desaparición de sus cultores nativos se manifiesta incluso con más fuerza que antes.

La música de los gallegos en la Argentina

Si bien hay documentación de la presencia de gallegos en lo que hoy es la Argentina ya desde el siglo XVIII (Caglio 1992), no fue sino hasta fines del siglo XIX y mediados del XX que migraron de manera masiva, en diferentes oleadas. Actualmente el gallego es el colectivo inmigrante a nivel regional más numeroso de la Argentina. Arribados en su mayoría entre 1940 y 1960, mantienen una prolífica actividad social y la música constituye uno de sus principales vehículos identitarios. Según Fernández Santiago (2001: 181-182) entre 1946 y 1960 el 37% de los emigrantes españoles se dirigieron a la Argentina, de los cuales el 45% (286.437 personas) eran gallegos. Dada la importancia que reviste dicho colectivo en la Argentina, además de ser el más numeroso de la Galicia exterior, su estudio se torna medular para conocer en su integridad la música tradicional gallega y su proceso de adaptación al nuevo contexto migratorio. Así, su patrimonio musical puede ser estudiado desde diversos ángulos:

- 1) Desde su preservación y recreación: prácticas que desaparecieron en Galicia y que aquí mantienen vigentes.
- 2) Desde su proceso de cambio: debido al nuevo entorno sociocultural, a la influencia

de la música local.

- 3) Desde su creación: música compuesta en el contexto migratorio y que da cuenta del mismo.
- 4) Desde su continuidad: el traspaso del conocimiento musical de los gallegos a sus descendientes.
- 5) Desde su influencia: su arraigo en la música argentina y la participación en la colectividad de personas ajenas al grupo.
- 6) Desde su incidencia: la música como instancia modeladora y/o creadora de relaciones sociales.
- 7) Desde su discurso: las representaciones que sus agentes se hacen de ella, su poder evocador y la carga simbólica que conlleva.
- 8) Desde la etnicidad: la música como canal artístico constructor de la identidad gallega en la diáspora.

Por razones de espacio, veamos sólo cuatro de estos puntos: 1, 3, 6 y 7.

1) Muchos de los emigrantes que entrevisto apelan, de manera recurrente, a sus recuerdos de la Galicia que dejaron como fuente de placer sonoro. Entre sus cantos, danzas y toques de instrumentos es posible hallar vivas manifestaciones que hace tiempo cayeron en desuso en su tierra. Si bien en la emigración las mismas han perdido su contexto funcional de práctica (como los cantos de *seitura* -siega- en un medio urbano), su estudio aporta valiosa información para conocer cómo era la vida en una Galicia que ahora sólo atesora sus mentes. En esta línea, he documentado el toque de las *tarrañolas*, un idiófono de entrechoque de la familia de las castañuelas que, por cierto, nunca llegó a estudiarse etnográficamente en Galicia (Foto 1); la ejecución de la requinta, una flauta travesera propia de las proximidades del río Ulla (sur de A Coruña y norte de Pontevedra), prácticamente desaparecida (Foto 2); y cantos de *saraxo*, como el siguiente, registrado a un emigrante natural de San Mamede Piñeiro (Pontevedra). Los *saraxos* -también denominados cencerradas o cornetadas- eran reuniones que los aldeanos realizaban frente a las casas de quienes se iban a casar y cuyas nupcias estaban censuradas por la costumbre, pues era entre viudos, viejos, personas de edades desproporcionadas o con deficiencias mentales (o sea todas aquellas uniones de las que se estimaba no habría una buena reproducción biológica y, por lo tanto, atentaban contra la continuidad de la comunidad). Musicalmente, los *saraxos* consistían en provocar

ruidos con ollas, cencerros, cuernos y caracolas, al tiempo que se cantaban coplas sarcásticas creadas *ad hoc* (5).

Canto de *saraxo* registrado a Antonio Iglesias Frecha (66 años). TC 9 (A1 178), 8-feb-1997, Buenos Aires.

Manuela Fernandas
onte foi o Baño
comprar unha cinta
palla atar os nabos.

