

Representación y transformación de la galleguidad a través del folk celta en Buenos Aires. Identidad e hibridación

Adrián Besada

Revista Argentina de Musicología, Vol. 24 Nro. 1 (2023): 124-151

ISSN 2618-3072 (en línea)

—

Fecha de recepción: 24/10/2022. Fecha de aceptación: 28/04/2023

1. Introducción

La emigración española en general y, en concreto, la gallega hacia Argentina son objetos de estudio largamente tratados desde diferentes perspectivas que provienen de disciplinas diversas. Esto se debe a que la historiografía de uno y otro lado no puede obviar los importantes procesos que el fenómeno migratorio ha generado y las implicaciones del mismo en ámbitos como la política, la economía o la cultura. En el caso gallego, las migraciones y exilios que se sucedieron durante los siglos XIX y XX a distintos núcleos de Latinoamérica como Cuba, Uruguay o Argentina, son indispensables para entender la evolución y el desarrollo de la construcción de la galleguidad y la modernidad en el entorno social tanto en las sociedades de destino como en la de origen.¹ Si bien los flujos e intensidad de las migraciones variaron a lo largo de este tiempo por cuestiones diversas, así como la representación en torno a la galleguidad y lo gallego, es posible trazar una continuidad narrativa que define las imágenes, estereotipos, prejuicios y formas latentes o concretas de xenofobia forjadas en o transplantadas a la sociedad de destino, así como la construcción de imaginarios, símbolos, rituales y conmemoraciones por parte de los mismos migrantes en relación a la sociedad criolla u otros grupos extranjeros.²

Si bien existe un corpus bibliográfico amplio sobre este tema y otros transversales, los trabajos académicos, en general, no profundizan en la etapa que va desde el último cuarto del siglo pasado hasta nuestros días. Así pues, la sucesión generacional y sus implicaciones encuentran un vacío en los discursos que en muchos casos no abarcan la realidad de los hijos y nietos de los emigrantes nativos de las décadas de los años treinta a los años sesenta. En el caso de la musicología esto es un problema que afecta a la propia noción de música gallega y su alcance, ya que desde los años ochenta se han producido cambios decisivos en la concepción, interpretación y recepción de la misma, con transformaciones sustanciales a diferentes niveles.

Pablo Cirio³ recopiló los trabajos que trataron directa o indirectamente sobre música gallega, con algunas referencias de escritos realizados y divididos por categorías:

¹ Ruy Farías, “Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. XVIII-XXI): algunos comentarios a la bibliografía sobre el tema”. *Olivar* 17, nro. 25 (2016). Disponible en: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OL1e008>. Último acceso: 03 de noviembre de 2022.

² Norberto Pablo Cirio, “Repensando el patrimonio musical gallego desde quienes emigraron a la Argentina. Fuentes y perspectivas de estudio”, en *A musica galega na emigración*, ed. por Rodrigo Román. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009), 2.

³ Ib.

dentro de España, Cámara de Landa (1998) estudió al grupo de música y danza Axóuxere, de Valladolid; Alcoforado y Suárez Albán (1996) estudiaron el romancero gallego vigente en Bahía (Brasil), entrevistando mayormente a inmigrantes pontevedreses; en Uruguay y la Argentina, Suárez Suárez (s/a) da cuenta de la incidencia de la emigración gallega en el tango. En la Argentina, 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 *gaiteiros* 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. A estos hay que sumar otros trabajos realizados como los del propio Cirio (2003; 2007; 2009; 2017), así como los de Ruy Farías (2010; 2016), el trabajo de Fin de Máster de Miguel Acosta (2019): *La música tradicional gallega como elemento constructor de identidades: La gaita como símbolo identitario*. Además del artículo de Inmaculada Real (2020) “La evocación de la memoria y la identidad a través de la imagen”.⁴

Si bien se han llevado a cabo estudios sustanciales en torno a la música gallega en Argentina e incluso se ha trabajado directamente sobre la incidencia de lo celta y su problemática en la música gallega en Buenos Aires,⁵ no existe un análisis que adopte una perspectiva analítico-descriptiva en la que participen activamente los actores que sustentan las diferentes narrativas que mantienen viva esta música, los mismos que dan cuenta de los cambios de paradigma en el repertorio, la *performance*, los lugares de representación, instrumentación, simbología, recepción y la propia taxonomía de las diferentes manifestaciones musicales que rodean a la galleguidad: música tradicional, folklore y música celta.

Al igual que en Galicia, en Buenos Aires la música celta comenzó a popularizarse a finales de los años setenta, aunque la aceptación de la categoría “Celta” implicó menos controversia en la sociedad porteña. Esto hace que los estudios de la música gallega en la ciudad austral se encuentren con un primer problema de definición del propio concepto de “música gallega”. Si bien hay algunas referencias a la música celta antes de

⁴ Inmaculada Real López. “La evocación de la memoria y la identidad a través de la imagen”. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, nro. 96 (2020): 137-148.

⁵ Norberto Pablo Cirio, “Música Celta. Una lectura crítica desde la Argentina”. Anuario de gaita, nro. 22 (2007).

los años setenta —basadas en la idea de la identidad gallega celta murguiana del siglo XIX y su concepción de una descendencia mítica de la cultura como forma identitaria e identificadora para desarrollar un discurso legitimador—, lo cierto es que la noción de lo celta, aunque en algunos casos parte de esta premisa, se basa en cuestiones más afines a la propia industria cultural y la construcción de convenciones e imaginarios colectivos compartidos en un contexto específico. Y es que “usualmente la gente encuentra los discursos que les permiten armar sus identidades en las diferentes construcciones culturales de una época y una sociedad determinadas”.⁶ Esto hace que muchas de las perspectivas esencialistas que tratan ciertas manifestaciones musicales desde una visión romántica y conciliadora pierdan fuerza a favor de nuevos discursos que involucran procesos identitarios, mercantilistas y sociales complejos. En vista de esto, es necesario aplicar un enfoque transnacional que nos remita a los orígenes, en primer término, del mito celta y, en segundo lugar, a la creación del folk celta, tanto en Galicia como en Buenos Aires, para entender cómo convive e interactúa con la música tradicional y cómo evoluciona el discurso en torno a la música en un lugar y el otro teniendo en cuenta que “la evocación de los lugares de origen, sus personajes y sus tradiciones no se hizo desde una lectura individualizada, sino colectiva y generacional para rescatar la memoria de la sociedad, el patrimonio y la tierra gallega”,⁷ pues “lo transnacional no debe sustituir otras escalas historiográficas, sino complementarlas” y no caer en el error de pensar que “la música popular de una nación se desarrolla *dentro* de sus fronteras, cuando a menudo se construye *sobre* ellas, en interacción con sus representaciones globales”.⁸

En este caso, no compete al alcance de este trabajo la discusión sobre la pertinencia o no del uso del término “Celta”. La legitimidad del mismo y los discursos sobre la reafirmación política o nacionalista⁹ interesan menos para el estudio que aquí atañe que su potencial estético y simbólico y la incisión que hace en la galleguidad como elemento de hibridación, transformación y preservación de la cultura con los discursos previos, pues

⁶ Pablo Vila, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Trans* 2 (1996): 12.

⁷ Inmaculada Real López, “La evocación de la memoria y la identidad”, 142.

⁸ Iván Iglesias, “Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock”. *El oído pensante* 9 (2021): 254.

⁹ Miguel Acosta Lago, “La música tradicional gallega como elemento constructor de identidades: La gaita como símbolo identitario”. (Tesis de Máster en Sociología aplicada: Investigación social y de mercados, Universidad de A Coruña, 2019).

