# GALICIA-AMÉRICA

## Cantos de emigración e exilio (1875-1951)

Edición a cargo de
Montserrat Capelán e Carlos Villanueva

EDITORA alvarellos

# Galicia-América: cantos de emigración e exilio (1875-1951)

# Galicia-América: cantos de emigración e exilio (1875-1951)

Edición a cargo de
MONTSERRAT CAPELÁN
CARLOS VILLANUEVA

EDITORA alvarellos

Colección **OESTE**

© ALVARELLOS EDITORA, 2022
Sempre en Galiza, 4 – praza interior
15706 Santiago de Compostela
www.alvarelloseditora.gal

© Edición: Montserrat Capelán e Carlos Villanueva

© Textos e gráficos: os seus autores

Maqueta: Paula Cantero

Imaxe de portada: cartel do concerto inicial da xira de *Aires d'a Terra* por Argentina. Bos Aires, 3 de septiembre de 1914.
(Museo de Pontevedra. Fondo Perfecto Feijóo).

Imaxe de contraportada: fragmento do cartel promocional de *El canto del Senegal* (danzón) da zarzuela *Aliados y alemanes* (1915) de J. Anckermann (Museo Nacional de la Música de Cuba).

Impreso en Podiprint

ISBN: 978-84-18567-26-1
Depósito legal: C 881-2022

Todos os dereitos reservados. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra só pode ser realizada coa autorización dos seus titulares, agás excepción prevista pola lei. Diríxase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) se precisa fotocopiar ou escanear algún fragmento desta obra.

# Índice

Introdución
Montserrat Capelán e Carlos Villanueva.....9

**Algunhas notas sobre música, sociabilidade e inmigración galega na Arxentina (1880-1960)**
Xosé M. Núñez Seixas .....25

**A emigración no discurso galeguista, 1840-1936**
Justo Beramendi .....47

**Voces de la memoria: emigración y exilio en la literatura gallega**
Carmen Becerra Suárez.....71

**Turnos y tandas en el repertorio bailable de ida y vuelta**
Juan Francisco Sans y Mariantonia Palacios .....99

**El gallego y el negrito ¿estereotipos o reflejo de la identidad cubana en la escena teatral?**
Victoria Eli Rodríguez.....131

**Galleguismo musical en Argentina en la primera mitad del siglo xx. Estilos compositivos y representación cultural**
Julio Ogas .....163

**Guarachas, tajonas y zapateados en los cancioneros de José Inzenga**
Inmaculada Matía Polo .....203

**El sueño argentino de Perfecto Feijóo, acto final de *Aires d'a Terra***
Javier Garbayo.....225

**A revista Galicia do Centro Galego de Bos Aires. Contribucións de Antonio Iglesias Vilarelle**
José Antonio Cantal Mariño ..... 261

**Música y tópicos gallegos en las películas de Cándida de Niní Marshall**
María Fouz Moreno ..... 289

**Carlos López García-Picos en las colectividades gallegas de Argentina**
Javier Ares Espiño ..... 311

**El marco de la renovación musical en México. Carlos Chávez y la colaboración del exilio español**
Consuelo Carredano ..... 343

**Jesús Bal y Gay y nuestra música: una propuesta gallega para una vanguardia transcultural**
Carlos Villanueva ..... 381

# Introdución

En noviembre de 2017, especialistas de aquí y de allá nos reuníamos en el Museo do Pobo Galego de Santiago de Compostela para reflexionar y debatir sobre un tema estrella de nuestro grupo *Organistrum*: «O espello de Galicia en América: ideoloxía, emigración e exilio (1875-1951)». Fechas que enmarcan desde el gran movimiento migratorio gallego a América Latina a la aparición de la Generación del 51, límite que reflejará las consecuencias de la represión franquista y las nuevas posturas hacia una transformación política e intelectual en el mensaje artístico y concretamente en el musical, con interesantes movimientos referenciales de ida y vuelta.

Las consecuencias inmediatas de aquel gran éxodo migratorio, y núcleo de nuestras discusiones sobre ideología y arte, fueron varias: a) la sensación de que la música se constituirá como el ideal capaz de expresar y de reflejar, como ninguna otra expresión artística, una identidad colectiva. b) Como consecuencia, tanto las élites como el pueblo llano la desarrollaron y explotaron en sus manifestaciones y en sus mensajes. Volcados en la nueva comunidad receptora –repleta, a su vez, de compañeros de viaje de otras regiones y países– capaz de asimilar aquellas estampas sonoras como modélicas y ejemplarizantes (música de salón, bandas de música, orfeones, coros, grupos de danza, estampas populares, gaita, etc.), al tiempo que permanente recordatorio de la Galicia que quedó atrás. c) Al natural flujo de emigrantes-músicos hay que sumar el efecto llamada desde los grandes núcleos de la galleguidad (los centro gallegos, o los centro locales y comarcales) a compositores, intérpretes y docentes capaces de desarrollar en todo tipo de marcos de sociabilidad la mejor versión de la Galicia de sus padres y de sus sueños. d) Todo aquel despliegue de intenciones se puede ver

reflejado en la evolución de fiestas populares (reiteradas en fechas determinadas y en los lugares de encuentro habituales), en las representaciones teatrales, en los componentes de danza con instrumentos tradicionales, o en la propia orientación docente para hijos de los asociados. e) Es notable el reflejo en prensa o en las revistas de los propios centros de todos aquellos logros, fiestas solemnes, reconocimiento de nuestros grupos y solistas, de los gallegos de éxito que actúan aquí y allá (Castro Chané, Gaos, Arriola, Quiroga, Feijóo, entre otros): la galleguidad funcionará como un escaparate, tanto para la sociedad americana como para la propia Galicia, que recoge y publicita todos aquellos reflejos e impactos de los éxitos alcanzados. f) Y como consecuencia de todo ello, el efecto llamada de las macro o las micro sociedades de emigrados de figuras relevantes de la música de A Coruña, Ourense o Santiago, de Vigo o de Mondoñedo, capaces de reproducir en el nuevo espacio los recuerdos de lo lejano.

Obviamente, un estudio sobre este poliédrico tema implicaba necesariamente estudiar los cambios que dichos componentes sufrieron en las diferentes etapas políticas e ideológicas de la galleguidad, en Galicia y en las élites de la emigración: tanto el impacto y las consecuencias del fenómeno migratorio en general como el uso y la valoración que en todo momento se hace del componente estético y sentimental de los recuerdos. Así, desde un provincialismo de mediados del siglo xix, a un variado regionalismo de finales de siglo, hasta llegar a encajar las estampas del nacionalismo gallego, desde las *Irmandades da fala* al final de la Segunda república; todo ello ofrece un muestrario variado, tanto de la valoración de la propia emigración, de casi un millón de gallegos desplazados al Nuevo Mundo, como del uso que de la música se hace para dar realce y presencia a los propios recuerdos en nuevos marcos de gran mestizaje y competitividad.

Otro aspecto que centró nuestras reflexiones, y que es consecuencia del eco cultural de todas aquellas manifestaciones y de anteriores modelos poéticos y musicales, lo hemos hallado en la evolución de la representación del propio personaje del gallego/a, ya presente, desde la estampa barroca o clásica del pastor gallego a las parodias del gracioso, en tantas representaciones, con el uso teatral o progresivamente más cuidado de la lengua, hasta llegar al tópico

de los personajes del gallego que hemos ido descubriendo en tantas parodias de grupos gallegos, locales o en gira (como las de *Aires d'a terra* en su gira argentina), o incluso en el teatro de divertimento, ya como carácter y comportamiento, estandarizado en su idioma y en sus bromas, algo fundamental para entender aquel mestizaje que alcanzó notable repercusión y riqueza, y que veremos reflejados en zarzuelas, apropósitos, estampas, diálogos, etc., de contenido gallego; a veces controvertidos en su recepción, pero siempre de notable éxito y de un humor garantizado y que han llegado, con notable desgaste y escasa originalidad, a nuestra televisión gallega.

Un penúltimo tema que centró buena parte de las discusiones teóricas y prácticas fue el de los matices que nos permiten distinguir entre emigración y exilio, tanto desde los propios textos teóricos y su integración en los espacios sociales y políticos de la emigración como en el alcance de las técnicas compositivas y las propias expectativas para un determinado público que cada momento va dictando: desde un tratamiento acorde con la sensibilidad del fines del XIX, en el marco del *Rexurdimento* y un reconocimiento –fiel e inalterable– de compositores como Veiga, Chané o Montes, pasando por el movimiento de exiliados del franquismo, integrados en las mutualidades gallegas, y que reorientan la galleguidad con nuevos contenidos estéticos y políticos, y sin duda con una mayor valoración al universalismo de la música, como vemos en compositores como Jesús Bal, Juan José Castro o Carlos López García-Picos. La integración del exiliado cuenta con notas añadidas: de mayor formación, integración en niveles altos de la sociedad que los acoge, participación en círculos de influencia, y un cierto universalismo en las expectativas de la música que componen, estudian o interpretan. Galicia seguirá presente, pero con tonos europeístas.

## Nómina de colaboraciones

Podríamos dividir todas nuestras aportaciones en varios apartados, iniciando con un preludio teórico sobre el tratamiento de la música de la mano de emigrantes y exiliados gallegos. Así **Xosé Manuel Núñez Seixas** presenta *Algunhas notas sobre música,*

*sociabilidade e inmigración galega na Arxentina (1880-1960),* y lo abre con una idea contundente: «A música constitúe unha expresión de identidade colectiva que, pola súa ductilidade e capacidade de mestizaxe, opera así mesmo como un indicador da convivencia de esferas de identificación dunha comunidade determinada», que ejemplificará con tareas y comportamientos determinantes de las comunidades gallegas en Latinoamérica: el papel de las élites, la aparición con el cambio de siglo de las sociedades microterritoriales, o la propia evolución del formato de las fiestas y romerías a través de la programación de las mismas. Las manifestaciones musicales y teatrales llegarán a convertirse en termómetros muy precisos para detectar la evolución de los sentimientos de identidad, así como un buen referente de la integración de los gallegos en el marco de la ciudad de Buenos Aires. Analiza la evolución de aquellos síntomas en base a la evolución económica y política de sus élites, y a la aparición de las sociedades comarcales, locales y hasta parroquiales; el análisis de esas tendencias a través de programaciones festivas, crónicas de prensa, o materiales propios o ajenos, que permiten trazar una panorámica de la evolución del desarrollo musical en la Argentina gallega.

**Justo G. Beramendi**, *A emigración no discurso galeguista, 1840-1936,* traza el marco político en el que tanto en la metrópoli como en el Nuevo Mundo podremos evaluar el fenómeno de la emigración gallega, masiva entre 1880 y 1930, y consecuencia de la pobreza y de las buenas expectativas que ofrecían los países de acogida; sumado al efecto llamada de las sociedades comarcales y de los familiares ya instalados. Desde el Provincialismo de los años 40 del siglo xix o de un segundo Provincialismo que pervive hasta los años 80, se ofrece un notable impulso al valor de la literatura y de la música gallega de las grandes figuras referenciales en el regionalismo de fin de siglo, con Curros, Pondal, Rosalía, Montes o Pascual Veiga como referentes y con derivas políticas tradicionalistas, federalistas o progresistas que nos llevarán directamente a los planteamientos de las *Irmandades da fala,* y la evolución ideológica durante la dictadura de Primo de Rivera, con el movimiento de ida y vuelta de gran repercusión hasta la represión franquista.

**Mari Carmen Becerra**, *Voces de la memoria: Emigración y exilio en la literatura gallega,* plantea ya con el propio titular de su

artículo las diferencias internas que los conceptos de emigración y exilio comportan, complejas ya de por sí, máxime cuando lo derivamos a las propias actividades de emigrados y de exiliados, si bien esta última categoría, cuando es de larga duración, acaba por diluir cualquier diferencia. Literatura y música han sido, en todo caso, las expresiones artísticas que más atención le han prestado a este fenómeno social, convirtiéndose en una emigración no deseada, en una integración obligada: reproduciendo un antiguo modo de vida; adecuando a la nueva realidad símbolos, músicas, banderas y hasta fechas emblemáticas. El *volksheist* anima y orienta la búsqueda de esos elementos protectores de la memoria colectiva, apoyando ediciones de autores emblemáticos, patrocinando la creación de la Academia Galega, atrayendo a compositores de referencia. La autora ahonda en el concepto del exiliado que con bagaje profesional adquirido busca adaptarse a la realidad escogida, con invitación o sin ella, con apoyo de la colonia de emigrantes o sin él. En todo caso podremos comprobar en la música y en la literatura diferentes modelos de integración y finos matices conceptuales, siempre con el respaldo de las grandes voces de cada momento: Curros, Castelao, Seoane, Blanco Amor o Rafael Dieste, entre otros. Concluye la profesora Carmen Becerra delimitando las funciones de unas voces, musicales y literarias, que se protegen de la soledad y de la desesperanza creando una nueva realidad: con imágenes, metáforas, sentimientos y recuerdos que en muchos casos ya no se apoyan en el folklore o en el medievalismo, y buscan, llanamente, la vanguardia que desde Europa se practica.

La enseñanza del dúo **F. Sans & M. A. Palacios** resulta siempre completa, al mostrarnos en sus aproximaciones a Compostela sus versátiles conocimientos tanto en el piano como en el concepto que van a desarrollar. No podemos olvidar el precioso concierto del 11 de Noviembre de 2017, celebrado en el paraninfo, titulado como su ponencia: *Turnos y tandas en el repertorio bailable de ida y vuelta,* una profunda y práctica reflexión sobre esos dos términos, turnos y tandas, tan antiguos como injustamente olvidados en la terminología académica, referidos a formas de sistematización del repertorio de baile de los siglos xix y parte del xx en España e Hispanoamérica. Una gran profusión de fuentes (prensa, crónicas, narraciones, carnets de baile, o programas de

mano…) nos explican cómo la evolución –detalladamente estudiada para Venezuela o Colombia– de aquellas integraciones danzarias conocidas como *suites*, se van transformando en esos sucedáneos/equivalentes que serán las tandas y turnos de baile, y que podremos comprobar cómo se van caracterizando las piezas que, poco a poco, se integran de manera más libre y aleatoria, en fondo y forma. Presentes en el barroco francés por *allemande, courante, sarabande* y *giga*, y con alguna de las llamadas danzas «opcionales» a mayores, como el *minuet, la bourrée, la gavotte, el passepied,* entre otras, tuvieron en muchos casos gran aceptación en España y en Hispanoamérica. La llegada de nuevos bailes, como el *vals* o la *contradanza*, irán abriendo y liberando la integración de diversas danzas en una unidad y que en el xix se etiquetan, precisamente, como tandas y turnos, con sus respectivas connotaciones coreográficas, musicales o sociales: una dama, por ejemplo, se compromete a bailar una tanda completa con un caballero; la ruptura de esta exclusividad es motivo de cotilleo, ofensas y peleas en los bailes, como la literatura y las crónicas reflejan. La lección sobre coreografía del xix, con sus fórmulas y sus variables, no solo es contundente y plausible en este estudio del matrimonio Sans & Palacios, sino que lo escenificaron con un piano a cuatro manos inapelable y de gran calidad: en su música y en sus argumentos. Usando sus propias palabras: «El hecho de que las piezas de baile que integran estas tandas y turnos sean prácticamente las mismas en ambos lados del Atlántico, que el intercambio de géneros sea tan evidente, y que los modos de organizarlos sean iguales en ámbitos geográficos tan distantes, pero unidos por la hispanidad, nos permite hablar con total propiedad de un repertorio de baile de ida y vuelta el cual ha sido hasta ahora muy poco estudiado».

## Estudios de caso, personas y personajes

La profesora **Victoria Eli Rodríguez** nos propone su reflexión sobre dos personajes ineludibles en el teatro habanero del Alhambra,

entre finales del xix y el primer tercio del xx, con *El gallego y el negrito ¿estereotipos o reflejo de la identidad cubana en la escena teatral?* Le sirve de pretexto para su teorización la tan premiada película *La Bella del Alhambra,* de Enrique Pineda Barnet: un espacio abierto a propuestas dispares desde la óptica humorística y paródica, que contribuyó a transformar el propio lenguaje de la cubanía: desde los repertorios convencionales importados de España a los intermedios picarescos próximos al vodevil. En todo caso, una programación exitosa y siempre abierta durante los más de cuarenta años de vida del Alhambra. Entre los personajes de nuestra película y del relato destacan el gallego y el negrito, que con sus distorsiones idiomáticas, heredadas de los entremeses clásicos y de los villancicos de lenguas, crearon unos comportamientos de largo recorrido como crónica distorsionada de una sociedad que se prolongarían hasta la actualidad. El gallego y el negrito –como nos explica la profesora Eli– fueron configurando o construyendo dramatúrgicamente la identidad cubana desde la óptica del humor y la burla, «con una dimensión emocional más allá de la etnia o la raza, reflejando en varias oportunidades las relaciones divergentes entre los sectores de élite y los sectores populares». Otro tema será la recepción del personaje, su aceptación o su rechazo en la comunidad gallega, que trataremos más adelante con el personaje emblemático de Cándida, creado por Niní Marshall.

**Julio Ogas Jofre,** *Galleguismo musical en Argentina en la primera mitad del siglo xx. Estilos compositivos y representación cultural,* siguiendo los esquemas teóricos anteriormente referidos, desarrolla, con el ejemplo de diversos compositores gallegos o sus descendientes radicados en Argentina en la primera mitad del siglo xx, aquella integración de compositores que de algún modo «contribuyeron a una construcción identitaria que los emigrantes desarrollaron con la vista puesta en Galicia». ¿De qué manera, con qué propuestas estéticas, para qué público, con qué resultados? Nos propone dos marcos cronológicos: un primer corte, de 1900 a 1920, con la expansión del asociacionismo gallego y en plena eclosión de los centros regionales y comarcales, con las figuras de Egidio Paz Hermo y de Andrés Gaos. Y una visión de compositores de estampas gallegas de la siguiente generación: Roberto Caamaño, J. J. Castro, Daniel Devoto y Julián Bautista. En el

primer corte, un emigrado de fines del xix –Paz Hermo– plenamente integrado a la comunidad y al Centro Gallego, que acabará siendo imprescindible para su comunidad, tanto por ser la voz crítica desde *Céltiga,* como autor de inolvidables temas gallegos y director de orfeones y espectáculos varios dentro de una línea tardo romántica. Próximo a él, aunque distante en carácter, estilo y trayectoria profesional, Andrés Gaos, que sin haberse integrado plenamente en la comunidad gallega, acabará siendo muy valorado por su plena acogida y reconocimiento en el prestigioso grupo «ochentero» del nacionalismo argentino liderado por Alberto Williams, así como por la reconocible universalidad del tratamiento de sus temas gallegos, elegantes y afrancesados. En los compositores de la siguiente generación, el profesor Ogas escoge a esos cuatro autores en el marco del encuentro de los exiliados y las tensiones que se generaron; en todo caso, estos autores resultaban ejemplarizantes para sus mayores y el mejor escaparate posible para que la «música gallega» –en distintas propuestas estéticas (desde el neoclasicismo, el medievalismo o la pura vanguardia)– alcanzara el impacto y el reconocimiento social que las élites gallego-argentinas necesitaban, propuestas que darán lugar a polémicas –como también veremos en Galicia– sobre el modelo que ha de seguir la música gallega.

**Inmaculada Matía Polo**, con su artículo *Guarachas, Tajonas y Zapateados en los cancioneros de José Inzenga,* nos lleva directamente a toda la teorización sobre el folklore en relación a su tratamiento dentro de un ideario restauracionista de mediados y finales del xix. La aceptación que, como pionero, alcanzó el trabajo recopilador de Inzenga, aún ligado a la estela del *wolksheist* romántico y siempre acompañado de las polémicas generadas por la metodología de su trabajo y por el resultado *salonier* de sus transcripciones, como Pedrell y otros denunciaron, en todo caso, resulta de sumo interés para nuestro viaje de ida y vuelta Galicia-América: tanto el paso de Inzenga por el repertorio gallego por él recopilado, mucho del cual se publicó en folletos y revistas americanas de las sociedades gallegas, como por su aportación, en *Ecos de España*, junto a los cantos de otras regiones de España, de tres piezas provenientes de la isla de Cuba: una guaracha, un zapateo del monte (baile de guajiros) y una tajona.

La figura de Perfecto Feijóo de algún modo viene a poner imagen y continuidad a esos procesos de búsquedas identitarias que proponían Inzenga, Arana o Sampedro, si bien con un formato «enxebrista»; sino original, porque el pueblo era ya el único modelo a seguir, si, cuando menos, novedoso en la escena y con un largo recorrido en el formato de la música folclórica, aparentemente genuina, en modelo patentado como «Coros Feijóo».