Pobre Xesucioño
cómo se vai ver,
co carallo atado
non pode foder (6).

3) Galicia también fue sensible al gusto internacional por el tango. Por lo menos desde 1920 se tiene noticia que esta danza era muy apreciada en las fiestas y romerías peninsulares. Una tradicional y anónima copla de *xota vella* da cuenta de ello:

As de alá d´arriba,
cando van co gando,
espichan a vara
e bailan o tango, bis
e maila muiñeira,
as de alá d´arriba
non hai quen as queira (7).

El sentido de esta copla es que las mozas de un pueblo “de arriba” (montañés) no son buenas trabajadoras (y, por lo tanto, no serán buenas esposas), pues cuando van con el ganado al monte en vez de atenderlo clavan la vara (palo largo con una punta de hierro, para llevar las vacas) y se ponen a bailar tango y *muiñeira*, por eso nadie las quiere.

El contacto que los inmigrantes gallegos tuvieron con el tango fue intenso. No sólo las orquestas de tango eran contratadas para animar las fiestas de la colectividad, sino

que algunos gallegos compusieron tangos, muchos de los cuales versan sobre la propia colectividad. Uno de ellos es *Corazón gallego*, letra de Eduardo Calvo Souto y música de Manuel García Quiroga, publicado en Buenos Aires en 1954, “Un tango argentino dedicado a la colectividad gallega en Buenos Aires”, según reza la portada (ver partitura). Su letra se divide en dos recitados, dos partes cantadas y un estribillo, este último en gallego.

Recitado

El corazón de un gallego
ya no se puede engañar,
aunque tenga muchas penas
en el alma para llorar...
¡prefiere vivir con ellas
a tenerlas que olvidar!

I

En un barco un poco viejo
ayer llegó de ultramar
un galleguito buen mozo
que empezó por preguntar:
- ¿Dígame usted,
¡compañero!
que no la puedo encontrar
dónde está mi Maruxiña
que no me vino a esperar?

Recitado

Mientras allá a lo lejos
la gaita empieza a tocar,
el galleguito a mi lado
ríe queriendo llorar...
... las melodías de un
tango
con letra de éste cantar.

II

Al otro día el muchacho
empezó por despertar
porque le habían contado
que no la fuera a llorar.
- Mi Maruxiña ¡señores!
nunca me quiso engañar,
tenía muchos amores
para poderme esperar...

Estribillo

Miña nai, miña naiciña,
déixame por tí chorar...
o meu corazón mal feito
xa n'on se pode engañar.
Miña nai, miña naiciña,
lévame pr'a miña terra,
eu estou en Buenos Aires
o meu corazón en n'ela
(8).

El texto denota una interesante condensación de elementos culturales gallegos y argentinos. Por lo gallego está plasmada la homología de la madre del emigrado con la personificación de Galicia como mujer (el estribillo), el hecho de preferir vivir recordando las penas que olvidarlas (primer recitado) y el deseo de regresar a su tierra, lugar a donde siempre tiene su corazón latente (versos 5-8 del estribillo). Por lo argentino está el tópico tanguero de la traición de una mujer que, en este caso, también

es una gallega emigrada (parte II del canto). Si bien parece que la resolución del drama del hombre traicionado por su novia es resuelta de manera cándida, ingenua (versos 5 al 8 de la parte II del canto), en realidad se está recurriendo a un modo discursivo gallego, la retranca, que consiste en responder a un agravio con una segunda intención, con una fina ironía (versos 7-8 de la parte II del canto), pues el hombre se dio cuenta de la traición (versos 1-2 del primer recitado), mas no lo demuestra. Desde el punto de vista musical, si bien la obra se adecua al canon tanguero, los compases 1 al 4 de la introducción es una cita del comienzo de uno de los géneros instrumentales gallegos más apreciados, la alborada. Un tango cuya letra y música acrisola de tal manera los pensamientos gallego y argentino evidencia la compenetración que sus autores tenían con el tango (9).