... estas acumulaciones de formas tradicionales son simplemente signos de una tradición sana que se adapta a las nuevas condiciones socioeconómicas. Solo cuando se idealiza un punto del continuum y el término tradicional se limita a esa forma, la tradición se ‘inventa’ en el sentido de Hobsbawm, ‘para inculcar determinados valores y normas de comportamiento mediante la repetición, lo que implica automáticamente la continuidad con el pasado’.¹⁰

Música gallega y música celta en Buenos Aires

La vida musical ha sido una piedra angular de la acción cultural en la colectividad gallega de Buenos Aires desde el principio, aunque su actividad no contó con la misma intensidad en todo momento. De la misma forma, es imperante entender el papel que jugaron las diferentes colectividades en el desarrollo de la galleguidad porteña como instituciones influyentes en diferentes aspectos como la política o la cultura. En 1887 se creó el primer centro gallego en la ciudad; a partir de su creación comenzó un proceso de expansión de este tipo de instituciones que empiezan a tejer una gran red de sociedades galaicas con diferentes adscripciones geográficas (regional, provincial, comarcal o parroquial) y objetivos (mutualistas, médicos, benéficos, culturales, recreativos, deportivos, etc.).¹¹ Así mismo, es necesario entender que la aceptación y reconocimiento de lo gallego por parte de la sociedad receptora fue también desigual a lo largo del tiempo, con un cambio de estereotipación y, sobre todo, de asimilación cultural a lo largo de los años.

En el entorno asociativo se ha llevado a cabo una estrategia cultural de galleguización; las reuniones, actividades y eventos de estos centros, por tanto,

constituyen uno de los indicadores indirectos de cuáles son los sentimientos de identidad de los inmigrantes, debe resaltarse entonces la importante presencia del elemento cultural gallego en muchas de las celebraciones, veladas, fiestas campestres, excursiones, audiciones radiofónicas, etc..¹²

¹⁰ Traducción de los editores. “... these accumulations of traditional forms are simply signs of a healthy tradition adopting to novel socioeconomic conditions. It is only when one point in the continuum is idealized and the term traditional is limited to that form that the tradition becomes ‘invented’ in Hobsbawm’s sense, ‘to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past’”. Philip V. Bohlman y Martin Stokes, *Celtic modern: Music at the global fringe* (New Jersey: Scarecrow Press, 2003, 153).

¹¹ Ruy Farías, “Viejos estereotipos y nuevos discursos: la visión de Galicia y de los gallegos en una fracción de la élite galaicoposteña a mediados de la década de 1940”. *Madrygal* 13 (2010): 52.

¹² *Ib.*, 59

El papel que jugó la música en el proceso identitario y de identificación étnica fue esencial en toda la sociedad de emigrantes gallegos, pero las manifestaciones de la misma fueron variando a lo largo de los años con intensas transformaciones en el repertorio, instrumentación, formación y motivación. De una forma u otra,

la diáspora actuó sobre el hacer musical como un proceso de resignificación. Lejos de estar cerrado, este proceso continúa en nuestros días porque buena parte de la población emigrada continúa viva y sigue construyéndose a sí misma a través de un pensar y sentirse gallega.¹³

Así, es posible encontrar variantes del folklore o música tradicional en múltiples formas, estilos y géneros; la permeabilidad de la música gallega en Buenos Aires llegó incluso a alterar la propia noción de “música gallega”, que dotó a la recontextualización de esta de una nueva significación acorde a la sociedad en la que se insertó. Esto ayudó a la creación de un campo cultural fértil y maleable, a pesar de que nunca llegó a romper los lazos que la unen a su lugar de origen. Como señala Bourdieu, “hay campos más inclusivos y otros menos. Este reconoce la capacidad de innovación de los sujetos, pero estas capacidades no nacen de la nada, del libre albedrío, sino que se adaptan a discursos, a ideologías ya existentes”.¹⁴

Pablo Cirio emprendió desde el ámbito académico varias investigaciones que lo llevaron a catalogar y recopilar todo el corpus discográfico de artistas y bandas relacionadas con la colectividad gallega en Argentina.¹⁵ Desde la agrupación más antigua (la comparsa Inmigrantes Gallegos, fundada en Buenos Aires hacia 1875) hasta el presente, ha documentado 190 formaciones entre orfeones, corales, *pandeireteiras*, conjuntos de gaita con o sin cuerpo de baile, rondallas, solistas, conjuntos de acordeones, orquestas de música académica, bandas de metal, de gaita, orquestas tropicales y de jazz, grupos de música celta, charangas, entre otras. Las grabaciones que ha compilado contabilizan un total de ochocientos registros en diferentes soportes (rollos de pianola, discos de vinilo de diferentes pulgadas, casetes y CDs) y realizados por diferentes compañías discográficas (Odeón, EMI, ECA Victor, Nacional, e incluso un sello gallego llamado Hermi-Fono) que datan entre 1908 y 2005.

¹³ Cirio, *Repensando*, 6.

¹⁴ Fernán del Val Ripollés, “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1995)”. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, 48).

¹⁵ Ver Cirio, 2007, 2009, 2017.

La mayor cantidad de registros provienen de la categoría que Cirio (2009) cataloga como “Música gallega interpretada y editada en la Argentina” (por gallegos o no), seguido por “Música gallega interpretada en el exterior y editada en la Argentina”. Sin embargo, el dato más relevante en la cuestión que aquí ocupa viene de la categoría de “Intérpretes gallegos de música no vinculada a Galicia”, en la que se insertan *gaiteiros* oriundos de Galicia que interpretaban obras de moda, canciones españolas, asturianas, entre otras, como Dopazo, o el cantor de tango vigués Antonio Rodríguez Lesende, que dejó algunas placas junto a la orquesta de Carlos di Sarli. Entre estos también se encuentra Francisco Cao Vázquez, también conocido como “el Gaitero de Texas”, músico que firmó el primer disco de lo que en palabras del propio Cirio se “convino en llamar música ‘celta’, editado en Buenos Aires entre 1959 y 1960”.¹⁶

La descripción y adscripción de este dentro de la música “celta” puede tener cabida en una acepción de la *celticidad* muy primitiva y ajena a la que se aplica en los venideros años ochenta y noventa (Cirio atiende a este período como pre-historia de la música celta). Esta perspectiva temprana es muy cuestionable por el propio nacimiento de la música celta en Galicia como género, que provoca la idea de que un músico como “el Gaitero de Texas” sea la primera manifestación de la música celta con algún tipo de vínculo con Galicia sea dudosa. Esto se debe a dos razones: la primera es que este género —como etiqueta musical interatlántica y como manifestación musical definida aplicada a música gallega por unas características formales, instrumentales, sonoras y simbólicas concretas— no se crea hasta el año 1977, cuando el productor gallego Nonito Pereira trama la promoción del primer disco de Emilio Cao *Fonte do Araño*:

pienso y escribo un argumento promocional basado en el Leabar Gabala, el Libro de las Invasiones de Irlanda, traducido por Manuel Murguía, de donde esbozo una visión fantástica, entre los límites de lo real y lo legendario, que me permitiera desarrollar, la estrategia promocional de presentación de una música con indudable semejanza a la que ya gozaba de amplia popularidad en países como Irlanda, Escocia o Bretaña, pertenecientes a la plataforma celta.¹⁷

La segunda razón es que los músicos entrevistados, participantes de la escena de música celta porteña, reconocen que la principal referencia de este género dentro de la

¹⁶ Cirio, 1999; 2013.

¹⁷ Nonito Pereira Revuelta, *Historias, histerias y anécdotas musicales de La Coruña* (A Coruña: Arenas Publicaciones, 2003, 146.

colectividad gallega viene de la mano del grupo Milladoiro, conjunto de folk celta gallego que data del año 1978. En palabras del reconocido *gaitero* porteño Daniel Pazos:

Lo del Gaitero de Texas es un mito. Todo esto empieza con la famosa frase popular: ‘Toca la gaita Domingo Ferreiro, toca la gaita, non quero, non quero’. Las investigaciones sobre este *gaitero* parten de esta, lo que hizo llegar hasta González Tuñón, que es el creador de una poesía dedicada a la República en la que se dice esta frase. Lo que creo que pasó es que se intentó buscar un sentido literal a la frase y alguien llegó a una grabación antigua del ‘Gaitero de Texas’ que por un lado tiene ‘Oh Susana’ y por el otro ‘Corazón de dos caras’. Desde mi punto de vista esta grabación está tocada por un *gaitero* escocés, musicalmente no se reconoce ningún dejo ni elemento que pueda hacernos pensar en un músico gallego ni en ningún tipo de vinculación con Galicia, para esto es necesario correr veinte años hacia adelante.¹⁸

Si bien es cierto que el ejemplo de Francisco Cao puede verse como un precursor precoz del folk celta posterior, la concepción de lo celta que planteó estaba muy alejada de la categoría que se desarrollaría en las siguientes décadas. Así, es posible afirmar que las influencias que tomó en un primer momento venían de países como Irlanda o Escocia, donde el género estaba en cierto modo definido, pero nunca de Galicia, donde no existía un sonido ni un repertorio que se identificase como tal. Por otro lado, la cuestión política y el discurso nacionalista que plantea Murguía en su defensa de la etnicidad céltica gallega como recurso identitario y diferenciador no forma parte del discurso de los grupos y músicos que se reconocen como celtas dentro de la colectividad gallega de Buenos Aires, sino que las motivaciones son más de carácter estético, comercial y simbólico, como se explicará más adelante.