**Javier Garbayo**, con *El sueño argentino de Perfecto Feijóo, acto final de Aires d'a Terra*, analiza la peripecia de *Aires d'a Terra* en su gira de 1914 por Argentina. Como la prensa bonaerense adelantaba «será este coro una verdadera embajada de la región gallega que irá por el mundo adelante dando a conocer lo más hondo de su alma colectiva». Llevaba el músico y farmacéutico pontevedrés a la gira americana el complemento de documentales de cine, actores para estampas y parodias, mensajes políticos, y números de danza preparados por coreógrafos gallegos de la capital bonaerense. El coro *Aires d'a Terra,* ya célebre en Galicia y en la Corte, se hallaba plenamente preparado y motivado para reproducir en los teatros argentinos una secuencia inspirada en cierta manera en los tradicionales juegos florales. Los planes iniciales de alargar la gira varios meses visitando distintos países, con representaciones cómodas y espaciadas –como el profesor Garbayo refiere–, derivaron finalmente en una concentración de actuaciones en las que el inicial foco de atención (el propio grupo y los temas populares gallegos) fue diluyéndose en una auténtica maratón, con actos de tres horas de duración, intervenciones de orquestas locales, documentales cinematográficos, lectura de poesía gallega, canciones de salón, discursos políticos, breves entremeses, etc. Como cierre, el coro *Aires d'a Terra,* con piezas escogidas del repertorio tradicional preparado por Feijoo, intercalando una *muiñeira* bailada por parejas locales. El apasionado relato de la gira, vivo en la prensa local y en la gallega, derivó en el hartazgo del propio grupo y el consiguiente enfrentamiento entre sus componentes, en el sinsentido de toda aquella planificación, con más de veinticinco presentaciones en menos de tres semanas, las cenas oficiales, los discursos, los encuentros y desencuentros. Un éxito aparente que ocasionó la disolución del grupo como final de gira, si bien puede explicar también el éxito de una fórmula –la de los «coros gallegos»– que alcanzó

gran predicamento en Galicia y en todos los países con emigrantes hasta la actualidad.

**José Antonio Cantal Mariño**, en *A revista* Galicia *do centro galego de Bos Aires. Contribucións de Antonio Iglesias Vilarelle,* se ocupa de un personaje hoy prácticamente olvidado pero de referencia para entender la actividad política y musical de Pontevedra en la República y el primer franquismo. El autor prepara un final de artículo sobre la participación de Iglesias Vilarelle en la revista *Galicia*, del Centro Gallego de Buenos Aires, con el terreno ya abonado por Luis Seoane (director de la revista) y Francisco Fernández del Riego (colaborador desde la sección «Galicia cada trinta días», en la que hacía un recorrido por la actualidad de Galicia). También nos refiere José Antonio Cantal la estrecha relación de Vilarelle con Castelao en los años del liderazgo compartido al frente del *Grupo Nacionalista Gallego* de Pontevedra, con la Polifónica de Pontevedra de fondo y una amistad imperecedera. Precisamente Vilarelle dedica un sentido obituario en el número de la revista dedicado al fallecimiento de Castelao en Argentina (1950). Desde ese momento, tomará el relevo de Del Riego como cronista musical de la revista *Galicia*, abriéndolo con un texto centrado en el folclore y en raíces populares titulado «Musicalia» (con la marca de Ortega y Gasset y el recuerdo de la afamada revista musical cubana dirigida por la pianista coruñesa María Muñoz de Quevedo). En su línea, Iglesias Vilarelle conecta con los intereses de Inzenga, Ramón de Arana, Casto Sampedro o del propio Feijóo, proponiendo una línea próxima al hiperenxebreismo de *Aires d'a Terra* para el lenguaje que deberemos emplear como *desideratum* de cara a la reconstrucción sonora de la identidad gallega. La labor periodística en una revista de la emigración permite conocer esta orientación del músico pontevedrés sobre una propuesta del futuro compositivo para Galicia, precisamente a través de los juicios de valor que hace de las composiciones sobre temas gallegos realizada por autores gallegos y españoles contemporáneos. Un camino sin retorno, como nos dirá Jesús Bal y Gay.

**María Fouz Moreno** trata el tema de la *Música y tópicos gallegos en las películas de Cándida, de Niní Marshall.* El cine, como también habíamos visto en las escenas de costumbres, se volcó en la imagen tópica y divertida del/de la emigrante gallega, un personaje

emblemático que nació en el serial radiofónico «Cándida», de 1939. La protagonista atesora todos aquellos tópicos del personaje del gallego: arduo camino a recorrer, problemas de adaptación, penurias económicas, problemas lingüísticos, oficios diversos, el ascenso social como meta, etc.; siempre en clave de humor y apelando al sentimentalismo del espectador; una orientación cinematográfica que buscaba resaltar o exagerar ciertas cualidades (la inocencia, la ignorancia o la desinformación) para lograr la comicidad, aspectos que se contrarrestan al resaltar otros valores (la bondad, la astucia o la perseverancia) y, sobre todo, la destreza para anular, frustrar o burlarse de aquellos otros que se consideran superiores a ellos. Un personaje que Niní Marshall exportó de Argentina a México en películas de notable éxito y en las que la música, diegética o extradiegética, juega un papel fundamental en ese decorado vivo de la galleguidad que se persigue y se recupera con sonrisas y lágrimas en cada fotograma de Cándida.

Podríamos decir que el personaje *Carlos López García-Picos en las colectividades gallegas de Argentina*, trazado por su biógrafo **Javier Ares Espiño**, contiene muchos de aquellos elementos del gallego de ficción, si no fuera porque toda su biografía es la pura realidad de tantas vidas: formación de infancia en bandas y murgas betanceiras, padre exiliado y atracción de toda la familia a Buenos Aires, y estrecha relación con el Centro de Betanzos y su grupo tradicional *Os Rumorosos,* del que fue director. El Centro Betanzos, desde su fundación en 1905, había mantenido una línea ascendente en cuanto al crecimiento del número de socios, hasta alcanzar su punto máximo en 1956, con más de mil inscritos. La progresión musical de García-Picos, animado por las personalidades de su entorno (Castelao, Seoane o Blanco Amor, Lorenzo Varela, Isaac Díaz Pardo, entre otros), y sin abandonar la dirección de *Os Rumorosos*, le llevaría a enfocar otra búsqueda de la identidad gallega desde la vanguardia, con ampliación de su formación en París, dentro de una línea estética totalmente europeísta y de vanguardia. El pianista Javier Ares ha volcado buena parte de su tarea investigadora en dar a conocer la obra de García-Picos; y dentro de la actividad del grupo *Organistrum*, ha editado, presentado y grabado alguna de sus obras, en esa transversalidad y difusión que siempre nos hemos planteado.

# El marco mexicano del exilio español y gallego

La antigua colaboración de los profesores Consuelo Carredano y Carlos Villanueva, unidos por su interés hacia autores españoles del exilio mexicano ligados a la figura directriz de Manuel de Falla, nos permite cerrar el presente volumen con sendos trabajos perfectamente ligados entre sí y que pivotan en torno al grupo mexicano *Nuestra Música,* liderado por Carlos Chávez y del que formó parte el crítico, musicólogo y compositor lucense Jesús Bal y Gay.

**Consuelo Carredano,** con *El marco de la renovación musical en México. Carlos Chávez y la colaboración del exilio español,* nos traza la trayectoria del mexicano Carlos Chávez, autodidacta y modernista desde su época de formación veinte años antes, hasta llegar a la dirección de los grandes pilares de la música de la capital: el Conservatorio Nacional de Música (1928-1934), la Orquesta Sinfónica de México (1928-1948) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946-1952). El *leitmotiv* y el sueño de Chávez desde sus primeros pasos hasta cerca de 1960, «será la relación del arte con la sociedad, del artista con el arte, así como el papel que debería desempeñar el Estado en la vida musical del país. Estado, primer responsable de la cultura y de la música, con apoyo privado». Para esta larga guerra en favor de la formación del público mexicano, contra el populismo burgués, contra la invasión de los autores extranjeros y la ópera más convencional, se rodeará de activos escuderos españoles (Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay) llegando a constituir, con otros compositores mexicanos, el grupo *Nuestra Música*, que conllevaba una revista y las *Ediciones Mexicanas de Música*, junto con la organización de conciertos para la divulgación de las composiciones de los propios asociados y de músicos nacionales e internacionales de mayor interés. Nos habla la profesora Carredano del activo papel de Halffter en la nueva política musical diseñada por Carlos Chávez y también completado desde la prensa local, la radio o las revistas especializadas, por Salazar y Jesús Bal y Gay, quienes vinieron a trasladar sus habilidades gallegas y madrileñas, como críticos y polemistas, a la realidad mexicana. En cierta forma, «está presente en la constitución del

selecto núcleo la idea de inspiración orteguiana de élites culturales. De esta forma, la publicación debía sintetizar los valores artísticos de este núcleo de élite que se asumía como punta de lanza de una pretendida renovación integral del medio musical mexicano». Se completa el estudio con la presentación de los músicos mexicanos invitados por Chávez, así como la participación de parte de ellos en el Instituto de Bellas Artes (INBA, que alcanzó notable prestigio y gran predicamento durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952).

**Carlos Villanueva**, *Jesús Bal y Gay y Nuestra música: Una propuesta gallega para una vanguardia transcultural*, prolonga el anterior trabajo acercándose al principal escudero de Carlos Chávez y, sin duda, el portavoz del Grupo, Jesús Bal y Gay. Su adaptación a México fue inmediata, al haber sido recibido como miembro de la *Casa de España* y contar con cierto prestigio como estrecho colaborador de la Residencia de Estudiantes, componente del Centro de Estudios Históricos, y esposo de Rosa García Ascot, destacada pianista, discípula de Falla y miembro del madrileño *Grupo de los Ocho*. Jesus Bal se traslada a México con toda su experiencia como comunicador en prensa y radio, tanto en Galicia (*Ronsel* o *El Pueblo Gallego*) como experto en temas de música popular. Ciertamente, el encuentro con Carlos Chávez, interesante para ambas partes, supuso la ampliación de sus habilidades como compositor, ahora con encargos de la OSM y de *Nuestra Música* para los «Conciertos de los lunes», lo que le dio cierta proyección y respaldo a su tarea como crítico. Fiel al pensamiento orteguiano, Jesús Bal pone en práctica el apoderarse de los medios de comunicación, alcanzando una voz destacada en la prensa (fue crítico de *El Universal*, una de las grandes cabeceras del D.F.) y en la radio (con un programa estable en *Radio Universidad*), o las conferencias-concierto para iniciados; una creencia firme en la redención de las masas por la cultura, en la necesidad de la difusión de los productos culturales, en el universalismo y en la democracia, siempre que haya élites preparadas para el liderazgo y que sepan hacerse entender, propuesta que encontrará a la medida en los proyectos de Carlos Chávez. Y, en cualquier caso, desprecio por las formas pasadistas y aburguesadas (romanticismo, zarzuela, italianismo, wagnerianismo, pintoresquismo...). Se analizan a continuación las colaboraciones

de Bal y Gay en la revista *Nuestra Música*, con aportaciones de gran nivel en temas como «Rodolfo Halffter», «Manuel de Falla (obituario)», «Igor Stravinsky: *Las Escenas de Ballet»;* la grandeza de la obra de Mendelssohn o de Federico Chopin (un adelanto de su exitosa biografía para el FCE); contra la educación de las masas al estilo soviético; o sobre el nacionalismo y la música mexicana. Y, por supuesto, con la defensa numantina de Carlos Chávez. En síntesis, «la lección bien aprendida –por Jesús Bal– a su paso por la prensa gallega y por la Residencia de Estudiantes volvió a repetirla en México: ahora con otros autores, otros actores y otro público, con una calidad literaria incontestable (fue lector de español en Oxford antes del exilio mexicano), una abrumadora erudición, y con Carlos Chávez como ejemplo a seguir, ahora, interpretando el papel de Manuel de Falla».

## Finale

Los encuentros y debates que hemos referido y sintetizado se cerraron un 11 de noviembre de 2017 con una mesa redonda en la que se anunció y dio a conocer *urbi et orbi* la donación del valioso *Fondo Andrés Gaos* a la Universidad de Santiago por parte de Andrés Gaos Guillochón y su esposa Celia Torrentegui. El tema no solo era pertinente, dadas las variables vitales y compositivas del célebre violinista coruñés dentro del marco temático de la emigración a Argentina, sino también por los estilos diversos y las nuevas concepciones sonoras de la identidad gallega, o los nuevos marcos de sociabilidad en la emigración gallega en los años posteriores a 1936. En aquella mesa redonda participaron, además de los profesores Capelán, Trillo y Garbayo, el recordado crítico y musicólogo Julio Andrade Malde, experto en el tema y autor de varias monografías y artículos de referencia sobre el discurrir de aquel brillante niño coruñés, sobrino de Canuto Berea, formado en Madrid y Bruselas, que acabaría llevando el nombre de Galicia por todo el mundo. Julio Andrade, que nos dejó –desconsolados– en marzo del 2020, había seguido colaborando con nosotros en la magna exposición *O universo musical de Andrés Gaos (1874-1959)*, comisariada por los profesores Montserrat Capelán y Javier Garbayo, que

el equipo *Organistrum,* la USC y *Afundación* inauguró en Santiago y A Coruña, flanqueada por notables conciertos de Florian Vlashi, la *Real Filharmonia* y la *Sinfónica de Galicia*, a partir de impecables ediciones musicales a cargo de Joam Trillo, editor de cabecera de Gaos Berea. Nunca pudimos imaginar que aquellos textos habrían de ser los últimos de nuestro querido y recordado Julio, que paradójicamente también tendría que escribir un emotivo obituario a Gaos Guillochón, fallecido en marzo de 2018, en plena apertura de la exposición de su padre en A Coruña a la que estaba invitado.

Sin duda, este libro que prologamos es un trabajo de continuidad que, en su día, dará paso a la biografía Gaos, tan esperada como necesaria, que Montserrat Capelán prepara, flanqueada por colaboraciones de *Organistrum* en temas como la zarzuela gallega en España y América, o las tesis de nuestros doctorandos sobre temas de aquí y de allá.

Montserrat Capelán
Carlos Villanueva

# Algunhas notas sobre música, sociabilidade e inmigración galega na Arxentina (1880-1960)

**XOSÉ M. NÚÑEZ SEIXAS**
Universidade de Santiago de Compostela

A música constitúe unha expresión de identidade colectiva que, pola súa ductilidade e capacidade de mestizaxe, opera así mesmo como un indicador da convivencia de esferas de identificación dunha comunidade determinada. É tamén unha actividade social, que polo xeral se desenvolve no marco de formas de sociabilidade formal e informal asemade. A música desempeña un papel socializador, mais pode devir un obxecto de introspección e señardade para o emigrante, tanto no nivel individual e familiar coma no colectivo. Eríxese por iso, canda a gastronomía e outras formas de lecer, nun obxecto de atención para os estudos sobre identidades nacionais e étnicas, e pode converterse nun miradoiro privilexiado para analizar os procesos de asimilación ou integración nas sociedades de acollida que experimentan os grupos migrantes. No caso que aquí nos ocupa, o dos

emigrantes galegos, cómpre lembrar que Bos Aires e A Habana eran por esta orde, e até ben entrado o século xx, as cidades con máis habitantes nados en Galicia en todo o mundo. Tratábase de urbes cunha importante masa crítica de persoas que, nun entorno diferente a aquel –maioritariamente rural– onde naceran, desenvolvían marcos de sociabilidade novos no medio urbano e semiurbano. As asociacións, fosen as grandes sociedades mutualistas ou as pequenas e medianas sociedades de carácter comarcal, municipal ou parroquial, constituíron dende finais do século xix un marco axeitado e preferente para a reprodución de expresións musicais e teatrais. Nelas convivían elementos transplantados da cultura popular de orixe con novas elaboracións, froito do contacto con outras comunidades inmigrantes e coa sociedade de recepción, mais tamén da incidencia dunhas elites culturais interesadas na forxa dunha imaxe da colectividade galega cara ao exterior e cara á mesma Galicia.

Os orfeóns, coros e outros grupos musicais, coma os grupos teatrais e mais o labor de xornalistas e medios de comunicación da colectividade inmigrante, son unha boa mostra da evolución dos sentimentos de identidade, das estratexias das elites inmigrantes, e dos ritmos de acomodación e integración dos inmigrantes galegos ás sociedades americanas, neste caso (Cirio, 2017). E unha boa xanela para achegármonos a ese labor poden ser as decenas de festas e veladas, ao aire libre ou baixo teito, que anualmente celebraban as asociacións galegas. Cinguíndonos ao caso concreto de Bos Aires, onde nas vésperas da I Guerra Mundial moraban arredor de 150.000 persoas nadas en Galicia, aquelas celebracións incluían unha ampla gama de protagonistas, aínda que basicamente se reducían a tres: os Orfeóns nunha primeira fase, as grandes institucións mutualistas (sobre todo, o *Centro Gallego*) na segunda, e mais dende 1904-05 as sociedades de instrución, recreativas e mutualistas de natureza microterritorial, das que chegaron a contabilizarse só na cidade de Bos Aires máis de 250. Nomeadamente, foron estas últimas, polo seu meirande número e pola súa maior permeabilidade cara ás preferencias en materia lúdico-cultural dos seus asociados, as que nos serven de fiestra idónea para achegármonos ás identidades da colectividade. Doutra banda, a través delas tamén é posíbel profundar

nos discursos político-identitarios das elites migrantes, nos seus proxectos e autorrepresentacións[1].

Na súa maioría, as celebracións festivas dos inmigrantes traducían unha combinación ecléctica de tres tipos principais de materiais culturais. De entrada, os que podemos denominar *arxentinos*, atribuíbeis ao influxo directo da sociedade receptora. En segundo lugar, os que denominaremos xenericamente *españois*, os característicos da cultura popular de masas hispánica, baseada adoito na xeneralización duns códigos, xéneros literarios e arquetipos resultado da tipificación dun trazo folclórico rexional, fose o flamenco ou o xénero chico madrileño. E, en terceiro lugar, os que denominaremos xenericamente *galegos.* Estes últimos expresábanse maiormente en idioma galego nas letras das cancións, nas recitacións de poesías e monólogos, ou no teatro, en clave costumista ou en clave culta. No eido musical, a opción por compoñentes galegos traducíase na recreación de composicións, danzas e instrumentos típicos da terra de orixe.

A valencia que tanto as elites societarias coma o conxunto da colectividade inmigrante apoñía a estes materiais culturais non era unívoca, tanto na súa lectura identitaria como na súa interpretación social ou política. Parte dos materiais considerados «galegos», «españois» ou «arxentinos» traducían un desexo de fortalecer unha consciencia de *clase* ou unha solidariedade máis ou menos internacionalista coas camadas subalternas. Doutra banda, a combinación e o senso outorgado ao uso deses materiais culturais variou ao longo do tempo. Tampouco non eran ríxidas as fronteiras entre eles, nin era monolítica a súa significación concreta: na música, máis do que noutras manifestacións identitarias, imperaba sen dúbida a lóxica borrosa e a mestizaxe. E a iso uníase que a súa distribución e composición interna variaron notabelmente ao longo do período aquí considerado.

## I.

Pódense identificar varios momentos e etapas na configuración das festas galegas de Bos Aires. Até finais da primeira década do século xx,

[1] Os dous epígrafes seguintes baséanse en Núñez Seixas (2002: 245-283), ao que remitimos no sucesivo.

as celebracións festivas correron a cargo do primeiro *Centro Gallego* da cidade (1879-1892) ou dos varios Orfeóns existentes dende a década de 1890. Os programas de festas que se conservan dese primeiro Centro amosan unha clara orientación elitista, na que sobresaen as conferencias-concerto que conmemoraban datas patrióticas españolas (coma o 12 de outubro), e nomeadamente aquelas que estaban vencelladas de xeito especial con Galicia –por exemplo, a velada celebrada o 9 de xuño de 1888 en lembranza da batalla da Ponte Sampaio, durante a guerra antinapoleónica– ou en homenaxe a personalidades da colectividade. Incluíanse nos programas valses, discursos patrióticos españois, partes de óperas e zarzuelas e, como ingrediente menor, algunha muiñeira ou poesía en galego. O seu obxectivo era presentarse cunha face *respectábel* perante a sociedade arxentina.