6) Los gallegos inmigrantes han demostrado gran interés asociacionista que se plasmó en la fundación de diversas entidades sociales, culturales, deportivas o políticas, generalmente tomando como base las divisiones de su tierra natal (aldea, parroquia, ayuntamiento, comarca, provincia, etc.). Actualmente existen en nuestro país cerca de 60 de estas entidades, aunque en el pasado llegaron a ser cinco veces más, pues sólo en la ciudad de Buenos Aires Núñez Seixas (2002: 245) llegó a contabilizar más de 250. El cese de la emigración masiva a comienzos de los '60, el fallecimiento y el regreso a Galicia de muchos emigrados forzó a gran parte de estas instituciones a unirse a otras, cuando no a desaparecer. Un caso ilustrativo de cómo la música modela los comportamientos sociales es la fundación del Centro Gallego de Buenos Aires el 2 de mayo de 1907, una de las instituciones más importantes y antiguas de la colectividad, pues la circunstancia no podía ser más musical, el fallecimiento del compositor Pascual Veiga Iglesias. Rodríguez Díaz (2000), quien publicó la historia de ese Centro, así narra lo sucedido:

“Al producirse, en 1906, el fallecimiento de nuestro inmortal Pascual Veiga, se organizó en Buenos Aires un homenaje a este insigne autor de la ‘Alborada’ el 31 de octubre de dicho año en el teatro Victoria [...]. El programa [...] incluía como número preponderante la actuación de los tres orfeones típicos de Galicia existentes a la sazón en la metrópoli argentina, a saber: Orfeón Gallego, Orfeón Gallego Primitivo y Orfeón Mindonense, los cuales, separados hasta entonces por fútiles rivalidades societarias, uniéronse esa noche en un soberbio conjunto de ciento veinte orfeonistas bajo la dirección del inspiradísimo compositor gallego don Egidio Paz

Hermo [...]. Cuando aquel coro de ciento veinte voces armónicas comenzó preludiando los primeros rumores de la ‘Alborada’ de Veiga, un temblor de emoción invadió todos los espíritus [...].

¡Noche memorable aquella para la Galicia emigrada en el Plata! En todos los presentes existía y se comentaba el deseo de que los tres orfeones no se separaran y se fundara un Centro Gallego que, al igual del de La Habana, Madrid, Barcelona, Bilbao y Baracaldo, fuese la casa común de los hijos de Galicia en la Argentina. Esta misma idea apareció propulsada al día siguiente entre las crónicas periodísticas de la fiesta” (Rodríguez Díaz 2000: 27-29).

7) Es común que los gallegos conversen, entre ellos y con otros, de manera elocuente, verborrágica (con lo cual el antropólogo tiene bastante a su favor). En el contexto de lo que significa vivir en otra tierra, esta discursividad le permite repensar su música, situándola comparativamente en la arena multiétnica de otros grupos emigrados y, a la distancia, con aquella que hacía en Galicia. De ello trata el siguiente fragmento de una entrevista mantenida con una señora natural de Louredo (Ourense) quien, homologando a Galicia con una mujer, hace una interesante correspondencia entre la música gallega, el paisaje, el clima y la emigración. Asimismo, glosando a Azorín, la compara con la de otras dos regiones españolas, Castilla y Cataluña:

Marina: En Galicia hoy no sé, me parece que ya no hay tanta [música], pero fluía el canto porque como hay una variación de paisajes, cada uno te inspira algo, pero siempre suave. Con razón se dice que Galicia... el gallego siempre ha emigrado porque hay siempre el ansia de ver lo que hay al otro lado. Tienes una loma, se sube y es a ver lo que hay al otro lado. Por otra parte, también cataloga a Galicia como una mujer que tiene esas variaciones y que, lo mismo que el hombre le gusta explorar el cuerpo femenino, así también le gusta explorar la campiña, por eso ya digo... Azorín tuvo razón de darle la categoría de dulce, suave y alegre. Por eso el cantar una canción triste, por ejemplo, aquí tienes la... *Alborada de Veiga*, que es tristoná...