Lo que sí es cierto es que en el imaginario popular porteño ya se habían instaurado ciertos tópicos generales del celtismo murguiano:

de corte etnicitario anclados en un tan mítico como glorioso pasado celta. Es por esto que en el Festival Folklórico Celta el 31 de mayo de 1964 en el Luna Park intervinieron un total de cinco grupos gallegos, dos escoceses, un irlandés y otro portugués, así como la Sinfónica de la Prefectura Marítima, el Coro Universitario de la Facultad de Filosofía y Letras y el actor gallego Fernando ‘Tacholas’ Iglesias.¹⁹

¹⁸ Daniel Pazos, entrevista personal: 25 de abril de 2022.

¹⁹ Cirio, *Música celta*, 4.

La alta participación gallega se debió a que, además de las cuestiones citadas anteriormente, en estos años las migraciones gallegas se habían reactivado y esta colectividad era mucho más abundante y accesible que la irlandesa o escocesa, y no por cuestiones estrictamente musicales. Como fuera, la inclusión de estos grupos en este tipo de jornadas y actividades sí supone un indicador de la tendencia posterior de músicos gallegos y no gallegos a etiquetarse dentro de la música celta, un ámbito que ya había interpelado a la galleguidad, pues

la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional..., dando a la música gallega un campo en el que instaurarse y en el que desarrollarse como fenómeno popular más allá de la colectividad, que participó, como un tipo particular de discurso, en la lucha por la construcción del sentido que caracterizó a la sociedad.²⁰

Más allá de estos dos hechos aislados, el fenómeno de la música celta en Buenos Aires dentro de la colectividad gallega comenzó en la primera mitad de los años 80 con ciertos elementos prototípicos tomados de la incipiente moda en Galicia. Así, el grupo Milladoiro se convertiría en el gran referente para los músicos que participaban en las actividades musicales de los diferentes centros gallegos de la capital argentina. Aquí la idea de lo celta fue rápidamente asimilada y naturalizada por los intérpretes y agrupaciones existentes, en cierto modo ajenos a la discusión que sí se había abierto en Galicia con “comentarios diversos a favor y en contra del argumento del celtismo en la música gallega que empezó a ser escuadriñado por parte del sector más purista de la cultura gallega levantando una polémica de hondo calado”.²¹ Cabe señalar que a pesar de que dentro de los centros gallegos también se adoptó en ciertos casos el epíteto del celtismo, la mayoría de los grupos de música celta eran y son independientes, aunque sus componentes mantengan vínculos con dichas instituciones. Es entonces cuando comienza a desdibujarse la línea entre la música tradicional y la música celta, además de la convivencia de estas con otras músicas ajenas a la galleguidad como

²⁰ Vila, *Identidades*, 6.

²¹ Pereira, *Historias*, 146.

la ópera (generalmente con trozos de obras), el tango, el bolero y el fox trot. Sin embargo, no fue hasta el inicio de las grabaciones en CD que los grupos gallegos locales comenzaron a incluir géneros hasta entonces desestimados de tradicionalidad (enxebriismo) en la cultura gallega como la rumba, el tango, el fox trot y la mazurca. Ello fue consecuencia de un viraje paradigmático de la concepción del folclore más amplia y dinámica de la que venía siendo dominante en Galicia, de cuño romántico anglosajón.²²

La primera agrupación “gallega” que participa en el discurso del celtismo sería el dúo formado por Eliseo Mauas y Miguel Cormack, Ceolta Gael, de 1984 y que apenas duró un año en activo. Más trascendente fue el grupo del mismo año Xeito Novo, más tarde Fundación Xeito Novo de Cultura Galega, que comienza su actividad como una abscisión del Cuerpo de Baile “César Quiroga”, del Centro Betanzos. Este grupo, más tarde autodenominado de “folk celta”, cuenta con seis grabaciones: *Xeito Novo* — primero en LP y casete, luego en CD— (1987), *Galimerica* (1994), *Compostelae* (1997), *Luz de invierno* (2000), *Xanelas* (2005) y *Noites de Lúa* (2013). Contemporáneo a este es el grupo Poitín, con una grabación en casete del año 1988.

En 1986, Eliseo y Manuel Castro crean la *Real Asociación Céltica de Gaiteros Galaicos / Keltika Rigiokomoimu Grabrokarnuton kallaikias*, transformada en 1988 en la *Real Asociación Celtogalaica / Keltokallaika Rigiokomoimu*. ...Poitín perteneció a dicha asociación y existió hasta 1989. “Su folleto brinda frondosas explicaciones de neto corte ideológico para cada obra, entre ellas poemas en gallego de Castro”.²³ Otros grupos relevantes que comenzaron en la década de los 80 fueron Sete Netos o Ábrego, el Conjunto de Música Folk-Celta del Centro Galicia de Buenos Aires. Ya en los 90 aparece el dúo Gwynn que daría paso a Lenda Gwynn, el grupo Duir, nacido a partir de algunos integrantes de Poitín, así como Achaiva da Ponte, Os Druidas o The Shepherds (comenzaron haciendo música tradicional gallega, escocesa e irlandesa, pero finalmente se centraron en esta última).

A principios del siglo XXI el “folk celta” estaba completamente asentado y contaba con una escena nada desdeñable y un público más o menos fluido. Se puede afirmar que el fenómeno pertenece a una nueva generación de gallegos que son hijos y nietos de los inmigrantes primigenios, por tanto también se puede hacer una lectura de tránsito generacional conducida por lo musical, ya que “ciertos géneros ofrecen

²² Norberto Pablo Cirio, “La grabación de música gallega y asociada a ella en Buenos Aires (1907-2015)”. *Madrygal*, nro. 20 (2017): 44.

²³ Cirio, *Música celta*, 5.

mensajes direccionados a diversos aspectos de la vida cotidiana, mensajes dirigidos a diferentes tipos de identidad: en relación con el género, edad, clase social, etnia, etc.”.²⁴ Así, en los primeros años del nuevo siglo surgieron manifestaciones aisladas (con una repercusión menor a las de las décadas anteriores) que ya tendían a la hibridación con otros géneros populares como el rock, el punk, el metal o el jazz, como Tenwar (2003) o Xiada (2005), entre otros. Además de los grupos y músicos surgieron otros festivales como el Festival Celta de 1985 en el Fahy Club o el Primer Festival de Música Celta Kelttoi en 1996, que continuaron desarrollándose y creciendo a lo largo de los años.

De lo local a lo transnacional

El auge del celtismo fue un fenómeno producto de la globalización y los procesos transnacionales que atañe a muchos lugares y sus respectivas manifestaciones culturales. “Se detecta un sentimiento de lo Celta como una marca globalizada y globalizadora”,²⁵ un vehículo para muchas manifestaciones vernáculas y de corte tradicional, así como identidades asociadas a estas. El carácter ritual de la música, su principal función social, ha cambiado profundamente y solo se comprende si se analiza bajo las condiciones de la sociedad postindustrial, postmoderna. La producción y el consumo de la música ya no responden a las necesidades de la estructura social anterior a la modernidad, sino que están sujetos a la cultura de masas y del ocio como referentes de la individualización y los nuevos estilos de vida.²⁶

El movimiento de lo local a lo transnacional implica numerosos agentes y mediaciones, así como un discurso de mercado en el que lo musical está supeditado a las *majors* y las etiquetas reconocibles, así como de un público que asume ciertos estereotipos y asociaciones, muchas veces reduccionistas, de las realidades musicales. El celtismo, por tanto, está en una negociación constante entre la propia tradición y una realidad ambigua y heterogénea como es la céltica, que, en lo musical al igual que en lo político, funciona como elemento revitalizador de los elementos preexistentes, pues “las identidades se construyen dentro del discurso, se relacionan tanto con la invención de la

²⁴ Vila, *Identidades*, 8.