Nos anos de entreséculos, foron os Orfeóns os encargados de manteren a lembranza da adoito definida como *pequena patria* en veladas festivas e teatrais de carácter tendencialmente culto e educativo, do mesmo xeito que acontecía no país de orixe. Os seus asociados eran na súa maioría de extracción social media e media-baixa: segundo resumía o xornalista Manuel Castro López, director de *El Eco de Galicia*, en 1893, tratábase de «hombres modestos, trabajadores, virtuosos, que se dedican al comercio, en el que algunos de ellos prosperan, y en el comercio hállanse empleados». Boa parte deles xa posuían algunha inclinación artística ou musical denantes de emigrar, e o seu repertorio era tanto académico como popular. Amais do propio Orfeón do primeiro *Centro Gallego*, constituíronse na capital arxentina o *Orfeón Gallego* (1890) e mais o *Orfeón Gallego Primitivo* (1896), esgazado do anterior e dirixido igualmente polo compositor Egidio Paz Hermo, emigrado no 1888, quen tamén musicou varios poemas de Rosalía de Castro, Rei Ruibal e outros autores, e escribiu con Xesús San Luís unha zarzuela galega inconclusa, *Os netos do avó*. A eses orfeóns seguiron o *Centro Méndez Núñez*, o *Orfeón Mindoniense* e mais o *Flor de Galicia* (1892), así como, xa entrado o século xx, o Orfeón Coruñés, o Orfeón Pontevedrés e mais o Orfeón Fonsagrada (1925).

Como na Galicia e na España do seu tempo, os orfeóns nacían cun carimbo popular, para fornecer sociabilidade e formación a traballadores manuais, artesáns e empregados. Porén, co paso dos

anos adquiriron un carimbo tendencialmente elitista. Nas súas veladas, as pezas de música clásica ou os recitados de *solos* de ópera ocuparon un lugar importante a carón das representacións teatrais e das execucións de música popular galega ou española. E no seu repertorio incluíanse obras en diversos idiomas, do que os seus directivos facían fachenda: cantar coros wagnerianos en alemán reportaba aos orfeóns galegos cobizadas vitorias en certames arxentinos, como lembraba un membro do Orfeón Gallego no 1916. Un carácter semellante tiveron as festas da *Unión Gallega*, asociación fundada en 1900 co fracasado obxectivo de se converter nunha grande institución mutualista. Mesmo, entre 1899 e 1901 tiveron lugar de xeito regular as *Veladas Gallegas*, reunións artístico-literarias e de debate político nas que a elite da colectividade galaica se axuntaba para escoitaren música galega e recitaren producións inéditas en galego de escritores residentes en Bos Aires. Unha forma semellante de sociabilidade informal e menos ritualizada seguiu viva ao longo dos dous lustros seguintes.

Esa mestizaxe cultural non era tan sorprendente; tampouco as actuacións dos grupos de gaiteiros en Bos Aires consistían unicamente en música galega. Segundo denunciaba o semanario *Correo de Galicia* no abril de 1908, o daquela famoso cuarteto de Juan Míguez *O gaiteiro de Ventosela* executara no seu multitudinario concerto celebrado no Teatro Victoria pasodobres de zarzuela e mais a peza *El amanecer en Buenos Aires*. Aires exóticos que nos ouvidos do xornalista soaban «como si un gaucho de la pampa argentina pretendiese entonar las típicas y melancólicas notas de un alalá». Porén, á que Míguez tocou a primeira muiñeira o auditorio prorrompeu en espontáneos aturuxos. Un semellante entusiasmo do público ao escoitar música de gaita e alalás se rexistra noutros testemuños de festivais societarios nos anos seguintes.

A partires dos programas publicados na prensa da colectividade galega podemos ofrecer unha análise dos contidos das festas das sociedades étnicas de carácter micro- e mesoterritorial, abranguendo orfeóns, sociedades de instrución e centros mutualistas e recreativos. Aínda que se excluíron da mostra as festas de sociedades que non fosen exclusivamente galegas, cómpre lembrar que nas *Romerías Españolas* celebradas polas diversas filiais da Asociación Española de Socorros Mutuos, así como nas festas republicanas

auspiciadas polo Centro Republicano Español de Bos Aires, tamén adoitaban incluírse elementos musicais, literarios ou motivos iconográficos típicos das diversas colectividades *rexionais*, dende gaitas galegas *a txistus* vascos. A revista *Caras y Caretas* sinalaba así que na romaría española de xaneiro de 1899 celebrada en Barracas al Sud (Avellaneda) soaba en todas as tendas «la gaita quejumbrosa que, aunque gallega, a todos los españoles trae acentos y añoranzas de la patria distante». Mesmo, nas veladas dalgúns sindicatos ou agrupacións mutualistas nas que os galegos eran amplamente maioritarios tamén se adoitaban incluír elementos de cultura popular galega. Un exemplo foi o programa *enxebre* do festival celebrado en xaneiro de 1909 na sede do *Orfeón Gallego Primitivo* pola sociedade dos empregados de Correos e Telégrafos de Bos Aires, en conmemoración do seu terceiro cabodano.

Entre 1892 e 1907 [cadro 1] a maioría das festas galegas baixo teito de Bos Aires tiñan practicamente un só protagonista: os diversos Orfeóns, aos que circunstancialmente se unían algunhas veladas de homenaxe a personalidades concretas ou co gallo de efemérides sinaladas. Logo de 1900 engadíronse as veladas da *Unión Gallega*, e dende 1904-05 as festas dalgunhas sociedades de instrución que xa viran a luz.

Cadro 1

Materiais musicais nas festas galegas de Bos Aires, 1892-1907

| Elementos incluídos | Nº de veladas que os inclúen | Porcentaxe |
|---|---|---|
| Alborada de Veiga | 8 | 15,68% |
| Himno Galego | — | — |
| Marcha Real (himno monárquico español) | 2 | 3,92% |
| Himno de Riego (himno republicano) | — | — |
| Himnos esquerdistas | — | — |
| Himno arxentino | 3 | 5,88% |
| Música «española» (pasodobres, zarzuelas, etc.) | 26 | 50,98% |
| Música folclórica galega | 23 | 45,1% |
| Música arxentina | 5 | 9,8% |

| Elementos incluídos | Nº de veladas que os inclúen | Porcentaxe |
|---|---|---|
| Pasodobres de ambiente galego/ adicados ás entidades | 14 | 27,45% |
| **Número de veladas** | **51** | |

Fonte: Elaboración propia a partires de *El Eco de Galicia*, 1892-1907

O peso dos referentes identitarios galegos era aínda relativamente baixo, e a música «española» (pasodobres e zarzuelas) ocupaba boa parte dos programas dos orfeóns, xunto dun bo número de pezas de música clásica. Nas representacións teatrais, o peso do teatro costumista, do xénero chico e do drama histórico español era impresionante, mentres a lenta pero crecente aparición da comedia e mais do sainete arxentino se facía notar. Só se rexistraba unha tímida presenza, incipiente, de obras teatrais en galego.

As celebracións festivas en datas solemnes organizadas polo novo *Centro Galego* de Bos Aires (fundado no 1907) seguiron a conservar o carimbo doutro tempo. Nelas, e cabo dos himnos arxentino, español (Marcha Real) e galego, incluíanse declamacións de óperas e zarzuelas, cantos típicos galegos e españois, e representacións de óperas. Por exemplo, no festival celebrado o 25 de xullo de 1913 o programa incluía pezas de Rossini, rapsodias de Liszt por Pepito Arriola ao piano, solos de violín, algunhas recitacións de poesía en galego e castelán e pezas de música folclórica galega, catalá e aragonesa. Nos anos sucesivos as festas do *Centro Galego* adquiriron un carimbo máis popular e máis semellante ao das asociacións locais, en parte polo feito de se achar nunha fase de acelerado crecemento de socios. Nas festas en conmemoración do 25 de xullo celebradas entre 1914 e 1920 gañaron un meirande espazo as comedias e sainetes tanto españois como arxentinos e de temática galega en castelán; en menor proporción, tamén aparecían nos programas monólogos en galego e cadros de costumes con números de baile e música, a cargo polo xeral da *Agrupación Artística Gallega* constituída no 1913. Esta última contaba con cinco seccións diferentes, e pretendía converterse na principal compañía galega de teatro, coro e declamación de Bos Aires. No seu repertorio figuraban sobre todo melodías galegas, composicións corais en castelán e galego, e obras teatrais preferentemente en castelán.

Dende mediados da década de 1920 o carácter das festas do *Centro Gallego*, convertido xa nunha entidade con milleiros de asociados e rexentada polas elites acomodadas da colectividade galaica, adquiriu de novo un ton elitista. O obxectivo desas veladas xa non era recrear o espazo orixinal dos migrantes, senón presentar unha nova face perante a sociedade arxentina que relexitimase as elites inmigrantes, e por extensión ao conxunto da colectividade e dos seus descendentes. De aí derivaba un marcado carácter *burgués*, só adubado pola presenza dalgunhas pezas galegas ou esporádicas recitacións de poesías en galego. Por exemplo, na festa en conmemoración do Día de Galicia de 1928 incluíase o himno arxentino e a Marcha Real, así como o Himno Galego, varias poesías, o recitado do limiar da obra de Ramón Cabanillas e Antón Villar Ponte *O Mariscal*, e mais a obra teatral *Salamantinas*. Cinco anos despois, a celebranza do 25 de xullo incluíu o drama lírico *Vida Breve* de Manuel de Falla e *El Secreto de Susana* de W. Ferrari. No ano seguinte, a velada abrangueu a representación da ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi, melodías galegas e de Manuel de Falla. Un carácter semellante revestiron as funcións do Círculo Celta, sociedade que pretendía agrupar a elite do ascenso económico da colectividade galaica.

## II.

A verdadeira expansión e popularización das festas populares galegas chegou coa proliferación de sociedades microterritoriais en Bos Aires a partires de 1904-06, é dicir, coa irrupción na esfera pública das chamadas asociacións microterritoriais ou *sociedades de instrución*, que agrupaban os inmigrantes naturais de ámbitos territoriais (freguesía, concello ou bisbarra) inferiores á provincia, e cuxo fin xenérico adoitaba ser a promoción da educación primaria nas súas localidades de orixe, coa fin de contribuír a artellar a sociedade civil, crear un novo espírito cívico e cidadán mediante a instrución e así combater o caciquismo, e capacitar para emigrar a aqueles que quixeren radicarse na América. Para isso, as asociacións precisaban socios, cotizantes e ingresos. Cada entidade incluía nos seus programas anuais de actividades entre unha e catro festas, amais dos

*pic-nics* celebrados entre os meses de decembro e marzo nas aforas de Bos Aires. Os contidos volvéronse máis permeábeis á cultura de masas: a música clásica cedeu perante a zarzuela e o pasodobre, o que incluía tamén pasodobres dedicados ás entidades e compostos por algún consocio, ou de temática galega, adaptados aos ritmos e instrumentos galaicos, cando non executados por cuartetos de gaitas –coma o popular *Sangre Galaica*, de José Barreiro. Tamén inzaron os grupos de gaitas e as parellas de baile popular, de xeito paralelo á xeneralización do tango dende a primeira década do xx –proceso no que as festas dos inmigrantes xogaron un papel sobranceiro– e doutros bailes *modernos* de influencia norteamericana, dende o fox-trot ao charlestón.

Con todo, os programas de festas da maioría das sociedades de instrución denantes de 1917-18 presentaron na súa maioría un predominio do teatro español e arxentino, así como un certo equilibrio entre a música popular galega, a música *española*, a música culta (clásica) e, en menor contía, música arxentina. Suxíreno así os diversos programas das festas das sociedades de Teo e Vedra entre 1913 e 1915, así como os das sociedades *Hijos del Ayuntamiento de Cambre* e *Hijos del Ayuntamiento de Meaño*. A diferenza das celebracións do *Centro Gallego* ou dos Orfeóns, nesas festas a audiencia era de clase media-baixa e baixa, e as compañías, orquestras e cadros dramáticos de prezo accesíbel para as entidades organizadoras. A calidade dos programas resentíase do amadorismo de actores e músicos, pois varias entidades fundaban Cadros de Declamación propios, dende *Aires do Miño e Los Perojanos* a *Orillas del Umia*, *Los Alegres Galaico-Argentinos* –constituídos contra finais dos anos vinte por varios socios de *Pro-Escuela en Bandeira* e presidida polo despois famoso gaiteiro Manuel Dopazo– e o cadro dramático de *Sada y sus contornos*, constituído no 1931 e dirixido polo galeguista e autor teatral Ricardo Flores, chegado ao país no 1929.

Malia resultaren polo xeral deficitarios en termos económicos, os festivais resultaban dunha grande rendibilidade en termos comunitarios. A eles concorría a meirande parte dos socios, ademais de conveciños e coterráneos en xeral, e esquecían por un tempo dos conflitos internos en prol da recreación simbólica do espazo social de orixe. Aínda que ao longo dos anos vinte e trinta

a concorrencia de fillos de inmigrantes se fixo notar, a cohesión comunitaria que aseguraban os festivais seguía a estar garantida. Mais o obxectivo implícito dos programas destas veladas non só era a procura do lecer. A carón diso, incluíanse en moitos deles palestras «formativas» sobre os fins pedagóxicos, sociais ou políticos das entidades galaicas; sobre a evolución política de Galicia e España; ou ben sobre diversos aspectos da educación cívica e democrática. Desas partes encargábanse usualmente os directivos da sociedade, xornalistas galegos ou oradores arxentinos convidados. Cando o programa literario, teatral, político e musical remataba, chegaba a quenda do agardado baile. Mais mesmo esta parte, como expresaba un dirixente de *Hijos de Pol* no 1927, había servir a elevados fins: o recreo, e a música, tiña a función dun «tónico» social que serviría para mellorar as condicións de vida do ser humano. Palestras e discursos, elementos simbólicos repartidos por salón e escenario, a escolla das pezas musicais e teatrais, facían parte dun propósito implícito de toma de consciencia da colectividade galega. Mais as festas tamén constituían un medio polo que as elites da colectividade tentaban lexitimar a súa hexemonía. De aí que xa no 1909 os agrario-esquerdistas de *Pro-Escuelas en Bandeira* expresasen o seu desprezo por esta sorte de festas: «un ridículo desconcierto».

Que elementos musicais predominaban nas festas populares da colectividade galega entre a segunda e terceira décadas do século xx? A partires dos programas publicados no semanario porteño *Correo de Galicia* entre 1919 e 1923, e sobre a base da análise de 409 veladas festivas baixo teito, podemos ofrecer o seguinte cadro:

Cadro 2
Festas das sociedades locais galegas de Bos Aires (1919-1923)

| **Elementos incluídos** | **Nº de veladas que os inclúen** | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | **1919** | **1920** | **1921** | **1922** | **1923** | **1919-23** | **%** |
| Alborada de Veiga | 16 | 30 | 14 | 34 | 32 | **126** | 30,8 |
| Himno Galego | — | — | — | — | 5 | **5** | 1,22 |
| Marcha Real | 6 | 4 | 5 | 6 | 4 | **25** | 6,11 |
| Himno de Riego / Marcha de Cádiz / La Marsellesa | 2 | 6 | 3 | 2 | 2 | **15** | 3,66 |

| Elementos incluídos | Nº de veladas que os inclúen | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Himnos esquerdistas | 2 | — | — | 2 | — | **4** | 0,97 |
| Himno arxentino | 6 | 4 | 6 | 6 | 5 | **27** | 6,6 |
| Música «española» (pasodobres, zarzuelas, etc.) | 37 | 28 | 28 | 33 | 32 | **158** | 38,6 |
| Música folclórica galega | 21 | 29 | 15 | 21 | 17 | **103** | 25,1 |
| Música arxentina | 6 | 3 | 6 | 11 | 8 | **34** | 8,3 |
| Pasodobres de ambiente local galego/ adicados ás entidades | 13 | 16 | 11 | 11 | 15 | **66** | 16,1 |
| **Número de veladas** | 82 | 78 | 60 | 83 | 106 | **409** | |

Fonte: Elaboración propia a partires de *Correo de Galicia* (1919-23)

Sobresaía, xa que logo, unha ecléctica combinación de elementos de diversa procedencia, na que se mesturaban materiais propios da cultura de masas con elementos folclóricos de orixe rural, motivos propios da cultura *burguesa* con elementos máis característicos da cultura ou sociabilidade musical dos círculos obreiristas. Entraban nesa combinación pezas musicais tipicamente arxentinas, como tangos e cantares crioulos; «flamencadas» de fasquía pseudoandaluza e zarzuelas breves, comedias e sainetes de ambiente sevillano ou madrileño; zarzuelas adaptadas ao galego ou a ambientes rurais galegos; e obras teatrais en galego de escritores de Galicia ou de autores da propia colectividade galaica de Bos Aires. Tamén era parte integrante dos programas a música folclórica galaica e mais a que xenericamente podemos denominar música *española* (jotas, flamenco, pasodobres e cuplés). Da súa execución ocupábanse, quer grupos afeccionados ou cadros artístico-musicais amadores, quer grupos e bandas especializadas en oferecer espectáculos musicais para as festas galegas. Era o caso do xa citado gaiteiro Manuel Dopazo, dos cuartetos de gaitas *Os Veiga* e *Pacheco* a mediados da década de 1910, así como de *Os Mozos de Troula*, creada por José Rodríguez Seijo no barrio de San Telmo no 1913-14; de *Los Estradenses* –dirixido por Manuel Varela– e *La Alegría del Valle Miñor* a mediados dos vinte; ou ben, dende finais desa década, do grupo de gaiteiros *Os de Brántega*; de *Os rapaces de Navia de Suarna*; da rondalla *Hermanos Neira*; de Francisco Cao e o seu grupo *Os Orensanos de Valdeorras*;

da banda de jazz *Os Veiga*; de José M. Cendán e a súa *Jazz-Band Dancen*, despois unida coa banda do secretario do Centro *Riberas del Eo*, V. Santini, na *Banda Cendán-Santini*; ou do vilalbés José Barreiro, quen comandaba a *Jazz-Band y Rondalla «La Villalvesa»*, composta de vinte músicos.

Malia a existencia de grupos musicais e teatrais de ámbito galego, a mestizaxe e o sincretismo eran os trazos dominantes. Mesmo algunhas entidades que se presentaban como abandeiradas do cultivo da identidade etnocultural do país de orixe nos seus festivais, como a sociedade *Mondoñedo y sus Distritos* en 1923, non ían alén de combinar xotas aragonesas e flamenco con muiñeiras e alalás. Nunha mesma festa podían figurar sen aparente contradición discursos de aceso galeguismo con representacións musicais en clave de *folclorada* pseudoandaluza. Por exemplo, no festival de «neto galleguismo» celebrado por *Hijos del Ayuntamiento de Meaño* no setembro de 1928, palestrou o galeguista de esquerda Ramón Suárez Picallo, despois de que un grupo feminino da entidade escenificase un cadro típico andaluz, «cantando dos de los pasodobles en boga, ataviadas con los clásicos mantoncillos y prendido al pelo un clavel».

O relativo predominio da música de influencia norteamericana –dende os anos vinte–, así como das manifestacións musicais tipicamente «hispánicas», coma o pasodobre, a xota e pezas de zarzuela ou o flamenco andaluz, mantívose ao longo do período. Con todo, aquelas non sempre traducían un forte carimbo nacionalizador español. O pasodobre, ou o mesmo flamenco, tamén penetraban nas festas das asociacións galaicas como translación dos gustos musicais imperantes en Bos Aires, onde a comezos do xx se estenderan nas plateas e salóns s pasodobres e polas versións da zarzuela en ambiente porteño, a partires da importación de modelos hispanos. De feito, varios dos pasodobres de meirande difusión entre as sociedades galegas eran obra de compositores e músicos arxentinos, algúns dos cales eran galegos inmigrados, coma o músico ferrolán José Vázquez Vigo, chegado á capital arxentina no 1914. Do mesmo xeito, dende 1927 rexistrouse mesmo unha relativa abundancia de cancións populares italianas.

A presenza masiva de elementos propios da cultura de masas *española*, en versión orixinal ou na súa adaptación porteña,

tampouco non era excepcional, de se comparar co que acontecía na mesma Galicia. A mestura sincrética de música folclórica galega e música «española», cando non a adaptación desta última aos ritmos e instrumentos galaicos, tamén era usual nas veladas festivas de Galicia. A cultura de masas *española* penetraba nas zonas rurais do país ao longo do primeiro terzo do século xx; era de agardar que no ambiente urbano de Bos Aires ese influxo callase con meirande forza.