Pablo: O *Negra sombra*.

M: Ah. [Canta *Negra sombra*] “*Cando penso que te fuches / negra sombra que me asoma, / os pes dos meus cabezales / tornas facéndome mofa. // Ay, la la la la la la...* pero después sigue [el vals] *Oliñas veñen, oliñas veñen...*”. Es salir de lo melancólico a lo alegre.

P: Pero es como brusco eso...

M: No tan brusco, no tan brusco, suavemente, un poco... la música gallega está dada, está abrazada en base a lo que es el clima, a lo que es el paisaje, ¿eh? Tú te explayas porque llegas a un sitio y te sientes bien, te sientes... de golpe se te ocurre cruzar al otro lado y eso te va poniendo un poco más pensativo. Ahora, que tiene un contenido de dulzura impresionante. No es, por ejemplo, tan seca como la canción castellana, ni como la catalana, porque, bueno... la catalana al fin y al cabo es más... matemática, cuentan para bailar.

Marina Pérez González (81 años). TC 70, 9-mar-2001. Godoy Cruz (Mendoza).

Otra particularidad que reviste la música natal en el gallego emigrado es el poder evocador de la gaita. Su escucha puede suscitarle estados de ánimo tan dispares que van desde la alegría desbordante hasta el llanto instantáneo. Las derivaciones de tal poder llegan a ser inesperadas. Así, suele apelarse a la misma en la publicidad intracomunitaria de los más diversos productos. Sirva como ejemplo el aviso de venta de inmuebles en la ciudad de A Coruña a gallegos de la Argentina, cuyo “gancho” consiste en mostrar lo irresistible de la oferta ya que es la misma Galicia la que llama al comprador a través del sonido de la gaita (Foto 3). El poder interpelativo de la música fue analizado por diversos autores. Feld, en un estudio sobre la influencia emocional y la representación simbólica del tambor *kaluli* (Papúa-Nueva Guinea) entre sus cultores, se pregunta “¿Cómo es que los sonidos comunican y encarnan tan activamente hondos sentimientos?” (Feld 2002: 331). Para Pelinski (2000) los sonidos no poseen significado en si mismos sino en cuanto son percibidos y dicha percepción está condicionada por los códigos que la cultura les impuso. Así, la interpelación se basa en algo previo, se trata de una posición de escucha en la cual la música ya tiene su interpelación ganada, pues predispone al escucha en una posición ya favorable. El profundo nexo que el gallego establece con su tierra -con su juventud, con su pasado- a través de lo sonoro, le permite resituarse en un “estar allí” cada vez que, pasiva o activamente, se involucra en una *performance* musical de su cultura.

Conclusión

En este artículo he intentado revalorizar el estudio de la música de las colectividades en la Argentina en cuanto puedan aportar luz sobre los procesos migratorios, constituyendo un óptimo canal para comprender la reconfiguración identitaria en un

nuevo espacio social. Tal revalorización viene dada porque en el área de los estudios migratorios dicha faceta no ha sido estudiada y dimensionada en su justa medida, en parte por el prejuicio de que es un saber secundario y en parte por ser tenida como un área especializada, reservada a musicólogos.

La relevancia del estudio de la música de las colectividades reside, estimo, más en su abordaje transdisciplinario que en el eminentemente musical. En cuanto modo artístico de expresión humana, la música da cuenta de valores que van desde lo estético a lo *ético*, desde lo normativo hasta la historia del grupo. La música de los emigrados no suele ser formal y simbólicamente igual a la mantenida por quienes no emigraron, pues se activó en aquella un proceso de cambio, de adaptación, de contacto con otra realidad sociocultural. Retomando la idea de McLeod de la música como un encapsulamiento de formas cognitivas y de valores compartidos cuyos rasgos revisten particulares significados de sentido, su estudio en el contexto de la emigración puede aportar valiosas pistas para la comprensión de la historia de un grupo tanto desde un punto de vista *emic* como *etic*. Veamos el caso de los gallegos de la Argentina.