²⁵ Acosta, *La música tradicional*, 42.

²⁶ Gerhard Steingress, “La música como producción simbólica de realidades globales. Rastros de la música en el pensamiento sociológico”, en *La sociología como una de las bellas artes*, ed. por J. A. Roche Cárcel (Barcelona: Anthropos, 2012), 242.

tradición como con la tradición misma”. La narrativa de la que parten las identidades reside “en lo imaginario, y por lo tanto, siempre se construye, en parte, en la fantasía”.²⁷

El caso de la música gallega en el entramado del celtismo es paradigmático del poder de transformación y asimilación de la tradición en el ámbito musical. Los medios, instituciones, agentes, mediaciones materiales e inmateriales y estereotipos juegan un papel esencial en una urdimbre que se teje desde diferentes focos, ya que la colectividad gallega desarrolla su actividad dentro y fuera de sus fronteras, siempre con ciertos elementos representativos de la propia cultura sobre los que se despliegan elementos exógenos y se tienden puentes entre lo tradicional y lo global.

Si bien el punto de partida está en el ya mencionado Emilio Cao y su álbum *Fonte do Araño* del año 1977, fueron otros los que marcaron el devenir del folk gallego y el celtismo, tanto en Galicia como en Buenos Aires:

Si las principales referencias, fuera de la colectividad gallega argentina son grupos como Milladoiro o músicos como Carlos Núñez, que hacen mucho repertorio irlandés o de otros lugares, lo que ellos hacen lo asimilamos como gallego.²⁸

Siguiendo la tesis de Frith, no es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de las individuales:

No es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (homología, esencialismo), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas, es una forma de vivirlas.²⁹

En el contexto que aquí ocupa, la práctica musical mostraba una realidad cambiante y una sucesión generacional inexorable en la que la acepción identitaria se yuxtaponía con el propio mercado musical internacional y los gustos de una sociedad con una identidad propia como la porteña. En este sentido, el folk celta proveniente de Galicia, más allá de las discusiones sobre su pertinencia, jugó un papel muy importante como difusor de una cierta tradición gallega, pero no como buen representante de la música tradicional, dos conceptos casi antagónicos, al igual que los de “música

²⁷ Stuart Hall y Paul Du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*. 2a ed. (Madrid: Amorrortu, 2011, 18).

²⁸ Santiago Cabria, entrevista personal: 20 de abril de 2022.

²⁹ Frith en Hall, *Cuestiones de identidad*, 142.

gallega” y “música tradicional gallega”, etiquetas con profundas diferencias simbólicas y de raíces.³⁰

En el contexto argentino la música celta fue un fenómeno que se aceptó rápidamente y que provenía, en gran parte, de las músicas tradicionales de Irlanda y Escocia ya filtradas por el mercado musical y que creó rápidamente una audiencia que no cuestionó la adecuación de los elementos musicales, ya que

La mayoría de los músicos tradicionales irlandeses, y aquellas personas relacionadas con la comunidad de la música tradicional, no reconocen la música celta como una categoría musical, refiriéndose a ella como no-categoría o el Mundo Celta. La amalgama de estilos irlandeses, escoceses y de otras nacionalidades promulgada por la expresión "música celta" contradice las asociaciones locales, regionales y nacionales encarnadas en la música y su interpretación.³¹

Las tradiciones musicales se asumieron sin cuestionarse su procedencia o su carácter etniciario. Por eso, como relata Santiago Cabria,

... el gran peso de la influencia gallega en la música celta viene de que los gallegos eran más y los lugares mayoritarios para aprender a tocar la gaita o percusión tradicional son los centros gallegos. Pero musicalmente el interés por la música celta viene de las influencias irlandesas y escocesas.³²

a lo que Marcelo Abalos, *gaitero* y compositor de Achaiva da Ponte, añade que “lo que tenían a mano aquí eran las gaitas gallegas, por lo que finalmente terminaban tocando música gallega aunque llegasen al instrumento por la escocesa e irlandesa, creándose un vínculo casi confuso”.³³ Esto supone la entrada en contacto de tres tradiciones musicales diferentes unidas por una cierta instrumentación y posteriormente un repertorio que terminan por diluirse en una única escena. El análisis propuesto parte de ciertas premisas teóricas tomadas de los conceptos de hibridación e intertextualidad,

³⁰ Acosta, *La música tradicional*, 32.

³¹ Traducción de los editores. “...most Irish traditional musician, and those people connected to the traditional music community, do not recognize Celtic as a musical category, referring to it as noncategory or the Celtic World. The conflation of Irish, Scottish and other styles enacted by the phrase “Celtic music” contradicts the local, regional, and national associations embodied in the music and its performance”. Bohlman, *Celtic Modern*, 145.

³² Santiago Cabria, entrevista personal.

³³ Marcelo Ábalos, entrevista personal: 11 de abril de 2022.

es decir, los elementos que referencian a cada una de las culturas y los productos resultantes, ya que

producen dicha música junto con subculturas peculiares, como resultado de la aparición de un nuevo tipo de músico de orientación universal, cuyas actitudes artísticas le llevan a una transgresión intencionada de las fronteras establecidas de la música popular tradicional (como patrón de identificación colectiva) y a la reconfiguración individualista y "desterritorializada" de sus simbolismos étnicos como efecto de la comunicación transcultural (global).³⁴

En este punto cabe resaltar las dos diferencias entre la música gallega en Argentina y su homóloga peninsular. Una es de carácter auditivo y la otra simbólica.³⁵ Esta última se refiere al mensaje o uso de la música al trasladarse desde su contexto original y las nuevas significaciones que adquiere en el lugar que se inserta. Por su parte, el carácter auditivo hace referencia a los sonidos asociados a un determinado lugar, lo que implica cuestiones objetivas y subjetivas, como el repertorio, la instrumentación, la recepción o el "dejo". En cuanto al primero, cabe decir que los usos, como ya se ha señalado, se desvincularon de cualquier tradición o ciclo vivencial y las manifestaciones de música tradicional se instauraron en el ámbito institucional:

Hubo intentos de crear lugares de foliadas y reuniones más espontáneas que no llegaron a prosperar. Sí que se dan, pero dentro de las instituciones y en un contexto formal, momentos en los que se toca de un modo más distendido y festivo. Después de la presentación oficial generalmente los *gaiteiros* agarramos la gaita y se arman foliadas, la gente se pone a bailar, etc. Este tipo de cosas son más comunes en los centros de carácter más local como Corcubión, Vedra, Mos, etc. También se hacen 'xuntanzas' con *cantareiras*, diferentes grupos de gaitas, etc.³⁶

Además, se comenzó a asociar con una determinada estética vinculada al surgimiento de la música celta en los años sesenta "en un contexto de nuevas y frescas

³⁴ Traducción de los editores. "...produce such music together with peculiar subcultures as the result of the appearance of a new type of universally-oriented musician whose artistic attitudes lead him to an intentional transgression of the established border-lines of traditional popular music (as the pattern of collective identification) and the individualistic, 'deterritorialized' reconfiguration of its ethnic symbolisms as the effect of transcultural (global) communication". Gerhard Steingress, "What is hybrid music?", en *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, (Berlín: Lit Verlag, 2003), 319.

³⁵ Norberto Pablo Cirio, "Perspectivas xeracionais na construción da identidade musical na colectividade galega na Arxentina". *Estudios migratorios*, nro.15-16 (2003).

³⁶ Alberto López, entrevista personal: 08 de abril de 2022.

tendencias socioculturales —los *hippies*, el *flower-power*, el “mayo francés”, etc. — que coadyuvaron al (re)surgimiento de movimientos *sui generis* como el *rock* y la música antigua. Como preámbulo de la creación oficial de la *world music* por las discográficas, a fines de los ochenta, se comenzó a tocar música de manera conjunta con instrumentos estándar (guitarra, teclado, bajo, batería, etc.)”.³⁷ Esto tiene un cierto sentido en el territorio gallego, donde la canción protesta de Voces Ceibes que comenzó en el año sesenta y ocho funcionó como base sobre la que posteriormente se asentaría el folk celta.