Emporiso, ao longo dos anos vinte pódese apreciar unha certa evolución nas festas galegas de Bos Aires, o que en boa parte tiña a ver coa orientación política das súas elites dirixentes. Algunhas asociacións inseriron nas súas festas máis música galega, incluíndo pezas de apertura de grande resonancia identitaria como a Alborada de Pascual Veiga, e ás veces mesmo o Himno Galego, que dende os anos vinte figuraría a carón do Himno de Riego e ás veces *A Marsellesa*. Noutras ocasións, só ou a carón do himno arxentino, nos programas das festas pertencentes á órbita das dúas Federacións de Sociedades Gallegas, nomeadamente da Federación con sede na rúa Belgrano, liderada pola facción nacionalista. En entidades como *Hijos de Silleda*, a *Unión Quiroguesa* ou *Unión Estradense* o peso da orientación política das elites dirixentes facíase notar nidiamente. Nas festas das sociedades de tendencia máis esquerdista, como nas agrupadas dende 1929 na *Federación de Sociedades Gallegas* con sede na rúa Mitre, a combinación máis frecuente adoitaba ser a xa omnipresente Alborada de Veiga –tocada a xeito de introito en grande número de veladas–, convertida nun sucedáneo popular do Himno Galego; o Himno de Riego, o Himno arxentino e mais himnos obreiristas como *La internacional* e o ácrata *Hijos del Pueblo*, adoito combinados de xeito ecléctivo na mesma celebración.

O carácter xeral das festas galegas de Bos Aires presentou algunhas mudanzas no decurso da segunda metade dos anos vinte [cadro 3]. Nelas adquiría un meirande peso a música arxentina, se ben os símbolos *formais* (himno español, himnos republicanos ou himno arxentino) non sufrían grandes variacións canto á súa presenza. Os referentes identitarios *galegos* gañaban forza: o Himno Galego pasaba de ser executado nun 1,22% das veladas a selo nun 16,7%, e a Alborada de Veiga abría a velada se mantiña

practicamente igual (30,8% no 1919-24, 28,3% no 1926-29). A música folclórica pasaba de estar presente no 25,1% das celebracións festivas no primeiro período, a estalo nun 32,1% na segunda metade dos vinte.

Cadro 3
Festas das sociedades locais galegas de Bos Aires (1926-1929)

| **Elementos incluídos** | **Número de veladas que os inclúen** | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | **1926** | **1927** | **1928** | **1929** | **1926-29** | **% veladas** |
| Alborada de Veiga | 42 | 24 | 16 | 23 | 105 | **28,3** |
| Himno Galego | 28 | 12 | 13 | 9 | 62 | **16,7** |
| Marcha Real | 2 | 3 | 1 | 7 | 13 | **3,5** |
| Himno de Riego / Marcha de Cádiz | 3 | 3 | 3 | — | 9 | **2,4** |
| Himnos esquerdistas (UHP, etc.) | 3 | 3 | 2 | — | 8 | **2,1** |
| Himno arxentino | 2 | 5 | 3 | 9 | 19 | **5,1** |
| Música «española» (pasodobres, zarzuelas, etc.) | 54 | 29 | 19 | 32 | 134 | **35,6** |
| Música folclórica galega | 42 | 30 | 15 | 32 | 119 | **32,1** |
| Música arxentina | 18 | 17 | 17 | 18 | 70 | **18,9** |
| Pasodobres de ambiente local galego/ adicados ás entidades | 26 | 11 | 5 | 15 | 57 | **15,4** |
| **Número de veladas** | **115** | **89** | **68** | **98** | **370** | |

Fonte: Elaboración propia a partires dos programas de festas reproducidos en *Correo de Galicia*, 1926-29

O peso das dirixencias étnicas pódese apreciar tamén ao compararmos a táboa anterior cun elenco máis reducido, en concreto ao analizarmos á parte as festas das asociacións adheridas á esquerdista e galeguista *Federación de Sociedades Gallegas, Agrarias y Culturales* entre os anos 1924 e 1929 –é dicir, até a súa escisión en dúas pólas. Os materiais culturais exclusiva ou principalmente galegos, promovidos sobre todo polos sectores nacionalistas (meirande presenza do Himno Galego, da música folclórica e do teatro en idioma galego) aumentaban a súa frecuencia de xeito significativo [cadro 4]. Doutra banda, era apreciábel a case desaparición da Marcha

Real[2], a meirande frecuencia dos himnos republicanos en sincrética mestura –da Marsellesa, símbolo de todos os republicanos e revolucionarios do mundo aínda naquela altura, até o Himno de Riego e a tradicional *Marcha de Cádiz*– e o importante aumento porcentual dos himnos obreiristas, aínda que en niveis modestos (13,3% das veladas).

Cadro 4
Festas de sociedades locais adheridas á *Federación de Sociedades Gallegas, Agrarias y Culturales*(1924-1929)

| **Elementos artísticos e culturais** | **Número de veladas que os inclúen** | **Porcentaxe sobre total de veladas** |
|---|---|---|
| Alborada de Veiga | 68 | 46,6% |
| Himno Galego | 34 | 23,3% |
| Marcha Real (himno monárquico español) | 1 | 0,7% |
| Himno de Riego / Marcha de Cádiz/ A Marsellesa (himnos republicanos) | 10 | 6,8% |
| Himnos obreiros (La Internacional, Hijos del Pueblo, etc.) | 20 | 13,7% |
| Himno arxentino | 1 | 0,7% |
| Música «española» (pasodobres, zarzuelas, xotas aragonesas, etc.) | 51 | 34,9% |
| Música folclórica e coral galega | 47 | 32,2% |
| Música arxentina | 23 | 15,7% |
| Pasodobres de ambiente local galego/ dedicados ás entidades | 45 | 30,8% |
| **Número de veladas** | **146** | |

Fonte: Elaboración propia a partires de *El Despertar Gallego* (1924-29)

As tendencias referidas para as asociacións que xiraban na órbita da FSG con sede na rúa Belgrano, en mans neste caso do sector pro-galeguista, acentuáronse durante os anos trinta, de xulgarmos polos datos que podemos ofrecer para o bienio 1931-32 [cadro 5]. Máis do 40% das sociedades incluían nas súas veladas o Himno

[2] A popularidade dos diversos himnos nacionais entre os españois da diáspora non seguía unha liña moi diferente do que acontecía no país de orixe. Cf. Moreno Luzón e Núñez Seixas (2017).

Galego, nunha proporción case seis veces superior á presenza do Himno de Riego. Igualmente, as execucións de música folclórica galega, sempre segundo os programas publicados, sobardan desta vez a pasodobres, xotas aragonesas e flamenco.

Cadro 5
Celebracións festivas das sociedades locais adheridas á *Federación de Sociedades Gallegas*, 1931-32

| **Elementos incluídos** | **Nº de veladas que os inclúen** | | | |
|---|---|---|---|---|
| | **1931** | **1932** | **Total** | **%** |
| Alborada de Veiga | 7 | 8 | 15 | **27,2** |
| Himno Galego | 7 | 16 | 23 | **41,8** |
| Marcha Real | — | — | — | — |
| Himno de Riego / Marcha de Cádiz | 1 | 3 | 4 | **7,2** |
| Himnos esquerdistas (UHP, etc.) | 1 | – | 1 | **1,8** |
| Himno arxentino | 1 | 2 | 3 | **5,4** |
| Música «española» (pasodobres, zarzuelas, etc.) | 3 | 11 | 14 | **25,4** |
| Música folclórica galega | 11 | 11 | 22 | **40** |
| Música arxentina | 7 | 8 | 15 | **27,2** |
| Pasodobres de ambiente local galego/ dedicados ás entidades | 2 | 8 | 10 | **18,2** |
| **Número total de veladas** | 25 | 30 | 55 | |

Fonte: Elaboración propia a partires do periódico *Galicia* (1931-32)

Debíase iso ao influxo dos dirixentes galeguistas das entidades? Sen dúbida, era un factor relevante. Mais cómpre salientar que o devandito proceso de *regaleguización* apreciábase tamén en núcleos societarios comarcais situados fóra da FSG e do influxo directo dos galeguistas. Era o caso das activas asociacións de tendencia republicano -agrarista dos concellos coruñeses de Teo e Vedra en Bos Aires. Malia non integrárense en ningunha das Federacións de Sociedades Galegas existentes na cidade, pódese deducir dos contidos das súas veladas entre 1930 e 1936 que a penetración de referentes culturais galegos tamén avanzaba fóra dos ambientes máis influídos polo galeguismo político, aínda que os símbolos formais de significado galeguista –Himno Galego, e Alborada de Veiga– diminúen neste grupo. A *regaleguización* era, sobre todo, informal.

Cadro 6
Distribución temática dos elementos incluídos nas veladas festivas das asociacións dos concellos de Teo e Vedra en Bos Aires, 1929-1936

| **Elementos incluídos** | **Nº de veladas que os inclúen** | **Porcen-Taxe** |
|---|---|---|
| Alborada de Veiga | 5 | 25% |
| Himno Galego | 2 | 10% |
| Marcha Real | – | – |
| Himno de Riego / Marcha de Cádiz | 4 | 20% |
| Himnos esquerdistas (UHP, etc.) | 1 | 5% |
| Himno arxentino | 2 | 10% |
| Música «española» (pasodobres, zarzuelas) | 5 | 25% |
| Música folclórica galega | 5 | 25% |
| Música arxentina | 5 | 25% |
| Pasodobres de ambiente local galego/ dedicados ás entidades | 4 | 20% |
| **Número de veladas** | **20** | 100% |

Fonte: Elaboración propia a partires *de Unión de Teo y Vedra* (1929-36)

## III.

Dende comezos da década dos trinta e ao longo de case tres décadas, a cidade de Bos Aires asistiu á aparición dunha serie de masas corais con características diferentes ás dos orfeóns xurdidos tres décadas denantes[3]. Os casos mellor coñecidos amosan así unha presenza moi maioritaria de pezas galegas e en galego, e as mesmas agrupacións poñen en evidencia nos seus percorridos, ámbitos de actuación, compoñentes e directores a influencia do galeguismo político, que algúns coros adoptaron como bandeira. Dun punto de vista musical, dividíanse en corais e polifónicas. As primeiras cultivaban o repertorio *enxebre*, cun tratamento harmónico básico, herdeiro en parte da estética creada polo coro *Aires d'a Terra* logo

[3] Baseámonos para o que segue en Núñez Seixas e Farías (2019). Cf. igualmente unha boa recompilación de datos factuais en Vilanova Rodríguez (1966: 1424-31).

da súa xeira triunfal pola Arxentina. As segundas incluían tamén obras académicas de certa fasquía, nas que imperaba a polifonía e o contrapunto. Na estética dos coros sobranceaban agora os traxes típicos enxebrizantes; nas súas interpretacións cantábase *a capella* ou con acompañamento dun pandeiro de peito, unha pandeireta e/ou un gaiteiro. Aturuxos e prácticas vogais espontáneas eran igualmente recorrentes.

O primeiro destes novos coros foi *Lembranzas d'Ultreya*, fundado no 1932. O seu repertorio incluía o Himno Galego e pezas como *O Consolo*, *Nos caneiros* ou *Romance de Don Sancho*. O seu primeiro director fora o tudense Manoel Prieto Marcos (1905-1945), chegado ao país no 1928 integrante pola súa vez dun grupo militantemente arredista, a Sociedade Nazonalista Pondal. No 1936, e logo de sufrir unha escisión e asumir a súa presidencia o galeguista Victoriano Martínez Baqueiro, mudou o seu nome polo de Agrupación Artística e Cultural *Ultreya*, asumindo a súa dirección o músico e compositor entrerrián Isidro B. Maiztegui, fillo de vasco e galega. Tamén o poeta e musicólogo galeguista Emilio Pita, dende a dirección artística da agrupación, contribuíu á fusión de *Lembranzas d'Ultreya* no 1939 coa Casa de Galicia e o Grupo Galeguista de Bos Aires (delegación do Partido Galeguista na cidade austral), constituíndo a nova Casa de Galicia baixo a presidencia de Ramón Rey Baltar até 1942, cando algúns membros de Ultreya e do Grupo Galeguista saíron da institución e se integraron na nova Irmandade Galega presidida por Afonso R. Castelao, o líder carismático do galeguismo republicano arribado á cidade de Bos Aires no ano 1940. De feito, Castelao promoveu unha reorganización e reorientación estratéxica do galeguismo exiliado, que pasaba en primeiro lugar por procurar unha nova lexitimidade para a súa causa no apoio da colectividade emigrada na Arxentina (Núñez Seixas, 2016: 179-183; Villares, 2017).

Case ao mesmo tempo nacían *Os Rumorosos* o 23 de abril de 1933, coral polifónica do Centro Betanzos de Bos Aires, cuxo primeiro director foi Prieto Marcos. Sucedeuno na dirección até 1944 o músico e compositor italiano José Coralini, quen tiña un interese pola música galega case antropolóxico. Sostiña así Coralini que «la música gallega aún no ha emigrado y está en estado puro, original. Los coros deben ser el vehículo para su difusión, pero para que

esta música tenga aceptación en la sociedad argentina es necesario adaptarla al medio local sin que pierda su esencia y hacerla circular fuera de los ámbitos gallegos»[4]. De feito, a súa versión do poema rosalián *Negra Sombra* acadou grandes cotas lírico-expresivas, sumándose á ampla difusión que a figura de Rosalía de Castro experimentara na diáspora dende finais do século xix, mais agora reconvertida en mito de oposición antifranquista (Núñez Seixas, 2016: 64-69).

A partires de 1946, e durante os trinta anos seguintes, ocupou a dirección de *Os Rumorosos* o betanceiro Carlos López García-Picos, chegado a Bos Aires no 1939 e integrado no coro catro anos despois. Baixo a súa batuta, *Os Rumorosos* ofreceron concertos tanto no marco da colectividade galega como fóra dela. Foi igualmente Carlos López quen dirixiu no xaneiro de 1950 os coros galegos que, diante do panteón do *Centro Gallego* porteño no cemiterio da Chacarita, despediron cos seus cantos o cadaleito de Castelao. O sentimento galeguista da coral púxose de manifesto no 1953, cando se negou a participar nos actos do Día de Galicia porque no programa oficial do mesmo o Himno Galego só figuraba como *canción «Os Pinos»* (Ares Espiño, 2016).

Durante a guerra civil española, e como reflexo en parte tanto do ambiente de mobilización en prol da República que percorría as sociedades galegas de Bos Aires, como da mitificación de Rosalía de Castro na diáspora emigrante, nacía o *Coro Rosalía de Castro* (1937), co nome inicial de Hispano-Argentino e baixo a direción de Antonio Maceira. Adoptou o seu nome definitivo logo de se instalar na Casa de Galicia, e máis tarde vencellouse ao Centro Pontevedrés. Porén, foi quizais *Terra a Nosa* a máis salientada destas novas agrupacións corais. Fundada no 1946 por por Antón Comesaña, foi apadriñada dende os seus comezos polo Centro Orensano de Bos Aires, institución moi influída polos galeguistas e exiliados, e á que se incorporou de xeito formal a partires de 1951. Na altura de 1953 constaba o seu repertorio de 26 pezas galegas e cinco crioulas. Entre 1946 e 1952 foi o seu director o xa mentado Isidro Maiztegui, e con el colleitou grandes éxitos, grazas en boa parte á calidade das súas execucións, pois o obxectivo fundacional

[4] Citado en Pistocchi Pereira (2013: 65).

da coral non era senón «parangonarse con las mejores que oímos en persona y a través de la radio y el disco, desde lejanos países de primera línea lírica». Arelaba por iso «dar el salto de los coros regionales –muy meritorios, pero propios de la infancia coral– a las grandes polifónicas, que acusan una mayoría de edad lírica, más seria, más culta, más responsable y más ilustre».

Tratábase, pois, dun retorno ao punto de partida dos primeiros Orfeóns: as corais polifónicas haberían ser unha mostra da modernidade e prestixio da colectividade galega, e do país de orixe, perante a sociedade arxentina. Mais, a diferenza daqueles, recorrían agora a unha estilización culta da música galega, e non da xenericamente *española*, a que se ofrecía ao público. Creaban así un produto estético propiamente nacional, que pretendía contribuír ao «mejor y más extenso conocimiento de la cultura en general de nuestra tierra Galicia, en la seguridad de que cuanto mejor se le conozca, se le respetará más»[5]. De feito, no programa da súa presentación no Hemiciclo Musical da Asociación Cristiana de Jóvenes en xullo de 1948, precedida por unha palestra do líder galeguista exiliado Afonso R. Castelao, *Terra a Nosa* insistía en «presentarse en los medios culturales y artísticos argentinos» para amosarlles «una muestra de calidad de música gallega, que por su hermosura, constituirá una sorpresa verdaderamente agradable para quienes no la conocen»[6]. Tanto baixo a dirección de Maiztegui como do seu derradeiro director, José A. Gallo, a agrupación interpretou até a súa disolución no 1962 un rico repertorio da música tradicional galega, que se sumaba ás cancións arxentinas. Entre 1938 e 1960, unha análise dos programas de 27 actuacións conclúe que 38 pezas dun total de 45 (84,4 %) eran galegas, igual que o 88,4 % das pezas executadas (168 contra 22 do folclore arxentino). En 1950 *Terra a Nosa* gravou coa discográfica RCA Victor un disco con 13 pezas corais, todas elas galegas, que foi presentado ao público dous anos despois.

---

[5] A. Comesaña (1947): «Coral gallega Terra Nosa. Nuestra presentación oficial». *Opinión Gallega* (Bos Aires) 27 de setembro.

[6] (1948): «Un gran concierto de la Coral Terra Nosa en la Asoc. Cristiana de Jóvenes». *Opinión Gallega* (Bos Aires) 14 de agosto.

Outros grupos corais seguiron o trazo marcado polas corais galeguistas de Bos Aires na posguerra. Así, *Brétemas e Raiolas*, vencellado ao Centro Coruñés, foi fundado no 1953. Espallou a música galega por diversos teatros e escenarios porteños e doutras cidades arxentinas e uruguaias, así como nas ondas das radios porteñas. Uns anos despois esgazou do coro a agrupación *Breogán*. O coro *Arrieiros de Mos*, dirixido polo mestre Antonio Maceira, naceu no 1959. Finalmente, no Centro Galego de Avellaneda xurdiu no Coro Pascual Veiga. Todos eles marcaban a fin dunha etapa: a da harmonización en clave culta, por parte de compositores e músicos con formación académica e ligados dereita ou indirectamente ao movemento galeguista, da tradición musical herdada de Galicia e reinterpretada de xeito axeitado para prestixiar a colectividade inmigrante e a súa terra de orixe perante os ollos da sociedade arxentina. O que os orfeóns de finais do século xix levaran a cabo, en boa parte, con pezas e composicións españolas e europeas, seguido da fase na que inzaron grupos *enxebrizantes* de diferentes tonalidades durante as tres primeiras décadas do século xx, que ao seu xeito *regaleguizaran* centos de festas locais para inmigrantes do común. A fusión de ambas as dúas tradicións chegaría a partires dos anos trinta do século xx, e estivo moi ligada á actuación das elites galeguistas, tanto emigrantes como, dende 1936-39, exiliadas. Unha minoría influente, cuxo carimbo, porén, non se deixou sentir en todos os ámbitos institucionais de poder da colectividade galega, e tendeu a esvaecer dende a década de 1960 (Villares, 2017). Mais, no eido da música, a súa contribución para o anovamento, dignificación e transmisión da imaxe de Galicia na Arxentina foi substancial. Décadas máis tarde chegaría unha nova fase: a da mestizaxe por parte dos fillos e netos de inmigrantes galegos, patente en grupos como *Xeito Novo* (Cirio, 2003). Esa é outra historia.

## Obras citadas

Ares Espiño, Javier (2016): *Carlos López García-Picos. Música a orillas del Atlántico*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Concello de Betanzos/ USC.

Cirio, Norberto P. (2003): «Perspectivas xeracionais na construción da identidade musical na colectividade galega da Arxentina». En *Estudos Migratorios*, 15/16, 249-267.

— (2017): «Galeguidade, españolidade e arxentinidade. A música como territorio sonoro». En *Maruxa Boga, Recordando a Galicia*, Santiago de Compostela: A Central Folque, 98-137.

Moreno Luzón, Javier e Xosé M. Núñez Seixas (2017): *Los colores de la patria. Símbolos nacionales en la España contemporánea*. Madrid: Tecnos.

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

— (2016): *O soño da Galiza ideal. Estudos sobre exiliados e emigrantes galegos*. Vigo: Galaxia.

Núñez Seixas, Xosé M., e Ruy Farías (2019): «Música e coros galegos na emigración: O caso de Bos Aires (1880-1960)». En L. Costa Vázquez e I. López Silva (ed.): *Son de Galicia. Os coros galegos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 83-103.