Al conocer desde un punto de vista *emic* que la música constituye uno de los principales rasgos identitarios pude comprender aspectos tan entrañables a su idiosincrasia como la morriña (literalmente “muertecita”), estado de ánimo de profunda nostalgia que sólo se presenta en el emigrante. La manera en que el gallego trata de paliar ese estado es, justamente, a través de la práctica y la escucha musical, por lo cual tenemos que la identidad gallega en la emigración está configurada, en gran parte, en torno a las prácticas y saberes musicales. En realidad, más que paliar lo que hace el gallego con su música es regordearse en el placer-dolor que le provoca la morriña. Como en el tango de Calvo y Quiroga, prefiere vivir con sus penas a tenerlas que olvidar, y el modo en que se hace cargo de su pasado es, principalmente, a través de la música. Así, ella no sólo es solaz sino una constante aleccionadora sobre su historia y su tierra. El peso de la ausencia provocado por la morriña connota en su música una agri dulce combinación de alegría y tristeza, de júbilo y recogimiento, tal como nos dice la informante Marina y le sucede al gallego del tango analizado, quien al escuchar una gaita ríe queriendo llorar.

Desde un punto de vista *etic*, el estudio de la música mantenida por los gallegos de la Argentina no solo contribuye a una mejor e integral comprensión de la vida de un grupo inmigrante sino que, estudiada correlacionadamente con la mantenida en Galicia, aporta un cuadro integrador de la dinámica musical de este pueblo desde una perspectiva

migratoria. Los que emigraron partieron con sus esperanzas, sus tradiciones vernáculas y, lo que es más, partieron con su creatividad. Los gallegos de la Argentina, además de continuar practicando la música heredada de sus mayores, han ido incrementado y variando su patrimonio musical con composiciones propias, dando rienda suelta a su capacidad creativa. Glosando la idea de Valdés Sierra (1997) de que las comunidades que han sufrido intensa emigración están partidas en varios fragmentos que forman un rompecabezas, considero que la música gallega es como una moneda de dos caras, una muestra la de la Galicia territorial y otra la de la Galicia Exterior. Ambas son irremediabilmente diferentes, pero ambas conforman una indisoluble unidad, y no puede comprenderse una sin tener en cuenta la otra, ya que cada una muestra una “cara” diferente de la música del pueblo gallego.

Por su particular poder evocador, la música constituye para el gallego emigrado un eficaz medio de comunicación allende el mar, pues mediante ella logra un inmediato contacto con su tierra, con sus seres queridos, con su pasado. Estudiar las manifestaciones artísticas de un pueblo, en este caso, la música, significa penetrar en el corazón de la vida de su cultura, pues en ella manifiestan, canalizan y exhiben los temores y anhelos, las ansias y alegrías, las preocupaciones y penas que significa vivir fuera de la tierra natal.

Notas

* Este artículo ha sido publicado en Guillermo Wilde y Pablo Schamber (Comps). *Simbolismo, ritual y performance : Antropología sociocultural*. Buenos Aires: SB, p. 157-180, en 2006. Una versión preliminar de este trabajo, con el título “La música tradicional de las colectividades en la Argentina. Su aporte al estudio de la reconfiguración identitaria en un nuevo espacio social”, fue leída en el simposio *Las actuales perspectivas del Folklore en el estudio de las prácticas de la vida cotidiana y su articulación en los procesos socioculturales*, desarrollado en el VII Congreso Argentino de Antropología Social, Villa Giardino (Córdoba), 25 al 28 de mayo de 2004.

(1) Prefiero hablar de proceso migratorio y no de migración pues el gallego, por lo menos en nuestro país, tiene latente la idea de volver y la migración no constituye un hecho cerrado. Si bien el hecho de emigrar suele ser una situación puntual, única, en su vida, pocas veces lo pensaron así. Muchos de los entrevistados coinciden en que venían para “probar fortuna”, a trabajar por unos años y volver a Galicia. Si bien, contrario a sus planes, la mayoría se quedó definitivamente, no fueron pocos los que regresaron al

término de lo pensado o lo hicieron cuando la situación económica de nuestro país comenzó a empeorar tras el segundo gobierno de Menem, hasta el presente.