Las implicaciones sonoras son más complejas,

La música tradicional no define a una sola comunidad, sino a múltiples comunidades con sentidos de identidades superpuestas. Lo que estas comunidades comparten es la forma común de las canciones, las melodías de baile y los aires lentos instrumentales.³⁸

Esta dimensión involucra numerosas mediaciones de diferente naturaleza. Sin embargo, es posible trazar ciertas ideas que atraviesan la misma a través de algunos ejemplos. En primer lugar, el hecho de que la música celta comparte trayectoria con el género New Age, lo que se tradujo por el auge de los elementos étnicos e identitarios junto con sonidos electrónicos en la *World Music*:

El tema de las etiquetas y las compañías internacionales fueron decisivas para instaurar la música celta. El punto de inflexión fue el tránsito de lo que se llamaba ‘New Age’, que se basaba en unos clichés y sonoridades medio étnicas, a incorporar en esta, elementos de diferentes lugares. Ahí se produce la música celta y por eso está fuertemente vinculada al uso de pianos, sintetizadores, instrumentos eléctricos, batería, etc.³⁹

Estos estilos

se puede decir que forman entramados culturales. Presuponen un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este. Desde la perspectiva de los agentes sociales, participar de un entramado cultural determinado significa

³⁷ Cirio, *Música celta*, 3.

³⁸ Traducción de los editores. “...traditional music defines not a single community, but multiple communities with overlapping senses of identity. What these communities share are the commonly held form of songs, dance tunes, and instrumental slow airs” Bohlman, *Celtic Modern*, 146.

³⁹ Santiago Cabria, entrevista personal.

compartir con otros un mundo particular de objetividades.⁴⁰

Por otro lado la instrumentación es un elemento que define la experiencia sonora, la práctica musical y que articula significados: “dentro de todo lo que es la música gallega creo que la pandereta es el elemento más reconocible, que puede definir más el carácter gallego de la gente que está interpretando”⁴¹. Las gaitas son muy importantes en cuanto a su morfología, pero para el público general muchas veces no hay diferencia entre el instrumento escocés o el gallego. Sin embargo, la pandereta se asocia directamente con la tradición gallega, tanto en el plano sonoro como material, ya que

...la práctica del instrumento en Galicia tiene un toque muy particular que no se ve en otro tipo de panderetas del mundo. En ningún otro lugar que no sea Galicia se interpreta de forma que la mano que lleva todo el peso sea la que sostiene el instrumento. Este tipo de características, aunque son cuestiones muy técnicas que pueden no llegar al público general define mucho lo ‘gallego’ dentro de la música celta.⁴²

Además de la pandereta, la gaita, como ya se ha dicho, es el otro símbolo de la galleguidad, aunque muchas veces no existe un interés directo por la procedencia del instrumento sino por su sonoridad, asociada a un mundo musical celta genérico. Así mismo, dentro de la galleguidad en Argentina se ha transformado e incluso creado un instrumento propio, con un trasfondo de significación profundo, como es la “gaita marcial gallega”, la primera en diseñarse en todo el continente americano:

Prueba de ello es, por ejemplo, el esfuerzo ideológico de *A Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense* por tocar no con gaitas gallegas, sino con un remedo de gaita gallega alla escocesa ideado por su director hacia los años noventa. Muchos de quienes hacen música celta tienen en claro que lo suyo es un producto artístico creativamente tan libre como descomprometido con el pasado.⁴³

Los instrumentos juegan un papel esencial en la identificación de un género, tanto por su sonoridad como por su estética, ya que

⁴⁰ Josep Martí, “Transculturación, globalización y música de hoy”. *Trans* 8 (2004): 10.

⁴¹ Santiago Cabria, entrevista personal

⁴² Ib.

⁴³ Cirio, *Música celta*, 9.

la adscripción de un objeto musical a un determinado género dependerá de quien la realice, sea la clasificación científica y académica o la del sentido común. Esta última corresponde a los usos comunes de los oyentes, quienes en su proceso de categorización pondrán en juego sus propias experiencias previas con los objetos en cuestión.⁴⁴

Así mismo, cabe destacar el papel de la batería dentro de los conjuntos celtas debido a dos cuestiones.

En primer lugar, por comodidad, porque es más fácil tener a un único batería que a varios percusionistas, y en segundo lugar, porque la música celta, como música popular, precisa en muchos momentos dar al público un elemento que reconozca al que pueda agarrarse, y el sonido de la batería en cuatro por cuatro es algo que se encuentra en cualquier estilo de música y que todo el mundo tiene interiorizado.⁴⁵

Al repertorio podrían aplicarse las mismas premisas que a la instrumentación, las características formales e interpretativas que se corresponden con el género o etiqueta de “música tradicional gallega” dialogan con una cultura global y un repertorio reconocible fuera de los marcos de la etnicidad, que muchas veces se desprenden de otros ámbitos, pues “los grupos de música celta evidencian más su carácter de representación de una cierta globalización o multinacionalización de la canción que a la representación de unas tradiciones estrictamente celtas”.⁴⁶ La estandarización del repertorio “Celta” y sus sonidos asociados fue en detrimento no solo de los repertorios tradicionales canonizados, sino también de los grupos regionales o charangas, que eran las agrupaciones musicales

más tradicionales en las fiestas gallegas en Argentina y, en otra época, también en Galicia, arman su repertorio bebiendo de dos fuentes, por un lado la música española, en general, y la gallega, en particular y, por el otro, la música de moda.⁴⁷

El repertorio que más incidió en un primer momento fue el del grupo gallego Milladoiro, epígono del folk gallego en Argentina. De sus primeros trabajos se

⁴⁴ Juliana Guerrero, “El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización”, *Trans: Revista transcultural de música* 16 (2012): 12.

⁴⁵ Santiago Cabria, entrevista personal.

⁴⁶ James Fernández McClintock, “Celtismo y Prototipismo (Acercamientos antropológicos)”, *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, vol. 6 (2000): 452.

⁴⁷ Cirio, *Repensando*, 3.

interpretaron a lo largo de los años ochenta numerosos temas por parte de casi todos los grupos celtas porteños, de los cuales algunos eran de corte gallego como “Alborada de Pontecaldelas”, “Foliada de Berducido” o “Aires de Pontevedra”. Por otro lado, muchos temas que los grupos de folk gallego versionaron e incluyeron en su repertorio provenían de Irlanda o Escocia, con sonidos completamente ajenos a la tradición galaica como “Amazing Grace” o “The Clumsy Lover”. Esto hizo que quien hoy asista a un concierto de la denominada *música celta* pueda apreciar bellas interpretaciones (salvo que los músicos sean malos), pero suponer que al escuchar el himno religioso escocés “Amazing Grace” o el vals gallego “*A rianxeira*” (a la sazón, compuesto en la Argentina) está escuchando la música que los druidas tañían en sus arpas a la sombra de los dólmenes, está pecando de ingenuo y prestándose a un redituable juego de mercado que ni siquiera está en manos de los músicos, sino más arriba.⁴⁸

A pesar de que los elementos vernáculos se hayan difuminado y realmente no exista una barrera entre lo tradicional y lo celta, en Buenos Aires hubo una prolija producción de canciones originales de corte gallego, siempre filtradas por la instrumentación y proyección de lo celta: batería, guitarra, teclados, armonización, forma, entre otros.

Las muiñeiras son lo que más se asocia al repertorio tradicional. La “Muiñeira de Chantada” es sin duda el tema más interpretado, igual que “Ponte San Paio” (en armonía menor). La armonía menor ayuda a invitar a otro público, a mezclar con otros elementos porque es más rica en variaciones, acordes, inflexiones y armonía en general. Los pasajes en Do mayor con Mi bemol dan muchas posibilidades de rearmonización y se pueda variar la melodía. Se transforman y modifican los temas haciéndole variaciones.⁴⁹

Así encontramos temas de Alberto López, *gaiteiro* del grupo Sete Netos, como “Miña Nai”, “Marchas al Apóstol de Santiago” o “Muiñeira de Mondariz”. También el grupo Achaiva da Ponte compuso temas originales como “Xota de Mañanciña” o “Muiñeira de Bito”, además de los temas de uno de los *gaiteiros* más destacados dentro de la colectividad gallega porteña, Daniel Pazos: “De Vigo a Baiona”, “Foliada para Victoria” o “Muiñeira de Santa Marina”.