Pistocchi Pereira, Graciela S. (2013): *Carlos López García Picos «O Chapa». Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*. Bos Aires: Centro Betanzos.

Vilanova Rodríguez, Alberto (1966): *Los gallegos en la Argentina*. Bos Aires: Ediciones Galicia, 2 vols.

Villares, Ramón (2017): «O Consello de Galiza na estratexia dos exilios ibéricos, 1939-1950». En Ramón Villares e Xosé M. Núñez Seixas (eds.): *Os exilios ibéricos: Unha ollada comparada. Nos 70 anos da fundación do Consello de Galiza*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 15-93.

# A emigración no discurso galeguista, 1840-1936

**JUSTO BERAMENDI**
Universidade de Santiago de Compostela

## A emigración como realidade, 1840-1936

A Galicia de finais do Antigo Réxime era, como a maior parte da Europa desa época, unha sociedade eminentemente rural e agraria. Pero a galega érao dun xeito moi acusado. Case todo o mundo vivía en aldeas ou en pequenas vilas. Santiago de Compostela, con moito a urbe maior, non chegaba aos 20.000 habitantes. As sete cidades (Santiago, A Coruña, Betanzos, Mondoñedo, Lugo, Ourense e Tui) e as importantes vilas de Pontevedra, Vigo e Ferrol á penas sumaban entre todas o 5% do total de habitantes. Porén, o país tiña unha gran densidade de poboación (45 hab/km$^2$), unha das máis altas dos territorios da Monarquía. Nos seus 29.000 km$^2$, o 5,83% da extensión de España, vivían daquela aproximadamente o 13% dos súbditos metropolitanos do Rei. De feito, a recuperación demográfica, que no conxunto da península non se empezara a producir até o século XVIII, e sobre todo na súa segunda metade, en Galicia adiantárase máis de cincuenta anos. Este precoz incremento dos efectivos humanos foi posible polo aumento da produción agraria debido

tanto ao labrado de terreos incultos como á introdución do millo americano, especialmente na Galicia atlántica. Pero a capacidade expansiva destes dous factores empezou a esgotarse na segunda metade do setecentos, e o inicio neste período do cultivo da pataca na Galicia interior non tivo efectos comparables aos do millo. Todo isto explica o retardo do crecemento demográfico neste período e o principio dunha emigración que, moi lonxe aínda das dimensións masivas que acadará cen anos despois, actuaba xa nalgunhas comarcas como válvula de escape dos desequilibrios entre poboación e recursos. Pero, ao contrario do que acontecerá despois, esa emigración, fose eventual ou definitiva, ía preferentemente a cidades ou rexións da Península (Madrid, Cádiz, Portugal, Castela) e moi pouco ás colonias de alén mar. En todo caso, a modestia dos seus números explica que a emigración non figurase aínda na nómina dos principais males do país que os ilustrados denunciaban e pretendían erradicar.

Até mediados do século xix as correntes migratorias cambiaron pouco respecto do século xviii: pequenos continxentes de emigración definitiva a outras zonas de España e América e a tradicional emigración eventual á sega en Castela, que inspirou os indignados versos de Rosalía. Con todo, a magnitude da emigración nesta época, aínda sen ser é comparable á que adquirirá a partir de 1880, tiña xa a suficiente entidade para ser considerada un dos síntomas maiores do atraso do país.

A crise agraria de fin de século, unida á persistencia do atraso industrial e á conseguinte incapacidade do conxunto da economía galega para recolocar a unha poboación activa en aumento provocou a emigración masiva a partir do último cuarto do século xix. O desequilibro entre poboación e recursos, que viña de atrás, agravouse pese a que o crecemento demográfico foi minguando. O aumento de habitantes foi só de 180.000 (un 10%) entre 1860 e 1900. A taxa de participación de Galicia na poboación española pasou do 11,4% en 1860 ao 10,6% en 1900, continuando o seu descenso da primeira metade do século xix, se ben a menor ritmo. Este freo demográfico non se debía a unha caída da vitalidade reprodutiva dos galegos, que seguía sendo alta, senón ás dimensións masivas que adquiriu a emigración. O desenvolvemento económico de Cuba, a política populacionista de países como Arxentina e

a aparición dos grandes barcos de vapor capaces de levar moitos pasaxeiros a un custo razoable abriron as comportas da gran riada humana, sobre todo a partir de 1880. Estímase en 370.000 persoas o saldo emigratorio neto de Galicia entre 1860 e 1900 e noutras 300.000 entre 1900 e 1930, e isto sobre unha poboación total de arredor de 2 millóns.

Era inevitable, xa que logo, que a emigración fose un problema que preocupou de modo crecente a todas as opcións políticas presentes en Galicia, aínda que, naturalmente, as diagnoses sobre as súas causas e as receitas a aplicar para resolvelo variasen segundo a ideoloxía e os intereses de cadaquén. Vexamos como son e como evolucionan unhas e outras nas diferentes fases do discurso galeguista até a Guerra Civil: a provincialista (ca. 1840-ca. 1885), a rexionalista (ca. 1885-1916) e a primeira andaina do nacionalismo (1918-1936).

## O provincialismo

O provincialismo galego, primeira forma do galeguismo político, nace na década de 1840, pouco despois do seu homónimo catalán, como unha corrente de opinión no seo do progresismo español en Galicia que se caracteriza por prestar unha maior atención á singularidade e aos problemas específicos do país e por esbozar unhas imprecisas reivindicacións de descentralización e autogoberno. Sen organización política diferenciada da do Partido Progresista, a súa principal manifestación é unha prensa tan abundante como inestable, moi concentrada en Santiago nestes primeiros anos, na que os Faraldo, Neira de Mosquera, Rúa Figueroa, etc., van sentando as bases do que será unha ideoloxía provincialista que non madurará até a xeración seguinte. Aínda que as súas preocupacións principais son a loita política contra moderados e absolutistas e o fundamento historicista da personalidade de Galicia, agroman xa tamén cuestións socioeconómicas que no futuro adquirirán maior protagonismo, incluída unha emigración que empezaba a medrar mais sen chegar aínda a niveis alarmantes. E dada a súa base ideolóxica liberal-progresista, estes primeiros provincialistas consideran que a emigración é unha consecuencia directa do atraso agrario e

do subdesenvolvemento industrial, produtos a súa vez do predominio das forzas políticas retrógradas (Barreiro, 1977; Beramendi, 2007: 71-104).

E así, durante 1842 coexisten ou se suceden en Santiago tres publicacións afíns ao provincialismo (sen contar *El Emancipador Gallego* e *La Minerva*), que son *El Recreo Compostelano, Santiago y á ellos*[1] e *La Situación de Galicia*.[2] Esta última, que se imprimía grazas ao apoio de dous persoeiros adiñeirados, é a primeira publicación progresista-provincialista abertamente política. Atacaba con dureza o «cangrejismo» do partido moderado, e a campaña de denuncia de Antolín Faraldo dende as súas páxinas contra dos esparteristas corruptos contribuíu decisivamente ao triunfo electoral da fracción progresista contraria. E todo isto co obxectivo exposto no editorial do primeiro número: «hacer que se desplieguen todos los medios que más poderosamente contribuyan a la felicidad de Galicia». Nesta liña é tamén un dos primeiros en denunciar os males que afectan á agricultura galega (7-XI-1842 e 31-XII-1842) e os aspectos máis escandalosos da emigración, aínda que non afonda nas causas e ás veces dá a impresión de que o máis preocupante para eles é o desdouro que implica para a imaxe do galego no exterior. O mal estado das estradas e das comunicacións de Galicia co exterior vese xa como un grande atranco para o progreso por encarecer o prezo dos produtos nos mercados (*El Centinela de Galicia*, 20-III-1844). E en relación con isto aparecen as primeiras insinuacións de espolio económico de Galicia por parte do Estado: «¡Pobre Galicia en donde hasta las carreteras se hacen a su sola costa i contribuye para las demás del reino!» (*El Porvenir*, 28-VIII-1845). Moito máis insistentes son as referencias ás carencias na industria, no comercio e na urbanización. O afastamento galego do modelo de desenvolvemento capitalista decimonónico é unha verdadeira

[1] *Periódico crítico, satírico, burlesco, de Literatura y costumbres* (13-II/6-III-1842). Semanario redactado por José Rúa Figueroa e Antonio Romero Ortiz. A súa radicalidade política está clara dende o editorial do primeiro número no que rexeitan o sistema censatario.

[2] *Periódico político, literario e industrial* (25-X-1842/27-II-1843). Trisemanario. Editor, Pío Rodríguez Terrazo. Director, Hipólito Otero. Redactores: A. Faraldo e A. Neira de Mosquera.

obsesión para eles, o que non lles impide deplorar tamén a decadencia da industria popular (*El Porvenir*, 31-III e 11-IV-1845). Díaz de Robles (1841), logo de pasar revista ao ermo industrial galego, vía na beiramar «á los industriosos catalanes con sus almacenes de salazón, mofarse de nuestra estupidez y de nuestro corto injenio para la industria».

A derrota do levantamento progresista encabezado por Miguel Solís en abril de 1846, no que os provincialistas tiveron un notable protagonismo, e a represión posterior por parte do goberno moderado traen consigo un eclipse transitorio do provincialismo que, porén, rexurde na década seguinte da man dunha nova xeración (Manuel Murguía, Rosalía de Castro, Benito Vicetto, Eduardo Pondal, Leandro Saralegui, etc) que, amén de continuar desenvolvendo o discurso dos seus predecesores, impulsarán o rexurdimento literario e unha vizosa historiografía galeguista. Este segundo provincialismo, que perdura até mediada a década de 1880, convive co período en que se agrava o atraso relativo de Galicia. De aquí que, ademais de avanzar na construción dunha ideoloxía precursora do nacionalismo posterior e no renacemento literario da lingua galega, aumente a preocupación polos problemas económicos e sociais, nomeadamente os da agricultura e o campesiñado, que agora pasa a ser encarnación por excelencia da galeguidade.

Hai unanimidade en percibir e denunciar o atraso do país. «El progreso en tanto seguía su curso, prestaba sus beneficios a todas las comarcas de la tierra, pero hacía una curva y dejaba aislada a Galicia», dicía Waldo Álvarez Insua (1879a). A pesar de ser «un país privilegiado por la naturaleza» (Fernández de Prado, 1862: 5), rico en recursos naturais e humanos (V. Pueyo, 1865), por el «ha pasado medio siglo de vértigo, de convulsión, de utopías, de verdades, sin conmover sus entrañas mohosas, sin suavizar ligeramente una sola de sus aristas petrificadas» (A. Vicenti, 1874). Leandro Saralegui, o único provincialista que dominaba as teorías económicas da época, expresa o diagnóstico común (1865, 1866a, 1866b, 1868): agricultura estancada, pesca insuficiente, industria atrofiada, comercio escaso, falta de capitais produtivos, vías de comunicación pésimas, pobreza e emigración, polo que «no obstante tan favorables condiciones, Galicia mas bien que vive, vejeta en un estado de atonía y postración inconcebible» (1866b).

Era necesario, en consecuencia, identificar as causas desa situación e procurar remedios.

Hai acordo tamén en que a miseria da maior parte da poboación e a conseguinte emigración son os grandes males de Galicia. A maioría (Fernández de Prado, 1862; L. Saralegui, 1866a; W. A. Insua, 1879b) pensan que a emigración ten causas económicas obvias e que debe ser combatida. Nos anos cincuenta, *El Clamor de Galicia* (maio-xuño de 1856) de Benito Vicetto dedica unha serie de artigos á emigración. *La Oliva* (8-III-1856), logo de trazar un tétrico panorama dos problemas do país, denuncia con vigor esa lacra. Pero non faltaban voces discordantes como a que, dende *El Miño* (3-IX-1859), falaba dos seus efectos beneficiosos porque «expurgaba» dun modo natural os elementos indesexables, ou a de Juan Compañel que, no mesmo periódico (15-III-1861), se amosaba indulxente en nome das liberdades económicas e individuais. Con todo, o ton dominante é de condena da explotación do campesiño, vía foros e tributos, e da mísera condición de vida que obrigaba a tantos a emigrar. A arela de acabar con tal situación e de instaurar unha orde socioeconómica máis xusta atopa en Rosalía de Castro (1863) voz privilexiada e indignada.

No comezo do sexenio democrático, en 1869, ten lugar a única (e fugaz) iniciativa política organizada deste segundo provincialismo e nela continúa moi presente a emigración. Trátase da Unión de Galicia (F. Rodríguez, 1988: 81ss), que pretendía articular unha alternativa política provincialista dende posturas non moi radicais. Non é aventurado albiscar as ideas e mesmo a prosa de Murguía detrás do manifesto «A Galicia» (*El Imparcial*, 7-I-1869) co que un grupo de «liberales gallegos» residentes en Madrid e «simpatizantes con la monarquía parlamentaria» propoñen aos seus «compatriotas» a participación desas siglas nas próximas eleccións a Cortes Constituíntes, previstas para os días 15 a 18 de xaneiro. O propio nome do proxectado grupo así como o tenor do manifesto é claramente provincialista. De feito, é o canto do cisne do provincialismo político:

> ...experimentemos hoy la satisfacción más inefable al anunciar a nuestros paisanos y adeptos el importante y trascendental acontecimiento de constituirse en la capital de la nación, para los más altos

> fines posibles, una poderosa asociación compuesta de elementos propios [...]
>
> Hállase la desventurada Galicia en un triste y deplorable estado de abandono: sólo la sincera unión de sus hijos podrá rescatar su ofendida dignidad y su merecida estimación en el concurso de todas las provincias de España.

E a continuación expoñen unha nómina de problemas e reivindicacións que constitúe a versión máis completa do programa provincialista nun só documento. E así, denuncian o atraso industrial de Galicia, a emigración especialmente entre os novos, a ausencia de ferrocarril malia ser a provincia máis cargada de impostos, o abandono dos portos e dos camiños veciñais, a «estremada división y subdivisión de la propiedad y el insoportable gravame con que la oprimen foros y subforos [...] causa principal de servidumbre y decadencia», o estanco do sal, as corruptelas da administración local, as coaccións electorais e o *cunerismo*. En contraposición, exaltan o «acto solemne y soberano del sufragio» e din que a Unión de Galicia ten como obxectivo facer imposible «la encarnación de candidatos extraños» e conseguir que a representación de Galicia corresponda a fillos do país.

No primeiro decenio da Restauración (1875-1885), etapa terminal do provincialismo que dará paso ao rexionalismo, a denuncia da emigración segue presente con forza, pero agora aparece un fenómeno novo: a implantación do galeguismo alén mar no seo das colonias de emigrados, sobre todo en Cuba. Dende ese momento a emigración xa non será só un compoñente do discurso galeguista, senón un factor real da traxectoria, as organizacións e as accións do rexionalismo e do nacionalismo posteriores. Son varios os indicios de que os primeiros pasos nese camiño se dan xa no tardo-provincialismo.

Por exemplo, *La Ilustración Gallega y Asturiana* (Madrid, 1878-1882), revista dirixida por Manuel Murguía, tivo no seu primeiro ano moitos máis subscritores en Cuba que en toda a Península e, aínda que no segundo ano a relación se equilibrou algo, sobre todo polo forte incremento dos lectores galegos, o peso das colonias de alén mar seguiu a ser determinante. Coido que cabe afirmar que a *Ilustración* é, xunto con *El Eco de Galicia,* que inicia

a súa andaina en La Habana o 8 de marzo de 1878 fundado e dirixido por Waldo A. Insúa, un dos primeiros instrumentos de concienciación e proto-organización do galeguismo na emigración. As informacións pormenorizadas e eloxiosas que aparecen arreo nas súas páxinas verbo do asociacionismo e as actividades dos emigrantes, especialmente en Cuba, demostran o establecemento duns lazos cada vez máis estreitos entre o tardo-provincialismo e as elites dos emigrados que darán máis froitos na etapa rexionalista e converterán o foco cubano, non só en fonte de axudas e inciativas para o galeguismo peninsular, senón no lugar onde se achegue ao rexionalismo máis dun galego que non era precisamente galeguista cando embarcou en Galicia. É moi probable que nestes inicios xoguen un papel importante as relacións empresariais de Alejandro Chao coa illa. Segundo Ch. Davies (1987: 183), eses contactos principian xa no sexenio cando, por iniciativa de Chao, Rosalía é nomeada en xaneiro de 1872 membro honorario da Sociedade de Beneficencia de Naturales de Galicia en La Habana, creada o 31 de decembro anterior e que en 1879 daría paso ao Centro Gallego. De feito, La Papelera Universal de La Habana, a mesma que editará *El regionalismo gallego* de Murguía, adquire 200 exemplares da revista para a venda. Unha función semellante, aínda que menos intensa, ten a revista como sementeira inicial de galeguismo na zona do Río da Prata. E así, en 1879 dará cumprida noticia da creación do Centro Gallego de Buenos Aires e difundirá os nomes dos seus socios e directivos.

## O rexionalismo

Así como o provincialismo galego foi case exclusivamente liberal-progresista na súa ideoloxía de base, o paso ao rexionalismo, que se produce mediada a década de 1880, trae consigo unha diversificación ideolóxica, amén das primeiras organizacións políticas especificamente galeguistas. No seu seo convivían tres tendencias (Máiz, 1984): a liberal-progresista, que viña de atrás e da que o ideólogo maior continuaba a ser Manuel Murguía; a tradicionalista, con Alfredo Brañas á cabeza; e a federalista-republicana, a menor das tres e na que salientaba a figura de Aureliano J. Pereira.

Esta nova heteroxeneidade, e o feito de que fose precisamente nestes anos cando comeza a primeira emigración masiva da historia de Galicia, necesariamente tiñan que influír nas diagnoses e remedios relativos sobre a emigración, que todos consideran un dos grandes males do país.

Porén, algúns fan unha valoración ambivalente, pois se ben a consideran unha traxedia social e humana, pensan tamén que non deixa de presentar algúns aspectos positivos. Segundo Curros, grazas a esta válvula de escape moitos galegos podían achar fóra o que se lles negaba na súa terra: liberdade, traballo e educación (F. Rodríguez, 1972: 84, 94). Nun sentido semellante pronunciárase anos antes Manuel Murguía en *La Ilustración Gallega y Asturiana* (30-IX-1879) condenando a decisión do goberno de conceder «los menos pases que puedan a los infelices que desean abandonar las respectivas comarcas. Se corta la retirada a los desesperados, se cohibe la fuga de los hambrientos».

Por outra parte, en coherencia co conxunto do novo discurso político rexionalista, colocan o sistema político da Restauración no cumio da pirámide de causas. Ningún dos males de Galicia, incluída a emigración, podería empezar a remediarse se previamente non se resolvía o problema político. Isto é, sen a depuración radical do sistema político e sen a erradicación do centralismo. Idea que estaba tamén moi arraigada nas elites da propia emigración, como o demostran os tres artigos que publicou Juan Manuel Espada Montanos (1843-1913), médico da Armada e presidente do Centro Galego de La Habana, en *Galicia. Revista Regional* (1888), onde establece como causa da emigración o atraso do país, «obra de una centralización absurda»,

En cambio, os tradicionalistas, con Brañas á cabeza, valoraban positivamente que a industrialización e o capitalismo non se apoderaran aínda do país e pintaban con colores positivos esa permanencia nun estadio precapitalista: «Galicia es esencialmente agrícola: la industria fabril y el comercio no tienen vida propia [...] La vida de Galicia es la tranquila, patriarcal, sosegada e inalterable de los pueblos agricultores: Galicia es una nueva Arcadia con sus fértiles prados, sus frondosos bosques, sus vestidas colinas» (A. Brañas, 1889b). Aínda así non tiñan máis remedio que recoñeceren o atraso desa Arcadia e as súas consecuencias negativas para Galicia.

Pero, naturalmente, non buscaban a causa principal desa situación no arcaísmo das relacións de produción. Moi ao contrario, para eles era o maior ben a conservar. Por iso buscan a solución, non no acceso do campesiño á propiedade plena e no avance do comercio e a industria modernas, senón nunha retroutopía neocomunal, paralela á neogremial que esbozan para a industria.