(2) Deseando que el estado de la cuestión pueda ser aprovechado como referencia para su consulta bibliográfica, sólo cito a investigadores que tienen trabajos publicados o presentados en congresos. De este modo quedan afuera, por ejemplo, las investigaciones que actualmente está llevando a cabo Diego Bosquet entre los eslovenos en Mendoza.

(3) Omito el artículo de Santana de Kiguel (1998), quien comenta sobre las músicas de las colectividades canaria, galesa y de europeos orientales, por carecer de valor científico.

(4) La concepción *emic* - *etic* está inspirada en la división que el misionero y lingüista Kenneth Pike hizo en 1954 para diferenciar la fonética (*fonemics*) de la fonología (*fonetics*). La primera estudia los aspectos físicos del habla independientemente de cuál sea la lengua, y la segunda de qué modo los rasgos de los sonidos del habla se combinan para formar unidades significativas en una lengua concreta. En antropología, se considera un enfoque *emic* a aquel que toma como punto de vista y reflexión el pensamiento nativo, mientras que el *etic* toma el del investigador.

(5) Thompson (1997) ha escrito un interesante trabajo sobre la cencerrada (*rough music*) en la Inglaterra y Gales del siglo XIX y comienzos del XX.

(6) “Manuela Fernandas / ayer fue a Baño / a comprar una cinta / para atar los nabos. // Pobre Jesucito / cómo se va a ver, / con el pene atado / no podrá copular”.

(7) “Las de allá de arriba, / cuando van con el ganado, / clavan la vara, / y bailan el tango, / y también la *muiñeira*, / las de allá de arriba, / no hay quien las quiera”.

(8) “Mi madre, mi madrecita, / déjame por ti llorar... / mi corazón malherido / ya no se puede engañar. / Mi madre, mi madrecita, / llévame para mi tierra / yo estoy en Buenos Aires / y mi corazón en ella”.

(9) Eduardo Calvo Souto nació en Padrón (A Coruña) en 1892, emigró a Buenos Aires en 1907 y falleció en la misma ciudad en 1959. De Manuel García Quiroga no he podido obtener ningún dato.

Bibliografía

Alberti-Kleinbort, Eleonora Noga

1975 Romances tradicionales en Latinoamérica: algunos ejemplos sefaradíes y criollos. En *Comunidades Judías de Latinoamérica (1973-75)*. Buenos Aires:

American Jewish Committee, p. 252-269.

- 1984a Tres romances de la tradición oral judeo-española. Algunas versiones recogidas en Buenos Aires. En *Incipit*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Vol. IV: 145-155.
- 1984b El patrimonio musical tradicional de los judíos sefardíes. *Sefárdica* 1: 1-16. Buenos Aires: Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí.
- 1992a 4 textos + 2 melodías = varias incógnitas. Documentos del romancero judeo-español. *Sefárdica* 9: 235-247. Buenos Aires: Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí.
- 1992b Sefardíes y criollos. Algunos descubrimientos al recuperar la tradición oral musical judeoespañola. *Davar* 128: 383-394. Buenos Aires: Sociedad Hebraica Argentina.
- 1992c La canción sefardí. Tradición y proyección. En *Actas del Encuentro Internacional Cinco Siglos de Presencia Judía en América 1492-1992*. Buenos Aires. Sefarad 92, p. 455-467.
- 1999 Un manuscrito marroquí de romances judeo-españoles recuperado en Buenos Aires. *Studia Hispánica Medievalia* IV: 220-233. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- 2000 Dos romances sefardíes de incógnito en una colección de romances. Aporte de nuevas versiones. *Studia Hispánica Medievalia* V: 136-144. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- 2002 Tres ejemplos y tres vertientes del cancionero tradicional judeoespañol. En *Recreando la cultura judeoargentina 1894-2001: en el umbral del segundo siglo*. Buenos Aires: Milá.