⁴⁸ Cirio, *Música Celta*, 10.

⁴⁹ Marcelo Ábalos, entrevista personal.

Una nueva mirada sobre la galleguidad argentina a través de la música celta

La música gallega en Argentina ha estado fuertemente ligada al movimiento asociacionista, dentro de lo que se denominan colectividades. Estas funcionaron como entidades culturales, políticas y sociales para amparar a una inmigración proveniente del ámbito rural y que tuvo que emplearse como mano de obra no cualificada debido a la difícil inserción laboral en los servicios del espacio urbano del Buenos Aires porteño.⁵⁰ Este vínculo con las instituciones hizo que la vida social y cultural de estos gallegos emigrantes se redujese, en muchos casos, a las actividades realizadas por dichos centros, creando diversos espacios de esparcimiento y salvaguardado de la galleguidad. Estos contaban con sus propias agrupaciones tradicionales, tanto de baile como instrumentales y corales, festejos y actividades en las que la participación fue mayoritariamente gallega. Tanto fue así que el gobierno gallego ha facilitado de modo regular, desde los años 80, profesores de gaita, canto y baile, así como realizado donaciones de instrumentos y trajes típicos, además de ofrecer ayudas de movilidad para posibilitar el intercambio cultural. La actividad musical ha sido y es un fiel reflejo de la historia y transformación de estas instituciones, y “lejos de limitarse a recrear la música aprendida en Galicia, los emigrados han dado rienda suelta a su capacidad creadora, enriqueciendo el repertorio con nuevos aires”.⁵¹ Gracias a esto, el ámbito musical se ha revelado como uno de los campos más recurrentes para introducir elementos de carácter étnico en la sociedad local.

La música celta, más allá de los aspectos sonoros, ya contaba con un poso en la tradición gallega introducido por el discurso murguiano, que se había puesto al servicio del proyecto político, además de servir como un factor de modernización. Fue a través de este discurso que “la *muiñeira*, el alalá y la gaita fueron convertidos en epítomes de galleguidad, adjudicándoseles una carga simbólica que no poseían”.⁵² Esto es fruto de una “tradición inventada”,⁵³ que en el ámbito de la música actúa muchas veces como motivo de desprestigio “de la música tradicional ya que esto produce que los propios autores prefieran proporcionar la acepción de música celta antes que la denominación de música tradicional por una razón de peso, la globalización y el mercado”.⁵⁴

⁵⁰ Xosé Manuel Núñez Seixas, “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos* nro. 42 (1999): 82.

⁵¹ Cirio, *Repensando*, 5.

⁵² Xosé Barreiro, “Hacia la configuración de una conciencia propia: de los problemas de Galicia a Galicia como problema. Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente”. *IX Econtros internacionais de filosofía no Camiño de Santiago*. 2008: 2.

⁵³ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2012).

⁵⁴ Acosta, *La música tradicional*, 46.

En el contexto argentino juega también un papel esencial el estigma de lo gallego que perduró en el imaginario colectivo durante el siglo XX y que, en menor medida, se mantiene hasta nuestros días. Estos estereotipos negativos favorecieron el alejamiento de lo gallego, en algunos casos de forma inconsciente, a través de lo celta:

es algo que lamentablemente sucedió y todavía sucede, aunque mucho menos, y se debe a ciertos estereotipos derivados de las migraciones, de que muchos de los gallegos que llegaron aquí provenían del campo, de que eran ignorantes, gente que no sabía leer o escribir. Lo digo sin ánimo de ofender a nadie, pero es una realidad que hizo que lo gallego se entendiese como bruto. No creo que dentro de lo musical suceda, al menos en la idea que pueden tener los intérpretes, porque nosotros hacíamos la música que hacíamos porque nos gustaba, principalmente. Donde sí que pasaba era en el público de la música gallega, que se fueron alejando de esas tradiciones que solamente se llevaban a cabo en la colectividad y que en un cierto momento sí se asociaban con estos estereotipos, favoreciendo el consumo y acercamiento a la música celta, más aceptada por la sociedad general, sin la presencia de este tipo de cuestiones ni asociaciones.⁵⁵

A pesar de esto, sí es posible afirmar que la música celta en la sociedad de la ciudad de Buenos Aires, al mismo tiempo que se aleja de las tradiciones *sui generis*, fomenta una continuidad cultural que probablemente no habría sido posible sin este proceso de adaptación tanto generacional como estilístico, transformando los estereotipos sobre la galleguidad y adaptando los elementos de la misma a una nueva narrativa identitaria, ya que

...las buenas interpretaciones dependen de la retórica, de la capacidad de los músicos de convencer y persuadir al oyente de la importancia de lo que están diciendo. No se trata de representación sino de actitud. Sin embargo pone en juego un efecto emocional, una connivencia entre el intérprete y una audiencia que está más comprometida que distante y es más cómplice que entendida.⁵⁶

En la bibliografía dedicada a este tema se nombran dos grupos pioneros de la música celta en Buenos Aires a principio de los años 80. Por un lado, el grupo Poitín y por el otro, Xeito Novo. Si bien es cierto que fueron los primeros grupos, a nivel individual hay un primer actor que expone unas inquietudes sobre la música celta en la

⁵⁵ Daniel Pazos, entrevista personal.

⁵⁶ Frith en Hall, *Cuestiones de identidad*, 198.

ciudad, anteriormente a la conformación de estos, y que es Carlos Fernández, uno de los fundadores de Xeito Novo. Fernández había trabajado en Galicia durante los años 70 e hizo muy buena amistad con Luís Emilio Batallán y Bibiano, gente que estaba en estos primeros grupos de Galicia que habían roto con los discursos musicales hegemónicos como Voces Ceibes o Fuxan os Ventos. Hicieron toda esta clase de música que comenzó a marcar la diferencia para que otros pudieran entrar después a trabajar en la música celta. A su llegada a Buenos Aires, Carlos Fernández propició el encuentro de un amplio grupo de gallegos provenientes del Centro Betanzos en su propio local. Fue en este donde comenzó a gestar un nuevo grupo de música tradicional junto a Eduardo Sixto, Pablo Fernández, Joaquín Estévez, Diego Álvarez, entre otros. Este grupo fue Xeito Novo, un cuarteto de gaitas con percusión con una concepción tradicionalista con ciertas influencias provenientes de la “Europa Atlántica”.

Al igual que sucedió en otros lugares de esta franja, donde la incidencia del celtismo fue mayor, la idea de lo celta conllevó la asunción de una cultura atlántica común, un mito alimentado y vivido, una extensión de su participación en un movimiento estético y musical desligado de ciertas responsabilidades concretas con lo étnico, a favor de una cultura que tendía a lo universal.

La nueva generación fue menos beligerante y más propensa a formas de evasión y tendencias musicales que no implicasen necesariamente una ruptura vital extrema. El universo celta pasó a ser, en ese contexto, una opción muy válida en la búsqueda de la identidad personal y colectiva, incluyendo el placer hedonista y no comprometido de los conciertos, festivales, y fantasía celta en general.⁵⁷

En la ciudad de Buenos Aires la colectividad gallega estaba sumida en la música tradicional, en el folklore gallego más puro. El ya mencionado Carlos Fernández fue el que propuso dar una vuelta a la música de Xeito Novo por una cuestión de supervivencia y expansión fuera de la colectividad gallega y comenzar una trayectoria como grupo independiente fuera del círculo más tradicionalista, además de superar ciertas barreras generacionales que involucran a los hijos y nietos de los primeros inmigrantes gallegos que en cierto modo comienzan a verse influidos e interesados por los movimientos de moda. Esta desvinculación no es aislada, ya que “en las instituciones gallegas no se

⁵⁷ Javier Campos Calvo-Sotelo, “Venecia 1991: El mito celta en la construcción de la identidad europea”. En *Actas del XII Congreso Español de Sociología, Grandes transformaciones sociales, nuevos desafíos para la sociología*, 2016, 2018, 9.

gestaban grupos de otras músicas que no estuvieran vinculadas con lo tradicional”,⁵⁸ por lo que todas estas formaciones que se autodenominaban de folk celta de raíz gallega fueron independientes y se desarrollaron fuera de la colectividad.