Esa constatación tampouco leva a identificar os responsables da situación de Galicia cos axentes dunha secular acción opresora e espoliadora do Outro nacional (ao modo nacionalista) nin coa ineptitude económica e o anacronismo social de clases dominantes periclitadas (ao modo liberal orixinario ou socialista contemporáneo). Malia críticas menores á fuxida das elites galegas á Corte ou referencias á envexa, á falta de unión e de fraternidade ou de espírito de empresa entre os galegos (A.Brañas, 1889a: 317-321), o rexionalismo tradicionalista sitúa a causa principal, case única, dos males de Galicia onde cabía esperar: nesa «política corruptora» que «ha extraviado las ideas», polo que «han invadido este suelo costumbres extrañas, y los sentimientos empiezan a pervertirse, perdiendo con la fe y la inocencia, nuestro carácter y nuestra virilidad» (A. Cerviño, 1891). Política deturpadora que, claro está, é a do liberalismo vehiculado por esa «oligarquía del sistema parlamentario que todavía hoy nos ahoga y consume» (A. Brañas, 1889a: 196), e da que manan tanto os males espirituais e políticos (centralismo, caciquismo) como os económicos, pois ao cabo eses «malos gobiernos [...] no piensan en otra cosa que en votar tributos en las Cortes [...], tributos que desangran a Galicia y la arruinan, y la despueblan y la dejan inculta y cubierta de malezas», así como en aumentar a burocracia para que «consuman en una oficina el producto de muchos sudores» e, en suma, en facer que proliferen «leyes la mayor parte inútiles ao imposibles de cumplimiento, por no ajustadas a las condiciones de las diferentes regiones de la monarquía española» (A. Cerviño, 1891).

Nos comezos do século xx, desaparecida en 1894 a Asociación Regionalista Gallega polas diferencias entre os liberais de Murguía e os tradicionalistas de Alfredo Brañas (que morre en 1900) e coa Liga Gallega da Cruña (1897-1907) moi inactiva, o rexionalismo galego sufre un eclipse até que se rectiva en 1907 ao calor da Solidaridad Gallega. En todo caso, os efectos da crise agraria finisecular

e a emigración masiva que a acompaña intensifican as denuncias do binomio atraso-emigración. No discurso rexionalista dos anos da Solidaridad (1907-1912), caciquismo e sistema da Restauración seguen a ser as causas maiores deses males polo que, sen un poder político alternativo, aínda que só fose a escala municipal, non habería solución posible.

E así, os discursos nos mitins solidarios respondían a un esquema único, mínimo común denominador das diferentes ideoloxías coligadas, que se repetía con pequenas variantes dun mitin a outro: denuncia do caciquismo e do *turnismo*, responsables das inxustizas e miseria que padecía o labrego (impostos excesivos e arbitrarios, sobre todo os de consumos, mala xustiza municipal, coaccións políticas, baixo nivel de produción e de vida, emigración) e insistencia na única solución: asociación agraria baixo a dirección da SG para ocupar despois, por vía electoral, o poder local e os xulgados municipais, así como para acadar a capacidade de enviaren a Madrid deputados solidarios que, xunto cos doutras zonas, puidesen cambiar o sistema político, pois como dicía Manuel Lugrís: «La libertad del labrador será un mito mientras no haga suyo, por de pronto, el Concejo municipal». Tamén se abordaban, aínda que con menos insistencia, cuestións máis prácticas como o crédito agrario, o cooperativismo ou a reforma arancelaria. Todo isto levaría á «redención» de Galicia e á rexeneración de España.

En todo caso, son moi claras a defensa das liberdades económicas e as referencias explícitas aos teóricos da economía política liberal.[3] Este mesmo liberalismo aplícase a un problema tan candente como a emigración. Denúncianse os abusos que se cometen cos emigrantes pero non se propón ningunha intervención dos poderes públicos en forma de política económica alternativa que solucione o fondo da cuestión. A cambio proclámase o dereito e mesmo a conveniencia de emigrar a países con menos impostos,

[3] Por exemplo, VIRIATO, «Solidaridad gallega», *A Nosa Terra*, nº 1, 4-VIII-1907, pp. 2-3: «Los monopolios siempre fueron atentatorios al progreso industrial, á la equidad y á la libertad de trabajo, la más preciada de todas las libertades» [En realidade refírese á liberdade de industria]. No mesmo número, no artigo sen sinatura «Cuestión palpitante», alúdese a J. B. Say para pedir gobernos con poucas atribucións e que gasten pouco.

máis liberdade e mellores posibilidades de atopar un bo traballo.[4] E dende logo, mantense en todo momento a tese librecambista na que conflúen a coherencia liberal coa visión rexionalista dos intereses particulares da economía galega.[5] Nesta liña, culpan do alto prezo das materias primas necesarias para a produción de bens agrarios comercializables ao proteccionismo imposto polo Estado. A escaseza e carestía da terra ten unha orixe máis complexa pero, en todo caso, é un dos grandes atrancos ao progreso e causa maior da emigración, como establece a Conclusión nº 25 da II Asemblea Agraria celebrada en Monforte en 1910.

Desta situación económica deriva a social: un campesiñado pobre, inculto, mal preparado para o progreso agrario e demasiado numeroso en relación coa súa capacidade produtiva actual. A súa pobreza vese agravada, ademais, por exaccións sobexas do magro excedente, vía rendas, usura e impostos gravosos e inxustamente repartidos. O resultado só pode ser unha vida miserable e unha emigración masiva. Respecto desta última, Rodrigo Sanz (1907) deixa sentada a súa orixe principalmente económica: o desequilibrio entre recursos e poboación, polo que o único remedio, na súa opinión, era que aqueles medrasen máis que esta. Con todo, e mentres non cambiase a situación dun xeito cualitativo, a emigración era un «necesario desahogo de energías» e mesmo un factor positivo por mor desa «corriente inmigratoria de capitales, venidos principalmente de América, que son reparadores de nuestro desequilibrio económico y promotores de nuestro incipiente desarrollo industrial, cuando no de obras de beneficencia y enseñanza».

## O rexionalismo na emigración

Malia a súa debilidade política que lle impedía aplicar medidas efectivas para aliviar o problema migratorio, o rexionalismo arraigou con forza na emigración real contribuíndo coa súa presenza a reforzar a cohesión e a organización das colonias galegas de alén

[4] «El problema migratorio», *Revista Gallega*, nº 631, 28-IV-1907, pp. 2-3.

[5] «Las zonas neutrales», *Estudios Gallegos*, nº 2, 20-II-1915, pp. 1-2.

mar. Ademais dos escritos xa citados de Murguía nos primeiros anos oitenta, contamos para as orixes do galeguismo na emigración cubana cunha fonte de primeira man: a serie xa citada de tres artigos que publicou en 1888 Juan Manuel Espada Montanos (1843-1913) en *Galicia. Revista Regional*. Logo de estimar nuns 25 millóns de pesetas anuais o valor das remesas dos emigrantes e deixar sentado que só unha «política regional» podería remediar os males presentes de Galicia, informa dos comezos do asociacionismo galego en Cuba e en especial da natureza e funcionamento do seu primeiro froito importante: a Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia, fundada en 1871. Salienta Espada o galeguismo espontáneo que alenta nestas sociedades nas que, amén dos labores asistenciais e educativos, manifféstase un espírito asociativo e un aprecio pola lingua e a cultura propias que esas mesmas persoas non sentían tanto antes de emigrar. A necesidade de agrupárense para mellor protexerse e autoafirmarse é, na súa opinión, a fonte da que manan as ulteriores manifestacións tanxibles desa rápida e vizosa formación dunha identidade colectiva diferenciada dentro da sociedade cubana: os periódicos[6], os coros e grupos de baile[7] e, como culminación, a creación do poderoso Centro Gallego, fundado en 1879 e que sete anos despois tiña xa máis de 4.500 socios e uns recursos que lle permitiron desenvolver con relativa rapidez un conxunto moi completo de actividades de instrución, cultura, recreo e asistencia: escola, biblioteca, conferencias, grupo de declamación, corais, grupo de baile, axudas aos acabados de chegar, asistencia sanitaria, etc. As proclividades galeguistas tanto deste Centro como da prensa galega na illa exprésanse, non só na índole de moitas das súas actitudes e actividades, senón, como ben sabemos, no apoio que prestan aos galeguistas metropolitanos, e

[6] Sobre a prensa galega en Cuba, *vid*. X. Neira Vilas (1985), quen recolle entre 1878 e 1960 un total de 71 cabeceiras, das que 5 serían galeguistas e 20 amosaríanse máis ou menos favorables ao galeguismo en diferentes momentos. Respecto do idioma, só 3 utilizaron exclusivamente o galego e 47 foron bilingües aínda que con predominio do castelán, como acontecía en Galicia.

[7] Que non só se forman en La Habana (*Ecos de Galicia, La Festival, Aires d'a miña terra, Glorias de Galicia*), senón tamén noutras cidades como Cienfuegos, Matanzas, Cárdenas, etc.

moi en especial a Rosalía nos seus últimos anos. Neste eido salientan tamén as subvencións para a edición de obras de Murguía e os esforzos para que acadasen a maior difusión.

En efecto, tanto en Cuba como en Arxentina e Uruguai, focos maiores, daquela por ese orde, da recepción de emigrantes galegos, estes, a partir do momento en que o seu número e concentración territorial acadan determinada magnitude, agrúpanse pola súa especificidade étnica no canto de diluírense en asociacións de índole xenericamente española.[8] De feito estas últimas, como as bonaerenses Sociedad Española de Beneficencia e Asociación Española de Socorros Mutuos, fracasarán a longo prazo no seu intento de atraeren porcentaxes significativas de inmigrantes procedentes daquelas zonas do Estado con etnicidades diferenciadas (galegos, cataláns, vascos), en parte xustamente porque a solidariedade étnica e a conseguinte receptividade á influencia dos respectivos rexionalismos ou nacionalismos van consolidando a «rexionalización» do asociacionismo dos emigrantes. Isto non quere dicir que o galeguismo fose a única tendencia ideolóxica operativa nas colonias de alén mar, nin sequera a máis importante nalgúns casos. Republicanismos e agrarismos, sobre todo, competirán con el, e ás veces con moito éxito. Pero hai unha identidade galega asumida pola maioría que polo menos marca claramente os lindeiros da comunidade no seo das heteroxéneas sociedades de acollida. E fornece ás ideas galeguistas un campo de xogo relativamente favorable.

No período que nos ocupa, Cuba, e sobre todo La Habana, é o exemplo por excelencia destes procesos. De feito, a influencia de tardoprovincialistas e rexionalistas, da que xa dimos algúns exemplos, é precoz e decisiva nas principais realidades asociativas e na mellor prensa galega desta emigración. O 8 de marzo de 1878 sae

[8] En cambio, alí onde o número de galegos inmigrados era moi pequeno, estes fenómenos ou non se dan ou aparecen serodiamente e con moita menos forza. Tal é o caso de México, estudado por Elixio Villaverde (1998). Ate 1894 non se crea un diminuto Centro Gallego en Veracruz. Na capital hai que agardar a 1909 para que algúns emigrados triunfadores, como Gaspar Rivera, promovan unha Casa de Galicia, que fracasa e é substituída polo Orfeón Gallego en 1911, que dará paso ao Centro Gallego en 1918. Porén, estas institucións nin teñen a capacidade asistencial das súas irmás cubana e arxentina, nin amosan tendencias galeguistas.

á rúa o primeiro número de *El Eco de Galicia* (1878-1901), semanario bilingüe, fundado e dirixido por Waldo A. Insúa, quen en outubro do ano seguinte lanza a idea da creación do Centro Gallego, que será efectivamente constituído en novembro. A este decano da prensa galega en Cuba seguen outras cabeceiras de tendencia nitidamente galeguista, dirixidas por persoeiros moi significados do rexionalismo. Algúns, como Manuel Lugrís, mesmo teñen nelas as súas primeiras experiencias coa pluma.[9] É de salientar tamén a cabeceira que collerá o relevo de *El Eco...* como buque insignia desta prensa pola súa continuidade, difusión e calidade: *Galicia. Órgano general de la colonia gallega y sociedades regionales de Cuba* (1902-1930), semanario bilingüe e ilustrado, que dirixen sucesivamente Vicente López Veiga, Constantino Horta e José Benito Cerdeira. Resulta difícil atopar un rexionalista de peso, ou despois un nacionalista, que non escribise nela. Mesmo o agrarista Basilio Álvarez foi un colaborador asiduo.

E non acaban aquí as mostras da inclinación rexionalista das elites da emigración. Por exemplo, o 23 de febreiro de 1891, o presidente do Centro Gallego de La Habana remite un telegrama a Murguía adheríndose á Asociación Regionalista Gallega en nome dos seus 6.691 socios e no que «reitera al jefe regionalista adhesión y afecto». A longa e agarimosa resposta de Murguía en *La Patria Gallega* (nº 1, 30-III-1891) inaugura unha longa serie de informacións, comunicados e artigos de ou para os galego-cubanos no voceiro oficial do rexionalismo. No sucesivo, o apoio cubano ao rexionalismo metropolitano será constante. As mostras

[9] Mencionaremos só as más importantes: *A Gaita Gallega* (1885-1889), primeiro periódico exclusivamente en galego, dirixido por Ramón Armada Teijeiro (Chumín de Céltigos) e Manuel Lugrís Freire (Roque das Mariñas); *Galicia Moderna. Semanario de intereses generales* (1885-1888), bilingüe, dirixida por José Novo García; *Aires da miña terra, Boletín oficial de la sociedad gallega del mismo nombre* (La Habana, 1892), mensual, dirixido por José Novo García e no que colabora Manuel Lugrís Freire; *La Tierra Gallega*. *Periódico defensor de los intereses regionales* (La Habana, 1894-1896), dirixido por Manuel Curros Enríquez; *Follas Novas* (1897-1908), semanario bilingüe, dirixido por Francisco J. Ramil e Antonio P. de Cea; *La Patria Gallega* (1912-1913), mensual, dirixida por José Bargueiras. Para o resto *vid.* X. Neira Vilas (1985).

máis senlleiras son ben coñecidas: as iniciativas e boa parte dos cartos para o monumento a Rosalía ou para a posta en marcha da Academia Galega parten de alí. Hai ademais un continuo intercambio de dirixentes e militantes, do que os casos de Waldo A. Insúa e Beltrán Muiños son os máis salientables pero non os únicos. Mesmo hai soados persoeiros do rexionalismo e do nacionalismo en Galicia que, grazas ao rexo galeguismo dos círculos cubanos, en realidade asumen o seu ideario durante a súa estadía na illa (Manuel Lugrís Freire), aínda que nalgúns casos chegaran a ela con outras posturas, case sempre republicanas (Manuel Curros Enríquez) ou agraristas (Ramón Cabanillas). Bo exemplo disto é o grupo que integraba en 1913 a tertulia do café La Puerta del Sol e do que sairían varias publicacións periódicas: Antonio Villar Ponte, Julio Sigüenza, Ramón Cabanillas e Roberto Blanco Torres.

Non obstante, tamén no seo do rexionalismo emigrado hai tensións e discrepancias, se ben de momento no acadan a gravidade que teñen en Galicia. Estas diferenzas, no caso cubano, xiran arredor de tres eixos: as loitas polo control do Centro Gallego, as diferenzas ideolóxicas de base e a independencia de Cuba. En realidade, son cuestións que dividen máis á colonia galega que ao rexionalismo, aínda que tamén teñen incidencia nel. As diferenzas ideolóxicas explican, por exemplo, as reticencias mutuas entre o liberal moderado Álvarez Insúa e o republicano Curros, que se manifestan tanto no tenor dos seus respectivos periódicos como no seu apoio a candidaturas diferentes para o Centro Gallego. En cambio, perante a guerra cubana, case todos os rexionalistas, por riba das súas discrepancias ideolóxicas, rexeitan a independencia cubana e apoian a solución autonomista. Tal fan publicamente tanto Insúa como Curros.

En Arxentina e Uruguai observamos un proceso paralelo ao de Cuba, pero en ton menor. Ademais o galeguismo ten que competir aquí máis duramente con outras ideoloxías, nomeadamente o republicanismo e despois o agrarismo, que amosan máis forza relativa que no caso cubano. En 1879 prodúcese a primeira fundación do Centro Gallego de Buenos Aires. De tendencia progresista e rexionalista, proponse o fomento da cultura e da conciencia galega e republicana entre os seus asociados, pois non en van o seu principal grupo promotor estaba formado por ex-militantes do federalismo

galego, que se exiliaran coa chegada da Restauración: César Cisneros, Manuel Vázquez Castro, Bernardo Barreiro, Manuel Castro López, José María Cao. As súas proclividades galeguistas son de intensidade variable e evolucionan tamén de modo diferente na emigración. En todo caso, os enfrontamentos entre unha liña rexionalista-federalista, máis populista e democrática (Cisneros), e outra rexionalista-liberal, máis ortodoxamente murguiana, xunto coa oposición dos sectores máis conservadores e españolistas da propia colonia galega provocan a desaparición do Centro en 1892. Seguen outros ensaios de asociacións con vocación de agrupar a toda a emigración galega da zona capitalina, como o Orfeón Gallego Primitivo (1890) ou a Unión Gallega (1900), xermolo do Círculo Gallego (1902). Pero o feito máis importante na primeira década do novo século é que o rápido incremento da inmigración favorece a aparición dun denso tecido de sociedades de orixinarios dun determinado partido xudicial, un concello ou unha comarca que, segundo Núñez Seixas (1992: 30), chegarán a ser máis de 200 en toda Arxentina nos anos trinta. Ao cabo, en 1907, refúndase o Centro Gallego, grazas á converxencia dalgunhas sociedades anteriores (Orfeón Gallego Primitivo, Orfeón Gallego, Orfeón Mindoniense, Centro Vigués) e á iniciativa de grupos non organizados, entre os que teñen especial protagonismo emigrantes que acadaran xa unha boa posición económica ou social, o que non favorecía precisamente posturas demasiado esquerdistas. Os fins asistenciais, educativos e recreativos deste novo Centro eran similares aos do seu modelo cubano. A variedade e calidade das súas prestacións fixo que o crecemento da afiliación fose moi rápido: de 400 socios en 1910 pasou a uns 40.000 nos anos trinta. Ampliou as súas actividades –sanatorio, Oficina de Traballo e Inmigración– até converterse no máis importante con moito de toda a emigración galega.

Na rexión do Plata dáse tamén o fenómeno dunha prensa galega, e tamén cunha significativa influencia rexionalista. César Cisneros funda *El gallego* (1879-1880, 1883, 1888), que se confesa defensor dos intereses populares e seguidor de *La Ilustración Gallega y Asturiana.* Vázquez Castro («Manuel Barros») difunde o seu rexionalismo dende o voceiro oficial do Centro, a *Región Galaica,* rebautizado en 1908 co nome de *Galicia. Revista Oficial del Centro Gallego.* Manuel Castro y López, federalista do grupo lugués de

Pereira, adquire en 1892 *El Eco de Galicia*, fundado meses antes por Cao Luaces. Este periódico, se ben no ten unha vinculación tan directa co rexionalismo como o seu homónimo habaneiro, defenderá as posturas do galeguismo, especialmente no eido da lingua e a cultura.[10] O mesmo Castro acentuará o seu achegamento ao rexionalismo ata o punto de ser nomeado membro honorario da Liga Gallega da Coruña.

Algo similar acontece a menor escala en Uruguai. Tamén en 1879 créase o Centro Gallego de Montevideo, promovido por Tomás e Benigno Salgado Vázquez, este último confeso rexionalista e director de *La Voz de Galicia* (1880) de Montevideo.

Con todo, a debilidade política e organizativa do rexionalismo metropolitano impide que tanto en Cuba como no Plata estas potencialidades poidan ir alén desas funcións de autoafirmación identitaria no estranxeiro, de caldo de cultivo de vocacións galeguistas e de axuda ao movemento en Galicia. Nisto último, a actividade das asociacións galegas de alén mar que teñen unha maior significación metropolitana sitúanse, como ben sabemos, máis no plano socioeconómico que no propiamente político. Refírome, a parte da incidencia das remesas, á promoción e sostemento de escolas na Galicia rural, ás súas relacións co agrarismo, á protección dos emigrantes da mesma vila ou comarca –coa súa incidencia na consolidación das cadeas migratorias– e á importación e difusión, vía certa prensa vilega ou polo exemplo do retornado, de ideas e valores novos que contribúen a emancipar mentalmente a parte do campesiñado galego en todos os eidos, incluído o político. Con todo, estes efectos, que xa apuntan nos momentos finais do século xix, irán tomando máis pulo canto máis entremos no primeiro terzo do século xx.