1998 José Campos Barral. O derradeiro músico dos Irmáns Moreira. *A Grileira* 1: 61-65. Buenos Aires: Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos.

Andrade Malde, Julio

1977 Andrés Gaos: músico gallego y universal. *Ritmo* 474: 23-25. Buenos Aires.

Arovich de Bogado, Vilma Haydée

1982 *Vestigios de la tradición literaria sefaradí en las ciudades de Resistencia y Corrientes*. Resistencia: Instituto de Letras de la Universidad Nacional del Nordeste.

1984 Nuevos vestigios de la literatura sefaradita recogidos en Resistencia (Chaco). *Sefárdica* 1: 121-128. Buenos Aires: Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefaradí.

1992 Textualizaciones orales de “La muerte del príncipe don Juan” y de “David llora a Absalón” recogidas en Corrientes. En *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España”*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. T. 1: 269-273.

Atela, Valeria

2004 Música y religión en la comunidad de descendientes de alemanes del Volga en Entre Ríos. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 18: 127-173. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires.

Barth, Fredrik

1976 Introducción. En Fredrik Barth (comp.). *Los grupos étnicos y sus fronteras : La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 9-49.

Benza Solari, Silvia

2002 Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano. Ponencia presentada en la *XV Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires.

Blacking, John

1973 *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

1977 Algunos problemas de teoría y método en el estudio del cambio musical. *Yearbook of the International Folk Music Council* 9: 1-26. Trad.: Equipo de trabajo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Rev.: Irma Ruiz.

Cagiao, Pilar

1992 Cinco siglos de emigración gallega a América. En *Historia general de la emigración española a Iberoamérica. Volumen 2*. Madrid: Historia 16. p. 293-316.

Cambeiro, Manuel Castro

1996 Manuel Dopazo, decano de los gaiteros de la Argentina. *Anuario da Gaita* 11: 75-80. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

Carreira, Xoan M.

s/a Aproximación crítica al música Andrés Gaos (1874-1959). *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario* 2: 231-313.

1998 Los gallegos y Galicia en la música en América. En María Xosé Rodríguez Galdo (coord.). *Galicia & América : Cinco siglos de historia*. Santiago de Compostela: Concello da Cultura Galega, p. 103-112.

Cirio, Norberto Pablo

1998 Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de Buenos Aires, Argentina (1ª parte). *Anuario da Gaita* 13: 57-63. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

2000 Desaparición, permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega de la Argentina (2ª parte). *Anuario da Gaita* 15: 7-14. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

Costa, Luis

1997 La música de la Galicia exterior. En *A Galicia exterior*. Vigo: Xunta de Galicia, p. 80-91.

Corrado, Omar

1999 Cantos de la inmigración piamontesa en el centro-oeste santafecino. *L'Arvista dl'Academia* IX: 38-62. Montreal.

Cortazar, Augusto Raúl

1979 [1964] *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Del Corno, Aurora

s/a Músicos gallegos en la República Argentina. *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario* 2: 127-140.

Feld, Steven

2001 El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. En Francisco Cruces y otros (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, p. 331-355.

Fernández Santiago, Marcelino X.

2001 Asociacionismo gallego en Buenos Aires (1936-1960). En Núñez Seixas (ed.), *La Galicia Austral : La inmigración gallega en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, p. 181-201.

Finnegan, Ruth

1998 ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropología desde el campo. *Antropología* 15-16: 9-32. Madrid: Grupo Antropología.

García Morillo, Roberto

1987 Presencia de España en la música argentina. *Temas y Contracantos* 25. Buenos Aires.

García Pose, Manuel Urbano

1993 El amor a la gaita desde Argentina. *Anuario da Gaita* 8: 65-67. Ourense: Escola Provincial de Gaitas.

Geertz, Clifford

1994 *Conocimiento local : Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

Kartomí, Margareth J.

2001 Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Francisco Cruces y otros (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, p. 357-382.

Kirshenblatt-Gimblett, Bárbara

1992 El estudio del folklore de inmigración y étnico. *Serie de Folklore* 15: 39-56. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Kniasión, Sergio A.