Esto llevó a que la música de corte gallego que hacían estos grupos pasase a formar parte del mundo celta general, facilitando el contacto y evolución hacia otros géneros como sucedió con el grupo Tenward o que apareciesen versiones en clave de rock de temas como “Fogaxe” del grupo Sete Netos:

El género proyecta temporalmente, en el caldero revuelto y continuo de formaciones socioculturales alternativas, movimientos y reconfiguraciones potenciales de esas formaciones codificadas materialmente como movimientos y transformaciones estéticas que se ofrecen como análogos a los movimientos y transformaciones sociales.⁵⁹

Como se ha expuesto, la cuestión de la homogeneización de los grupos viene dada por el mercado, sobre todo el de los festivales y las salas:

Los grupos deben mantener un equilibrio entre lo ‘reconocible’, cuestiones relativas al sonido, repertorio, instrumentación, etc. y caracterizarse de alguna forma de modo que se desmarque de los otros grupos. En este sentido, los elementos identitarios, instrumentales y técnicos de lo gallego puede ser un gran aliciente para las agrupaciones que rodean a la colectividad gallega y que hacen música celta. Estos elementos se usan frecuentemente como fórmulas que dejan entrever esos recursos dentro de un contexto más o menos reconocible como celta.⁶⁰

La consideración de estos grupos dentro de las colectividades ha ido variando con el paso de los años hasta estandarizarse y normalizarse. Se puede decir que hubo una secularización de la galleguidad, un cambio de paradigma en el que los músicos vinculados a esta terminaron por convertirse en auténticos creadores y difusores de la cultura gallega en un contexto urbano y un mercado global, así

estas profesiones de artesanos y artistas de folclore y cultura popular, cumplen una doble función en el mantenimiento de estas, manteniendo el quehacer tradicional

⁵⁸ Alberto López, entrevista personal.

⁵⁹ Traducción de los editores. Genre works by projecting temporally, into the unruly, ongoing cauldron of alternative socio-cultural formations, potential moves and reconfigurations of those formations coded materially as aesthetic moves and transformations that are proffered as analogous to the social”. Georgina Born, “Music and the materialization of identities”. *Journal of material culture* 16, nro. 4 (2016): 383.

⁶⁰ Santiago Cabria, entrevista personal.

y sirviendo como reclamo turístico (objeto de consumo masivo). Se reubica el folclor, el saber académico y la cultura industrializada bajo condiciones relativamente semejantes.⁶¹

Dentro de la música celta hay una vertiente muy estereotipada en la que se acude a un vestuario concreto, aunque no es extraño ponerse una faja o que existan unas normas de vestuario conjuntas: “En las performance se usaban los trajes regionales y tradicionales dentro de la colectividad, para interpretar música tradicional, sobre todo cuando se incluía el baile”.⁶² También se asoció mucho lo celta con lo *hippie*, con una estética rural, pero un rural genérico, algo que inconscientemente se asocia con el campo, con la montaña, que no tenía por qué ser representativo de ningún lugar concreto, sino de una idea común de lo campestre. La presentación y representación de lo gallego a través de los códigos y estereotipos es un punto en el que difieren unos grupos a otros, marcados por estéticas dispares:

Se hace uso de ropa que ‘evoque’ a lo rural, elementos que se asocian como fajas, chalecos, sombreros o boinas. No se buscan elementos típicos de la vestimenta tradicional gallega. Se basa más en los clichés rurales asociados al campo, la campesinidad, etc. Se le da un toque ritual a la interpretación y se busca generar un clima vinculado a la aldea, la tradición, etc.⁶³

La interpretación de la música celta gallega es muy ambigua y los elementos para representar la galleguidad muy heterogéneos. La puesta en escena y presentación de Sete Netos es completamente diferente a la que hace Achaiva da Ponte, pero esto tiene mucho más que ver con las perspectivas e interpretaciones personales que con una idea de la galleguidad estandarizada. Poco a poco, al sucederse las diferentes generaciones y estar más lejos de los músicos que comenzaron a hacer música gallega en Buenos Aires, los límites y definiciones de la música tradicional gallega son más difusos e interpretables. Por su parte, Santiago Cabria habla de una representación objetual, a partir de los instrumentos:

La propia puesta en escena con los instrumentos es suficiente para definir el carácter del grupo y su presentación. Esta cuestión se puede ver no solo en las actuaciones,

⁶¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (México: Grijalbo, 2009, 18.

⁶² Marcelo Ábalos, entrevista personal.

⁶³ Ib.

sino también en la estética de los discos, en los carteles, etc. que se centran mucho en los objetos, se usan como imagen de la música celta. Esto hace que los grupos de la colectividad gallega los usaran también, pero no había una preocupación especial porque estos fueran de Galicia, sino más bien por el imaginario común y reconocimiento de lo celta.⁶⁴

La representación identitaria se convierte así en una actividad en continuo cambio y desarrollo en el que la sucesión generacional jugó un papel especialmente relevante. La perspectiva romántica de la “morriña” y apego a la tierra de origen era más común en las primeras generaciones de emigrantes, que “tenían una necesidad más directa de reproducir los sonidos de sus raíces. Muchos de estos músicos habían nacido en Galicia, así que su perspectiva de la música gallega y su influencia era muy diferente a la que pueden tener los hijos y nietos de gallegos que nacen y crecen en la Argentina”.⁶⁵

En las generaciones más jóvenes, por tanto, desapareció la necesidad de representar una identidad. No tocaban para sentirse gallegos, sino por una cuestión estética, que tiene que ver mayoritariamente con lo musical, aunque el reconocimiento identitario sí se mantiene presente, pero de un modo más pasivo. Esta identidad se entiende como una construcción nunca terminada, al asentar sus bases sobre una realidad cambiante y heterogénea, “la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal”.⁶⁶

Por último, un aspecto que ha sido destacado por todos los informantes es el carácter instrumental del género, pues a pesar de que en la música tradicional gallega hay un peso importante de los cantos, estos no se asocian con el celtismo, como sí sucede con la música tradicional escocesa o irlandesa. Sea como sea, la concepción del género, quizás por la influencia que ejerció el New Age y la música “ambient” en la definición de su sonido, en “la música celta es generalmente instrumental -el lenguaje ‘silencioso’, como se podría calificar-, lo cual resultaba muy oportuno en la búsqueda de rasgos universales europeos puesto que inducía a una percepción músico-filológica unitaria”.⁶⁷ Si bien podemos encontrar muchas manifestaciones de música vocal dentro de la colectividad gallega de Argentina, esta es minoritaria. Sin embargo, se han hecho

⁶⁴ Santiago Cabria, entrevista personal.

⁶⁵ *Ib.*

⁶⁶ Hall, *Cuestiones*, 15.

⁶⁷ Campos, *Venecia 1991*, 17

conjuntos y adaptaciones de repertorio gallego por parte de grupos como “De Lunas y Leyendas, que introducía textos de Rosalía de Castro o Lorca. También el grupo Axóuxeres, formado en el centro Tuy-Salceda a finales de los años 80, o el grupo de La Plata llamado Caminantes de Finisterra que solía invitar a cantareiras”.⁶⁸ Además, pueden encontrarse incisiones puntuales en los grupos de música celta, pero de forma muy esporádicas.