De momento, os altibaixos continuos do rexionalismo e o regreso a Galicia de moitos dirixentes repercuten na emigración sometendo o seu galeguismo a variacións similares, aínda que este

[10] Outras publicacións de carácter galeguista son: *El Noticiero Gallego* (1889); *Aires da Miña Terra* (1908); *Airiños da Miña Terra. Revista decenal ilustrada* (1909); e *La Unión Gallega* (1915). En Montevideo hai tamén unha prensa galega con clara influencia rexionalista: *La Unión Gallega* (1881-1898, 1892), de F. Vázquez Cores, J.M. Riguera Montero e Benigno Salgado; *El Heraldo Gallego* (1898), de R. García Vicetto; e *El Gallego* (1895), de Cisneros Luaces.

sempre mantén, sobre todo en Cuba, un mínimo de actividade periodística e cultural suficiente para seguir cumprindo satisfactoriamente a súa función autónoma de preservación e promoción da solidariedade étnica.

## O primeiro nacionalismo (1916-1936)

En 1916, coa fundación das primeiras Irmandades da Fala, iníciase a transición do rexionalismo ao nacionalismo galego, transición que culmina na I Asemblea Nacionalista (Lugo, novembro de 1918) na que se aproba o primeiro programa nacionalista. En 1930-1931, coincidindo co paso da monarquía á república no conxunto de España, o nacionalismo galego, que tivera un desenvolvemento organizativo moi feble nos quince anos anos precedentes, dará un gran paso adiante en forma de Partido Galeguista e adquirirá a capacidade de incidir dun xeito significativo na dinámica política do país. Porén, en toda a súa andaina anterior á Guerra Civil, amosará unha gran unidade discursiva e programática. E isto é certo tamén no que atinxe á súa consideración da emigración.

Para os nacionalistas das Irmandades da Fala e do Partido Galeguista, o segundo gran problema social de Galicia era a emigración, despois da situación da gran maioría dos campesiños. No que atinxe ás súas causas, distinguen dous tipos. Un, de xénese puramente ideolóxica, deriva da súa definición do *Volksgeist* galego. É esa racial *cobiza do lonxe* de que falaban Xan Vicente Viqueira e Vicente Risco, e da que aínda se fai eco o Castelao do exilio (1961: 229-30): «Non hai dúvida que a emigración galega revela unha diferencia de caráiter cando se compara co sedentarismo castelán». Sen embargo, a desmesura adquirida polo fenómeno esixía explicacións menos etéreas, máis enraizadas nunha realidade demasiado cruel para ser ignorada. Mesmo Risco (1919; 1930: 79, 96) pensa que a causa principal é económica, que «en su inmensa mayoría los gallegos emigran por necesidad», e menciona o caciquismo e a usura como fenómenos estimuladores. Pola súa parte, Peña Novo (1929) di que a emigración se desbordou porque o proteccionismo bloquea o incremento da produción necesario para manter unha poboación moi densa de seu.

En cambio, no tocante aos efectos, os nacionalistas matizan moito. Todos recoñecen que, na súa magnitude actual, a emigración é un grave dano social e económico. Con todo, coidan que unha emigración máis mesurada, amén de ser inevitable, tería consecuencias positivas. De aquí a súa actitude paliativa e non abolicionista: educar mellor para que o emigrante poida atopar bos traballos fóra, protexelo contra dos abusos de intermediarios, navieiros e empregadores, e adoptar medidas para converter ese mal necesario en panca do despegue económico de Galicia.

E así, Peña Novo (1929) retoma a idea que formulara Rodrigo Sanz vinte anos antes para aconsellar que se acepte a emigración «como una realidad de la cual depende en gran parte la vida económica gallega» e propón encauzala de modo que «el déficit de producción, provocado por la ausencia de esa gran masa humana, sea compensado por la importación de riquezas que su esfuerzo haya conquistado en ultramar». Non obstante, este é para eles un expediente transitorio, pois como dicía Risco (1930: 98), as remesas dos emigrantes «nunca lograrían compensar el mal fundamental de tener que depender nuestra patria del dinero de América».

Aceptada como inevitable, desexan humanizala –e de aquí as propostas de Risco e Losada de creación de escolas para emigrantes e unha Bolsa de Traballo Galego-Americana– e en todo caso reducila ao «excedente normal de poboación», pero impedindo que emigrasen os mellores obreiros a América e os mellores intelectuais a Madrid (IF, 1919). Mais como conseguilo? Deixando fóra expedientes inviables como ese imposto que quería establecer Peña Novo sobre a emigración para freala (1921: 65), a ninguén se lle ocorre algo práctico. Por iso hai unha fuxida cara as grandes declaracións de principios como ese «asegurar o dereito ao traballo remunerado para que ningún irmán noso emigre por necesidade» de que nos fala Castelao e que se incorporara ao texto articulado do anteproxecto de Estatuto, sen que os seus autores se decatasen de que o único modo de garantir tal cousa era o abandono da economía de mercado que, con máis ou menos matices, todos eles asumían. En todo caso, todos coincidían en que o único modo de ir resolvendo o problema era superar o atraso do país, co que tampouco non inventaban nada novo respecto do que se viña dicindo dende o século precedente.

# O nacionalismo na emigración

A implantación do nacionalismo nas colonias de emigrados alén mar continúa coa liña de crecemento da etapa rexionalista, pero sen chegar a ser hexemónica, pois tamén teñen unha presenza importante as demais tendencias políticas de referente español existentes en Galicia (nomeadamente as republicanas) así como o internacionalismo obreiro de socialistas e anarquistas.

En Cuba xorden organizacións filiais das Irmandades da Fala, das que a máis importante foi a Xuntanza Nazonalista Galega da Habana e os seus voceiros *Nós. Orgao da Xuntanza Nazonalista Galega d'Habana*;[11] e *Terra Gallega*. Ôrgao *da Xuntanza Nazonalista Galega d'Habana e paladín do honor da Raza Céltiga*, mensual e continuadora de *Nós* no mesmo ano 1921.[12] O mesmo acontece en Buenos Aires e a súa área de influencia, onde salienta a partir de 1922 a delegación da Irmandade Nazonalista Galega, que publica *Terra*. Xa durante a Dictadura de Primo de Rivera en España, o sector non independentista do galeguismo bonaerense sosterá *Céltiga Revista gallega de arte, crítica, literatura e actualidades* (1924-1932), na que se refuxiarán moitas das plumas irmandiñas que tiñan en Galicia moitas dificultades para expresarse publicamente con total liberdade. E nos anos trinta, o Partido Galeguista terá unha potente filial na capital arxentina, que publicará o boletín *Opinión Galeguista*, e outra menor en Montevideo, o Comité Autonomista Gallego e o seu órgano *Raza Celta* (1934-1935).

Tampouco faltaban publicacións máis rexionalistas que nacionalistas como o decenario *Eco de Galicia. Revista ilustrada y de información de la colonia gallega en Cuba*, (La Habana, 1917-1936),

---

[11] Con catro páxinas tamaño dobre holandesa. Incluía artigos doutrinais, dun ton máis radical e mesmo arredista, e noticias organizativas. Aparecen as sinaturas de Andrés Rodríguez Orjales, Tomás Rodríguez Sabio, Fuco G. Gómez, Camilo Díaz Seoane, Xavier Pardo, Oscar Fraga, Sinesio Fraga e Xosé Arias Portela e outros. Só coñecemos os números de marzo e abril de 1921. Segundo Neira Vilas, publicou uns oito números nese ano.

[12] De idéntico carácter e coas mesmas sinaturas, incorpora tamén colaboracións dos dirixentes das IF en Galicia, así como poesías en galego.

o semanario *Galicia* (Buenos Aires, 1930-) ou *A Terra* (1922), revista do Centro Galego de Córdoba (Arxentina).

Aínda que a maior parte do nacionalismo emigrado repite no fundamental o discurso do da metrópole, non por iso carece totalmente de autonomía, o que, á parte de provocar ás veces desencontros puntuais, dá lugar a variantes específicas, sobre todo no que atinxe á radicalidade das reivindicacións de autogoberno. De feito, nos anos vinte os dous únicos grupos organizados que se declaran abertamente arredistas nacen na emigración. Son o Comité Revolucionario Arredista Galego que encabeza Fuco Gómez na Habana e a Sociedade d'Arte Pondal en Buenos Aires, logo Sociedade Nazonalista Pondal, liderada nun principio por Lino Pérez e editora da revista *A Fouce. Periódico Galego* (1930-1936).

A interacción entre os galeguistas de ambas beiras do Atlántico foi constante, e non só polo intercambio de ideas e publicacións, senón tamén de persoas. E non só dende Galicia cara a América senón tamén en sentido contrario. Lembremos os casos de Ramón Suárez Picallo e Antón Alonso Ríos, que veñen de Arxentina para participar na asemblea pro-Estatuto de 4 de xuño de 1931 e quedan aquí xogando un papel de primeira liña no Partido Galeguista até a Guerra Civil.

Con todo, o centro de gravidade da dinámica do conxunto do nacionalismo galego estará en todo momento en Galicia e a capacidade dos emigrados para incidir nela será pequena, algo que cambiará totalmente despois da Guerra Civil pola triste razón de que o galeguismo metropolitano quedará exterminado case totalmente durante moitos anos a causa da brutal e moi eficaz represión da ditadura franquista e só poderá sobrevivir no exilio americano. E así, a emigración prestará un decisivo e non desexado servizo ao seu país de orixe.

## Obras citadas

Álvarez Insúa, Waldo (1879a): «La causa de nuestros males». *Gaceta de Galicia* (Santiago) 31 de xaneiro.

— (1879b): «La emigración». Ibidem, 9 de xullo.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1977): *El levantamiento de 1846 y el nacimiento del galleguismo*. Santiago: Pico Sacro.

Beramendi, Justo (2007): *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo: Xerais.

Brañas Méndez, Alfredo (1889a): *El regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*. Prólogo de Juan Barcia Caballero. Barcelona: Jaime Molins.

— (1889b): «Memoria acerca de las pequeñas industrias que conviene establecer en la provincia de Pontevedra que por el corto capital de sus productos pueden desarrollarse con facilidad» [25-VI-1888], *Galicia*, A Coruña, nº 2, febreiro, pp. 91-101 e nº 3, marzo, pp. 169-178.

Castelao Alfonso R. (1961): *Sempre en Galiza. Segunda edición*. Buenos Aires: Ed. As Burgas.

Castro, Rosalía de (1863): *Cantares Gallegos*. Vigo: Imp. de Juan Compañel.

Cerviño, Antonio (1891): «Sermón de San Pedro González Telmo, predicado por el Iltre Sr. Magistral de la S.I.C. de Tuy, D.....». *La Patria Gallega* (Santiago de Compostela) 15 de xullo,16.

Davies, Catherine (1987): *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Ed. Galaxia.

Díaz de Robles, Domingo (1841): «El sueño patrio», *El Idólatra de Galicia*, Santiago, nº 1, 2-X, pp. 1-5.

Espada, J. M. (1888): «Del regionalismo gallego en Cuba». *Galicia. Revista Regional*, II, nºs 8, 9, 12, pp. 353-358, 425-432, 617-655.

Fernández de Prado, José (1862): *Dios salve a Galicia*. Vigo: Imp. de Juan Compañel.

IF (Irmandades da Fala) (1918): *As Irmandades da Fala aos galegos residentes n-as Américas*. A Cruña, xullo. Lit. eImp. Roel, 2 pp. FP-FVP.

— (1919): *Segunda Asambleia Nazonalista de Galicia. Manifesto*. Asdo: O Directorio. A Cruña, 1º de novembro. En *A Nosa Terra*, 5 de novembro, 8.

Máiz, Ramón (1984): *O Rexionalismo galego. Organización e ideoloxía. 1886-1907*. Sada: Ed. do Castro.

Neira Vilas, Xosé (1985): *A prensa galega en Cuba*. Sada: Ed. do Castro.

Núñez Seixas, Xosé Manuel (1992): *O galeguismo en América.1879-1936*. Sada: Ed. do Castro.

Peña Novo, Luis (1921): *La Mancomunidad Gallega*. Vigo: Biblioteca de la revista «Mondariz», Imp. de M. Roel.

— (1929): «El dinero del emigrante». *El Pueblo Gallego* (Vigo) 1 de febreiro, 1-2.

Pueyo, Ventura (1865): «Presente y porvenir de Galicia», Ibidem, nº 5, 15 de novembro, 81-85.

Risco, Vicente (1919): «El galleguismo y el problema de la emigración en Galicia. Una inciativa de la Irmandá Rexionalista de Orense». *El Sol* (Madrid) 13 de agosto, sup.

— (1930): *El problema político de Galicia*. Madrid: Cía Iberoamericana de Publicaciones. Biblioteca Gallega, VI.

Rodríguez, Francisco (1972): *A evolución ideolóxica de M. Curros Enríquez*. Vigo: Ed. Galaxia.

— (1988): *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*. Vigo: ASPG.

Sanz, Rodrigo (1907): «Conferencia en el Ateneo Ferrolano». *A Nosa Terra* (A Coruña) 19 de decembro, 3-4.

Saralegui y Medina, Leandro (1865): «Galicia y la industria». *El Pensamiento de Galicia* (Ferrol) 1 de decembro, 97-100.

— (1866a): «La emigración». Ibidem, 15 de xaneiro, 145-147.

— (1866b): «El crédito con relación á Galicia», Ibidem, 1 de marzo, 193-195.

— (1868): «Galicia y su miseria presente». En *Almanaque de Galicia...1869*, Lugo, Soto Freire.

Vicenti, Alfredo (1874): «Ayer y hoy». *Diario de Santiago*, 18 de xulio, 1.

Villaverde, Elixio (1998): *La emmigración gallega a México 1878-1936*. Vigo: Xerais.

# Voces de la memoria: emigración y exilio en la literatura gallega[1]

**CARMEN BECERRA SUÁREZ**
Universidad de Vigo

En el título de este artículo he utilizado premeditadamente las palabras 'emigración' y 'exilio' porque, huyendo de la sinonimia, tan habitual en los tiempos que vivimos, y buscando la precisión de matices que nos proporciona la riqueza de la lengua española, quisiera dejar claras las diferencias existentes, al menos en términos generales, entre estos dos conceptos y, tal vez por ello, entre las expresiones artísticas derivadas y producidas dentro de uno u otro contexto; si bien somos perfectamente conscientes de las dificultades que dicha empresa, como señala Bárbara Ortuño, conlleva:

> Aunque por cuestiones operativas se ha tendido a diferenciar a la emigración económica de los exilios políticos, no siempre resulta sencillo distinguir entre emigración y exilio, sobre todo cuando estos últimos son de larga duración y paulatinamente son integrados en la sociedad de recepción, diluyéndose las diferencias entre ambos. (Ortuño, 2010: 144).

[1] Este trabajo ha sido realizado en el marco del I+D+I: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951). Ciudades del eje atlántico* (REF: HAR2015- 64024-R), proyecto de investigación financiado por el MINECO mediante la ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

En consecuencia, nuestro planteamiento obedecerá a una estructura diacrónica; esto es, atenderemos en primer lugar a las manifestaciones artísticas de la emigración, para luego detenernos en las creaciones de los escritores e intelectuales exiliados.

La inmensa mayoría de los historiadores concuerdan en señalar el fenómeno migratorio como uno de los aspectos relevantes de la población gallega contemporánea. A pesar de que no se dispone de datos fiables sobre flujos migratorios hasta la segunda mitad del siglo xix, los demógrafos pueden acreditar con cifras que entre 1860 y 1970 se produjo una intensificación constante[2] de dicho fenómeno:

> La continuidad e intensidad de la corriente migratoria gallega no admite ninguna duda a lo largo de toda la edad contemporánea, y así lo demuestran tanto las estadísticas de salidas de emigrantes como el análisis de los saldos migratorios intercensuales en los que se reflejan las pérdidas netas que sufre una población determinada. En el caso de Galicia resulta que entre 1860 y 1970 se registró un saldo migratorio neto de casi 1.200.000 habitantes, lo que significa que, en tan corto periodo de tiempo, uno de cada cuatro gallegos nacidos en Galicia no regresaron, siendo, como es lógico, muchos más, los que fueron emigrantes pero también volvieron. (J. C. Bermejo *et al.*, 1980: 235).

Es frecuente que la explicación para este éxodo masivo de la población gallega venga apoyada, en unos y otros estudios de diverso signo, en tres razones: la primera, probablemente de carácter romántico, es el espíritu aventurero del pueblo galaico; la segunda, el atractivo de los países receptores en los que ya se habían enriquecido algunos de sus vecinos; y la tercera, sin duda la más realista, es el hambre, la necesidad[3].

---

[2] Con la excepción del decenio 1930-1940, excepción derivada de las consecuencias de la Gran Depresión (Crisis económica del 29) y el período posterior a la Guerra Civil española.

[3] Veamos, por ejemplo, lo que al respecto nos dice Ruy Farías: «Lejos de los tópicos que atribuían el éxodo masivo de los gallegos a ultramar a su extrema pobreza, y aunque la casuística incluye una enorme diversidad de situaciones, es posible sintetizar los elementos que constituyen el marco general de oportunidades y procesos macroeconómicos y macrosociales que condicionaron a los gallegos a emigrar a la Argentina (…). Ante todo, un «malestar económico»

Ahora bien, existen otras causas que explican la expatriación. Estoy aludiendo a aquellas personas o pequeños grupos humanos, que abandonan un lugar para refugiarse en otro con el fin de librarse del control de la censura (ley de prensa de 1938[4]), de la cárcel y tal vez, de quien sabe qué inhumanos castigos, o incluso de la muerte; obviamente, hablo de exiliados políticos[5]. Dicho con claridad, hablo de migrantes económicos frente a exiliados políticos. Sé bien que no es comparable, ni cuantitativa ni cualitativamente, este último movimiento con el de los numerosos colectivos que conforman la diáspora migratoria, pero es igualmente cierto que ambos grupos transitaron por idénticos caminos del océano para instalarse en nuevos territorios desde los que recordar su tierra común: la memoria acudía al rescate, a la salvaguarda de la esperanza, a la ilusión de un futuro regreso.

---

basado en la insuficiencia y las limitaciones de expansión del sector secundario y terciario gallego, y en las restricciones de las capacidades de crecimiento de la agricultura y ganadería tradicionales, a lo que se sumó la ruina de algunas industrias domésticas. Segundo, la existencia de una tradición migratoria en varias regiones del país desde la Edad Moderna. Tercero, la mejora en las condiciones del transporte terrestre y marítimo, y el notable abaratamiento del coste de los pasajes transatlánticos, particularmente a partir de la introducción del vapor. En cuarto lugar, el extraordinario crecimiento económico argentino entre el último tercio del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial». (Farías, 2016: 3-4).

[4] Esta Ley de Prensa, dictada por el ministro de Gobernación, Ramón Serrano Súñer y promulgada el 22 de abril de 1938, en plena Guerra Civil, aunque fue anunciada como transitoria, permaneció en vigor hasta 1966. En su preámbulo, dice que la prensa debe «transmitir al Estado las voces de la nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno, siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva«. Para ejercer el control sobre lo publicado se utilizan, entre otros medios, la censura previa. (Cfr. Justino Sinova: *La censura de prensa durante el franquismo*. Madrid: Espasa Calpe, 1989).

[5] Esta matización en la diferencia de significado entre uno y otro concepto aparece explicitada en afirmaciones como la que aquí reproduzco de Manuel Aznar Soler: «El exilio republicano de 1939 fue, por tanto, un verdadero exilio y no una «emigración» económica, es decir, un exilio de «refugiados» políticos que huían de la represión, la cárcel o la muerte a que los condenaba aquella victoria» (se refiere claro está a la de las tropas franquistas), pero también está en la base de su artículo «*La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos*». (*Cuadernos AEMIC*, nº 3, 2002, 9-22).

Como era de esperar el arte no podía mantenerse al margen, bien al contrario, su voz habló más alto que nunca; y quizás podamos afirmar, sin miedo a la exageración, que literatura y música han sido las expresiones artísticas que más atención le han prestado a este fenómeno social[6].

Así, por citar un primer y muy importante ejemplo, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao se acerca en numerosas ocasiones al tema de la emigración, pero lo hace iluminando otro ámbito del problema; no proporciona el intelectual gallego la mirada convencional del indiano enriquecido, del héroe épico retornado, el poderoso indiano convertido en tópico sobre el que insistirá el cine franquista, el emigrante que se fue pobre y regresó rico[7]:

> Envidiado por las clases humildes y criticado por las aristocráticas, el indiano protagonizó casi en exclusiva el universo mítico de la aventura migratoria dejando escaso margen para una épica del perdedor o para la simple y común historia del emigrante cuya vida transcurría, como en la patria de origen, entre privaciones y trabajos. (Castiello, 2010: 26).