1995 Un idiófono armenio de uso religioso: el *kochnak*. En *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, p. 166-171.

López, Laura

1999 Identidades en juego alrededor del candombe. *Revista de Investigaciones Folclóricas* 14: 91-96. Buenos Aires.

Martí i Pérez, Josep

1996 Música y etnicidad: una introducción a la problemática. Revista electrónica *Trans*, www.2.uji.es/trans/trans2/marti.html.

1998 Culturas en *contacto* en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical. *Música Oral del Sur* 3: 127-146. Granada: Instituto de Investigaciones Ángel Ganivet.

McLeod, Norma, and Marcia Herndon (eds.).

1980 *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Edition.

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Miguelí, Perla y Pedro Leguizamón

1995 *Primer cancionero gitano de la Argentina : Recopilación y notación musical*. Mar del Plata: ed. part.

Musri, Fátima Graciela

1997 La actividad musical en el San Juan del Centenario a través de la lectura periodística. En *III Encuentro de Historia Argentina y Regional*. San Juan: Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan. T. II: 225-265.

1998 ¡Navarra canta en San Juan! Ponencia presentada en las *XII Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la AAM*. Buenos Aires.

1999 La etnicidad en las ideas musicales y educativas de Inocencio Aguado. En Cueto, Adolfo y Ceverino V. (comp.). *Los hombres y las ideas en la Historia de Cuyo*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. T. 2: 337-354.

2002 Entre Parera y Aguado, versiones y disquisiciones. En *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan. T. VI: 385-393.

2003a Músicos inmigrantes. Los Colecchia en la historia musical de San Juan.

Cuadernos del CILHA 4-5: 229-236. Maíz, Claudio (comp.) *La Memoria. Conflictos y perspectivas de un objeto múltiple*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

2003b El papel de los inmigrantes en la enseñanza musical de San Juan entre 1880 y 1910. En *Actas del V Congreso Argentino-Chileno de Estudios Históricos e Integración Cultural*. San Juan: Asociación Argentino-Chilena de Estudios Históricos e Integración Cultural y Universidad Nacional de San Juan. CD room.

2003c *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1880-1910)*. Tesis de Maestría en Historia. San Juan: Universidad Nacional de San Juan (inédita).

Nettl, Bruno

1980 Trasplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo. *Revista Musical Chilena* 149-150: 5-17. Santiago: Universidad de Chile.

2001 Últimas tendencias en etnomusicología. En Francisco Cruces y otros (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, p. 115-154.

Núñez Seixas, Xosé Manoel

2002 *O inmigrante imaxinario: Estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Pazos, Daniel Alejandro

1998 Os gaiteros da emigración. Reportaje a Avelino Rodríguez. *A Grileira* 1: 53-59. Buenos Aires: Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos.

Pelinski, Ramón

2000 *Invitación a la etnomusicología : Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Pujol, Sergio A.

1989 *Las canciones del inmigrante : Buenos Aires: espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días*. Buenos Aires: Almagesto.

1991 Presencia de la música española en la cultura popular porteña. En *Inmigración española en la Argentina (Seminario 1990)*, Hebe Clementi (ed.). Buenos Aires: Oficina Cultural de la Embajada de España, p. 248-257.

Rodríguez Díaz, Rogelio

2000 [1940] *Historia del Centro Gallego de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto Argentino de Cultura Gallega, 2ª ed.

Santana de Kiguel, Delia Elena

1998 Aportes de las colectividades extranjeras a la cultura nacional. La música. *Música e Investigación* 3: 123-137. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Thompson, E. P.

1997 *Rough music*, la cencerrada inglesa. En *Historia social y antropología*. México: Instituto Mora, p. 18-54.

Valdés Sierra, Juan Manuel

1997 Emigrantes y no emigrantes : La construcción de una alteridad. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. IV: 105-124. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Varela Lenzano, Indalecio

1904 *Los orfeones españoles en la República Argentina. Su pasado, presente y porvenir*. Buenos Aires: Robles y Cía.