Curiosamente, tanto dentro como fuera de la colectividad se está asumiendo una transición estética debido a las nuevas manifestaciones que provienen de Galicia a favor de un cambio de paradigma musical que permita renovar la música gallega en Argentina. El desgaste del celtismo como herramienta estilística está dando paso al reconocimiento y asimilación de los proyectos de músicos y grupos como Tanxugueiras, Xavier Díaz, Xisco Feijoo o Susana Seivane, entre otros, pues en palabras de Daniel Pazos “lo que hace esta gente es muy diferente a lo que se hizo dentro de la música celta, ya sea en la Argentina o en Galicia. Además se pueden ver intentos de fusión muy interesantes combinando la música tradicional con música electrónica, jazz y otros géneros aportando un nuevo enfoque”.⁶⁹ Cabe, en este caso, señalar uno de los proyectos surgidos en los últimos años del propio Daniel Pazos con el guitarrista Gastón Rodríguez, en el que se trabaja desde una interpretación de la gaita tradicional gallega sobre arreglos jazzísticos en temas como “Vento Mareiro”, inspirado en la figura del escritor Ramón Cabanillas y Xavier Vila-Cola, “Xota Vella Vedra”, así como la bossa-nova “Sao Paulo, vos y yo”.

Conclusión

Como creación colectiva, la música no deja de diversificarse y los elementos simbólicos e identitarios que la envuelven se vuelven heterogéneos por los espacios que abre, irreductibles a figuras singulares o rasgos unitarios que sirvan para la identificación unívoca. La música tradicional gallega hace tiempo que ha dejado de ser la única representativa de la galleguidad, pues la vida cultural se ha pluralizado. El sentido estético de lo local para un mundo globalizado ha transformado las relaciones entre “música, territorio y memoria, que han dejado de ser evidentes y frecuentemente se inscriben de manera abierta en los procesos de creatividad y transmisión musical y en los discursos que la gente genera en torno a su propia música”.⁷⁰

⁶⁸ Marcelo Ábalos, entrevista personal.

⁶⁹ Daniel Pazos, entrevista personal.

⁷⁰ Ana María Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Norma, 2003, 15).

El caso de la música gallega en Buenos Aires es ejemplar como fenómeno de circulación y transformación intercultural de una música local en la redefinición de la sociabilidad de los cuerpos y los afectos, así como de la intensificación y fragmentación de los gustos, estereotipos y sonidos asociados a un determinado grupo. “Si bien la identidad musical, entonces, es siempre fantástica e idealiza, no sólo a nosotros mismos, sino el mundo social que habitamos, también es, en segundo lugar, siempre real, y se concreta en las actividades musicales”,⁷¹ haciendo de estas medios prominentes para demarcar nuevas relaciones de espacio-tiempo. La música celta de la ciudad de Buenos Aires ha servido como vehículo de la galleguidad fuera de sus propias fronteras. A través de esta se ha iniciado un movimiento de resignificación identitaria que se asimila a través de ciertos elementos etnicarios insertados en un contexto de reordenamiento del trabajo cultural a nivel global. En este sentido, “la identificación es legítima en el proceso de formación del sujeto, pero no es igual cuando hablamos de cultura”,⁷² ya que se corre el peligro de abstraer la idea de identidad a algo que reside en un objeto o en una expresión artística más que en los agentes que llevan a cabo y participan de esas expresiones culturales.

Ciertamente creo que el fenómeno de la música celta en la colectividad de Buenos Aires ha surgido en el mismo marco temporal que en Galicia, aunque poco a poco se han desarrollado de forma autónoma a través de las causalidades propias de cada contexto, el mercado, los participantes y las escenas concretas, y ha resignificado tanto la propia música como las especificidades identitarias intrínsecas a la misma. La discusión sobre la pertinencia de la etiqueta de lo celta pierde peso frente a la realidad musical de las nuevas generaciones de gallegos que encontraron en esta un medio para redefinir y afirmar su identidad a través del uso de un imaginario musical y cultural que parte de la tradición y que ha conseguido mantenerse vivo gracias a la proliferación de grupos y músicos que la han rescatado de los procesos de ostracismo cultural y el envejecimiento institucional en el que se había sumido en los años centrales del siglo XX.

Agradecimientos

Para finalizar esta investigación me gustaría agradecer a la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) la oportunidad de realizar esta estancia de investigación en Buenos Aires que ha resultado provechosa y enriquecedora

⁷¹ Frith en Hall, *Cuestiones*, 210.

⁷² Jullien, Françoise. *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Taurus, 2017, 72.

tanto personal como académicamente. Así mismo me gustaría agradecer a Juliana Guerrero y a la UBA la acogida y tutela durante el tiempo que estuve en Buenos Aires.

Por último, decir que fue un auténtico placer y una experiencia muy nutritiva e interesante poder hablar tendidamente y trabajar con Gastón Rodríguez, Santiago Cabria, Alberto López, Marcelo Ábalos y Daniel Pazos. A cada uno debo agradecerle su ayuda, tiempo e interés por la investigación y, sobre todo, por el profundo amor que sienten por la música.

Referencias bibliográficas

- Acosta Lago, Miguel. “La música tradicional gallega como elemento constructor de identidades: La gaita como símbolo identitario”. Máster en Sociología aplicada: Investigación social y de mercados, Universidad de A Coruña, 2019.
- Barreiro, Xosé. “Hacia la configuración de una conciencia propia: de los problemas de Galicia a Galicia como problema. Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente”. *IX Econtros internacionais de filosofía no Camiño de Santiago*. 2008. Disponible en: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/12897>. Último acceso: 14 de abril de 2022.
- Bohlman, Philip V., y Martin Stokes. *Celtic modern: Music at the global fringe*. New Jersey: Scarecrow Press, 2003.
- Born, Georgina. “Music and the materialization of identities”. *Journal of material culture* 16, nro. 4 (2016): 376-388.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier. “Venecia 1991: El mito celta en la construcción de la identidad europea”. *Actas del XII Congreso Español de Sociología, Grandes transformaciones sociales, nuevos desafíos para la sociología, 2016*, 2018.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 2009.
- Cirio, Norberto Pablo. “La grabación de música gallega y asociada a ella en Buenos Aires (1907-2015)”. *Madrygal*, nro.20 (2017): 41-57.
- . “Música Celta. Una lectura crítica desde la Argentina”. *Anuario de gaita*, nro. 22 (2007).
- . “Perspectivas xeracionais na construción da identidade musical na colectividade galega na Arxentina”. *Estudios migratorios*, nro. 15-16 (2003): 249-267.
- . “Repensando el patrimonio musical gallego desde quienes emigraron a la Argentina. Fuentes y perspectivas de estudio”. En *A musica galega na emigración*, editado por Rodrigo Romaní, pp-pp. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.
- Farías, Ruy. “Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. XVIII-XXI): algunos

- comentarios a la bibliografía sobre el tema”. *Olivar* 17, nro. 25 (2016). Disponible en: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIE008>. Último acceso: 2 de noviembre de 2022.
- . “Viejos estereotipos y nuevos discursos: la visión de Galicia y de los gallegos en una fracción de la élite galaicoporteña a mediados de la década de 1940”. *Madrygal* 13 (2010).
- Fernández McClintock, James. ““Celtismo” y Prototipismo (Acercamientos antropológicos)”, *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, vol. 6 (2000): 449-460.
- Guerrero, Juliana. “El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización”. *Trans: Revista transcultural de música* 16 (2012): 1-22.
- Hall, Stuart, y Paul Du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. 2ª ed. Madrid: Amorrortu, 2011.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2012.
- Iglesias, Iván. “Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock”. *El oído pensante* 9 (2021): 233-265.
- Jullien, Françoise. *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Taurus, 2017.
- Martí, Josep. “Transculturación, globalización y música de hoy”. *Trans* 8 (2004).
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Pereira Revuelta, Nonito. *Historias, histerias y anécdotas musicales de La Coruña*. A Coruña: Arenas Publicaciones, 2003.
- Real López, Inmaculada. “La evocación de la memoria y la identidad a través de la imagen”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nro. 96 (2020): 137-148.
- Núñez Seixas, Xosé Manuel. “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, nro. 42 (1999): 67-109.
- Steingress, Gerhard. *Songs of the Minotaur Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Berlín: Lit Verlag, 2003.
- Steingress, Gerhard. “La música como producción simbólica de realidades globales. Rastros de la música en el pensamiento sociológico”. En *La sociología como una de las bellas artes*, editado por J.A. Roche Cárcel, 247-265. Barcelona: Anthropos, 2012.
- Val Ripollés, Fernán del. “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1995)”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Vila, Pablo. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Trans* 2 (1996). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/14/trans-2-1996>. Último acceso: 25 de enero de 2023.