Castelao nos depara además otra perspectiva al orientar su mirada hacia el envés de la moneda. Las 50 láminas que contiene el Álbum *Nós* (1919),[8] como señala Castiello:

---

[6] En Argentina fueron escritos y/o publicados por vez primera obras fundamentales para la historia del pensamiento y la literatura gallega como *Sempre en Galiza* (Castelao), *A esmorga* (Eduardo Blanco Amor) o *Memorias dun neno labrego* (Xosé Neira Vilas).

[7] Como subraya Chema Castiello: «Si el indiano es el personaje arquetípico de la emigración americana, los tipos corrientes no serán objeto de atención hasta que una cinematografía más realista y memorialista se abra paso en los años finales del siglo xx. Tal asunto se convertirá en uno de los centros de atención de la cinematografía gallega, interesada en interpretar un periodo de su propia historia que aún es relevante en términos de actualidad, pues conocida es la estrecha relación que mantienen las comunidades gallegas –como la asturiana o canaria– de uno y otro lado del Atlántico». (Castiello, 2011: 39).

[8] El Álbum está compuesto por 49 estampas y un autorretrato. Primera exposición en A Coruña, en 1922. En 1931 fue publicado en formato de libro por la editorial Hauser y Menet, de Madrid. La iniciativa de la publicación así como los gastos de ellas derivados se deben a un grupo de amigos del autor.

[…] presenta siete dedicadas a la emigración. Cinco de ellas representan estampas donde se reflexiona sobre la maldición de la emigración desde una óptica presidida por una agria denuncia y un profundo fatalismo. Como afirma una de las estampas: «En Galiza non se pide nada. Emígrase». Dos de ellas, sin embargo, están centradas en el regreso y la derrota. (Castiello, 2010: 31-32).

*O fracasado da emigración*

*Eu non quería morrer alá. ¿Sabe, miña nai?*

El insigne gallego no solo ilustra con imágenes el tema, lo hace también con las palabras. Este es el caso, entre otros, del cuento titulado «O Pai de Migueliño»[9], breve narración que constituye una magnífica muestra. Recordemos a Migueliño mientras, junto a su madre, aguarda en el muelle la llegada del barco que trae desde América a su padre, emigrante retornado. El niño esperaba ansioso al padre que su imaginación, durante la ausencia, había construido y transformado, pero el hombre que abrazaba a su madre era bien diferente al que el niño había soñado: «Era un home que non se parecía ó retrato; un home moi flaco, metido nun traxe moi floxo; un home de cera, coas orellas fóra do cacho, cos ollos encoveirados, tusindo…»[10].

Es de sobra conocido que el cine se ha ocupado de este tema y, aunque habrá que esperar a la democracia para ver en las pantallas la figura del indiano fracasado, mostrará además otro aspecto de la emigración a menudo invisible[11]; ese otro rostro, el de la ausencia, el de la espera que, en palabras de Castiello, «ha sido asumido por la mujer, ya como madre, ya como esposa» (Castiello, 2010: 38)[12].

---

[9] Este cuento, incluido en la obra *Cousas* (1929), manteniendo el título original, fue llevado al cine por Miguel Castelo quien es también autor del guion, en 1977. El resultado es un cortometraje de 11 minutos de duración.

[10] Cito el cuento siguiendo la edición de la obra publicada por Galaxia (1962), pp. 94-95.

[11] Sin embargo, no debemos olvidar que, en ocasiones, la literatura había abordado este asunto situando en el eje de la acción, protagonizando la aventura, a una mujer, a la que espera. Recordemos, entre otros, relatos como: «O regreso», de Rafael Dieste (incluido en *Dos arquivos do trasno: Contos do monte e do mar*, publicado en 1926), la protagonista de *Querido Tomas,* de Neira Vilas, o «A Tola do Monte», de Castelao. Suscribimos, en lo que a este aspecto especifico del tema se refiere, las palabras de Ana Garrido González en su artículo «Las chicas raras no tienen voz: Una interpretación de *Adiós María* de Xohana Torres» publicado en la revista *Itinerarios*: «Desde la sección dedicada a las viudas de vivos de *Follas Novas* de Rosalía de Castro hasta hoy no son pocos los textos en los que surge una subjetividad no prevista cuando la nación subalterna se encarna en una mujer con nombre propio. Estos textos se centran en la situación durísima que vive la mujer y le devuelven la voz que la mitificación y la descorporeización les ha arrancado». (Torres, 2015: 183).

[12] Y también como hija, tal es el caso de la novela *Adiós María*, de Xohana Torres (1971).

Esa soledad, la de quien se queda, la de quien aguarda, el sentimiento de orfandad de estas penélopes aparece magistralmente retratada en, tal vez, la obra más lírica y profunda del cineasta vigués, fallecido en plena juventud, Chano Piñeiro[13]. Me refiero al cortometraje, grabado en 35 mm, *Mamasunción* (1984), obra que le dio un gran reconocimiento y un significativo número de premios nacionales e internacionales. En ella, se muestra un descarnado retrato de una anciana, Asunción Racamonde, que todos los días en el correo de los últimos cuarenta años aguarda la llegada de noticias de su hijo, emigrado en México, que nunca llegan; hasta que un día recibe, por fin, una carta en la que se comunica el fallecimiento de ese hijo cuyo regreso tanto tiempo estuvo esperando.

Asunción Racamonde. Fotograma del cortometraje

[13] Chano Piñeiro aborda este mismo tema en su largometraje *Sempre Xonxa* (1989), película que, además de dirigir, guioniza. Consúltese el interesante artículo de María del Carmen Rodríguez «Sempre Xonxa. *Imágenes de la emigración*» (2015), que figura en la bibliografía final.

Pero vayamos por partes. En el año 2006 y en el marco de los Encuentros en Verines (*América desde las dos orillas: sueño, mito, utopía, literatura*), José Mª Paz Gago afirmaba que «la inspiración de los escritores gallegos allende el Atlántico surge fundamentalmente de la reivindicación del espacio de origen, a través de la saudade (*morriña*)» (Paz, 2006: 2). Ahora bien, la añoranza de la tierra no solo produce escritos sino que, como conjetura el prestigioso antropólogo musical argentino Norberto Pablo Cirio, pudo haberse convertido en el impulso desencadenante de la delusión[14] de volver a estar en Galicia:

> […] no solo con el pensamiento sino con la expresión –en este caso musical– (…) por el cual muchos emigrantes se aferraron a su tradición para reproducir –aunque a medias– su antiguo modo de vida. Es así como mantuvieron la práctica espontánea de cantos *a capela* y las *pandeiretadas*, que alguien que supiera tocar la gaita interprete piezas para que sus amigos canten o bailen o que un grupo improvise provocativos cantos de rachada. (Cirio, 2001).

Un gran número de transterrados anónimos, si bien es preciso matizar que la mayoría eran hombres y que la incorporación de la mujer fue posterior, lenta y paulatina, participaron del espacio público a través de la asistencia a las actividades que se desarrollaban en los centros o asociaciones regionales que se convirtieron, con palabras de Bárbara Ortuño,

> […] en el lugar adecuado para albergar los símbolos, banderas, libros, música, fotografías de los personajes, y momentos emblemáticos vinculados a la España a la que se sentían pertenecer. Además en ellos se recreaban elementos de la cultura popular de origen, como la taberna. (…) En definitiva, los centros constituyeron espacios protectores de la memoria y la identidad que ofrecieron a los/as recién llegados/

[14] RAE (Sinónimo de Ilusión): «Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos». En la psicología y psiquiatría el significado de «delusión» adquiere otros matices: «Idea falsa fija, que presenta resistencia a ser modificada aunque datos objetivos la contraríen».

> as la posibilidad de participar en las relaciones de grupo y sentirse miembros de una comunidad, aunque al principio fueran reticentes. (Ortuño, 2010: 194-195).

Los centros gallegos se erigen entonces, también por medio de la música, en una parte fundamental de la preservación –y de la difusión– en América de la cultura gallega. Una cultura, como todas las tradicionales, que habiendo sido abandonada por las élites, estas comenzaban a redescubrir. Y aunque es preciso reconocer la decisiva influencia en tal proceso de recuperación, desde finales del xviii, del llamado *Volksgeist* («espíritu del pueblo»), pilar básico de muchas de las teorizaciones de los románticos[15], el enorme interés por lo popular, sobre todo en la segunda mitad del xix, genera el surgimiento de los estudios en torno a los diversos aspectos de la cultura popular: cuentos, tradiciones, leyendas, música, canciones, fiestas y ritos, entre otros muchos; es decir, comenzó en ese periodo a desarrollarse con gran fuerza la investigación en lo que, desde entonces, conocemos como folclore[16].

Del mismo modo en Galicia los historiadores se interesaron por el folclore. Basándose en huellas etnográficas, vestigios de un pasado arcaico, a menudo sin las evidencias científicas necesarias, no convenientemente estudiadas o simplemente supuestas, comenzaron a aparecer estudios acerca del significado de las hogueras de San Xoán, el origen de la muiñeira o la procedencia de la fiesta de la vendimia, por ejemplo. Siguiendo esta línea de trabajo, el

---

[15] Los románticos afirmaban que en las manifestaciones populares se traducía el «espíritu del pueblo» (volksgeist), en donde se depositaban los rasgos de la identidad nacional y la esencia de sus valores más auténticos.

[16] Así lo explica Fernando Pereira González: «Esa ciencia axiña pasou a ser denominada *folklore,* consonte o nome proposto polo anticuario inglés William John Thomson en 1846, aínda que outras denominacións existiron igualmente, nas que tamén se facía referencia ao saber do pobo, convertido agora en obxecto de interese e de análise.» (Pereira, 2005: 19). Johann G. Herder (además de ser el creador del concepto de *volksgeist*, destacamos su obra, escrita en colaboración con Goethe, *Sobre el estilo y el arte alemán,* 1773) y los hermanos Grimm (Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie,* 1835), por ese orden, fueron los primeros y más influyentes inspiradores de los estudios de folclore en el siglo xix.

propio Manuel Murguía fundamenta su teoría del celtismo gallego y, frente a él, tenemos la posición de Joaquín Fernández de la Granja quien defendía el helenismo total como manantial del cual brotó nuestra cultura.

Este tipo de teorías basadas en las supervivencias etnográficas fueron utilizadas, además de para otras causas, como pruebas de la identidad étnica de Galicia, milenaria y diferenciada de otros pueblos de Europa. Y, en este caso, la voz de Manuel Murguía se eleva por encima de todas las demás.

El interés por el pasado, la búsqueda de una identidad singular y el uso de la lengua gallega, creciente a medida que avanza el siglo, como lengua vehicular, están, sin duda, en el origen del movimiento cultural denominado por los historiadores *Rexurdimento*, que alcanzó su apogeo en la segunda mitad del siglo xix, sobre todo en el último cuarto, y que coincide con la mayor actividad migratoria conocida en Galicia.

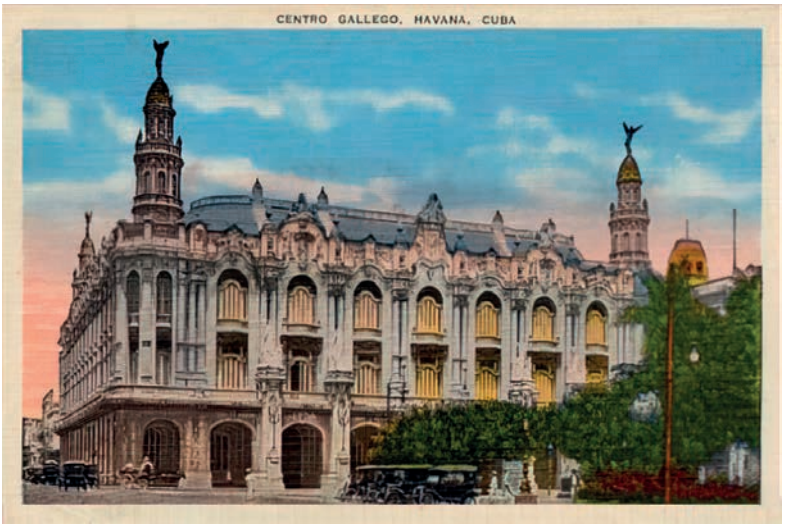
El año 1880 puede ser considerado una fecha clave por la publicación de dos libros. Estoy aludiendo, en primer lugar, a *Follas novas,* de Rosalía de Castro, segundo[17] y último poemario en gallego de la escritora. El poemario está estructurado en cinco partes; la quinta, encabezada por la célebre frase «As viudas dos vivos e as viudas dos mortos», empieza con el conocido poema titulado «Pra Habana» cuyo penúltimo verso contiene la frase con la que se rotula esa última parte. La obra está dedicada a *«Os señores da Xunta Directiva e mais individuos que compoñen a Sociedade de Beneficencia dos naturales de Galicia na Habana»*, sociedad de la que ocho años antes (1872) había sido nombrada Socia Honoraria, reconocimiento idéntico al que se le otorgará ese año de 1880 por el Centro Gallego de La Habana: Rosalía era ya, por entonces, una mujer leída y admirada en aquellas tierras en las que Galicia tenía una muy destacada presencia[18].

---

[17] Rosalía había publicado su primer poemario en gallego, en 1863, pero en él la presencia del fenómeno de la emigración es muy escasa. Entre ellos destaca el conocido poema «Castellanos de Castilla», que recoge la emigración interior de los gallegos durante el período de la siega.

[18] Además de la Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia, fundada en 1877, y del Centro Gallego, en 1879, en Cuba se publicaban las revistas,

Tarjeta postal del Centro gallego de La Habana
(hoy, Gran Teatro de La Habana «Alicia Alonso»)




El segundo libro que queremos destacar en ese año de 1880 es *Aires da miña terra*, obra de Manuel Curros Enríquez. La denuncia, derivada de su publicación, por herejía y ataques a la Iglesia del obispo de Ourense conducirá a la relación de su autor, primero profesional y luego de sincero agradecimiento, con Luciano Puga Blanco, ilustre abogado de A Coruña que finalmente logra la absolución de los cargos que se le imputaban a su defendido. Aunque ya disponía entonces de un notable reconocimiento como poeta, el escándalo suscitado alrededor de este libro, es en buena medida el causante de que *Aires da mina terra* se convierta en un éxito editorial y proporcione al poeta fama tanto en España como entre los emigrados de América[19]. En señal de gratitud a su abogado, Curros dedicará un poema a su hija María Concepción, titulado originalmente «A Mariquiña Puga, despedida», que se hará célebre

*El eco de Galicia*, *El avisador galaico*, *Galicia moderna* y *A gaita gallega* (esta última íntegramente en gallego).

[19] Como dice Alonso Montero (1989) –«Trátase dun *affaire* literario no que o poeta –a difusión do seu nome e do seu libro– se beneficiou notablemente»– en el estudio previo a la obra *Curros Enríquez. Obra Gallega*. A Coruña: Editorial Xuntanza, Colección Grandes Autores Gallegos, 14.

como la balada *Un adiós a Mariquiña*, compuesta por el músico compostelano José Castro González, Chané.

Pero las siempre difíciles relaciones de Curros con su entorno, estuviera donde estuviera,[20] le impulsan a emigrar a Cuba en 1894. Muy conocido y respetado entre las colonias de emigrados, termina pronto enemistándose con la mayoría de quienes dirigen los centros donde se reúnen, primero con la directiva de la Sociedad de Beneficencia de Naturales y Galicia y, más tarde, con la del Centro Gallego[21]; de hecho su fallecimiento, en 1908, se produce en el hospital del Centro Asturiano.

Entre tanto, José González Castro, Chané, músico ya por entonces de gran reconocimiento en España, llega a Cuba en 1893, tenía 37 años. En la Habana dirigirá el orfeón Ecos de Galicia, con el que consiguió grandes éxitos, y mantendrá una estrecha relación con Curros Enríquez que se traduce, entre otras muchas cosas, en la transformación en canciones para voz y piano de cuatro de

[20] Para Carlos Sixirei, «Curros llegó a Cuba el 5 de Marzo de 1894 huyendo de las desavenencias familiares, de los problemas con el diario *El País* en el que colaboraba o de todo a la vez. El poeta era ya conocido en Cuba pues sus obras no podían pasar desapercibidas. Las sucesivas condenas de *«Aires da miña terra»* y *«O divino sainete»* le habían dado un aura de poeta rebelde y perseguido por los sectores más reaccionarios». (Sixirei, 1999: 209).

[21] En la documentada *Cronobiografía* escrita por Ana Belén Fortes y Carlos García López, publicada por el Consello da Cultura Galega, podemos leer, referido al año 1895: «Asemade, prodúcense unha serie de tirapuxas entre o escritor de Celanova e o Centro Gallego da Habana, ó que este devolve o bastón de presidente de honor que lle fora concedido. Entre outros motivos, Curros censura á Xunta do Centro, acusándoa de gasta-los cartos en festas e celebracións en vez de publica-las obras dos escritores galegos. Ademais, Curros apoia en varios artigos a construcción da Casa de Saúde «La Benéfica» do Centro Gallego. Tamén defende que o Centro Gallego lle asigne unha subvención a Murguía.» (2004: 607-608). Y al año siguiente, 1896: «Pouco despois viría o seu enfrontamento co Centro Gallego da Habana, con motivo das eleccións a presidente nas que resultou elixido José López Pérez, un madrileño de nacemento, aínda que fillo de galegos, á candidatura do cal se opón Curros por considerar que a circunstancia de ter nacido en Galicia era un requisito imprescindible na persoa destinada a ocupar este cargo. Este feito motivaría que o escritor de Celanova se dese de baixa do Centro, do cal era socio de honor (2004: 608).

los poemas del celanovés[22], –«Cántiga», «Melodía gallega (Os teus ollos)», «Tangaraños» y «Un adiós a Mariquiña», pertenecientes al poemario *Aires da miña terra*– siendo uno de los más famosos, como es bien sabido, «Cantiga: Una noite na eira do trigo»[23]. Recuerda María Baliñas que «estas catro cancións responden a xéneros musicais distintos todos eles moi asentados no resto da Europa occidental[24] e todos eles contemporáneos do que en Galicia se está facer» (Baliñas, 2004: 295), frente a lo que, según sostiene esta investigadora, sucede con la canción española:

> [a canción española] non chegou a desenvolverse con autonomía, e aínda no xx xorden problemas prosódicos e musicais, en Galicia é moito máis doado ser moderno, incorporarse ás correntes europeas, porque xa Adalid[25] desenvolvera unhas décadas antes a adaptación

---

[22] Las canciones de Chané sobre estos poemas de Curros Enríquez, a juicio de María Baliñas, «acadaron unha enorme popularidade, e son desde hai case cen anos un elemento identitario significativo para os galegos», para inmediatamente después revelar su temor a que «Tanta popularidade poda facer que se perda de vista a natureza desta música». (Baliñas, 2004: 291).

[23] Pero la historia musical de este poema (escrito en 1869, aunque inédito hasta integrarse en 1880 en el poemario *Aires da miña Terra*, y titulado por el poeta «No xardín unha noite sentada») se remonta a algunos años atrás. Alonso Salgado, estudiante que compartía habitación con Manuel Curros, cuando este estudiaba Derecho en Madrid, la musicó ayudado por una guitarra. Años después, en 1895, Juan Montes, compositor lucense, hizo una versión para voz y piano (que tituló «Cantiga: Unha noite na eira do trigo», y forma parte de la colección *Seis Baladas Gallegas*, colección que incluye también «Negra sombra», sobre un poema del mismo título de Rosalía). Sin embargo será la de Chané la versión elegida por la historia.

[24] Estos son los géneros a los que se refiere: *mélodie* francesa («Os teus ollos»), *lied* alemán («Tangaraños»), romanza italiana («Cantiga: Unha noite na eira do trigo») y variante de la canción napolitana que funciona como modelo («Un adiós a Mariquiña»).

[25] Marcial del Adalid fue un músico nacido en Coruña (1826-1876), que se movió por los centros y ambientes más importantes de su época (estudió en Londres y en París) y escribió fundamentalmente obras para piano. Su música, muy influenciada por la de Chopin situó a Galicia (*Cantares viejos y nuevos de Galicia*) en la vanguardia musical de aquellos años.

> prosódica e estilística da *mélodie* francesa, o *lied* alemán e a romanza italiana ó galego. (Baliñas, 2004: 295-296).

En estas colaboraciones entre los dos artistas las alusiones, menciones o referencias a la emigración aparecen reiteradamente, no obstante siempre emergen acompañados de otros temas, tales como el atraso secular de Galicia o el anticlericalismo.

En la capital cubana, a la que había emigrado tras suprimirse la cátedra de Bellas Artes que ostentaba en A Coruña, Chané participó en distintas entidades gallegas; así, por ejemplo, ejerció como secretario de la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega, creada en 1905, por iniciativa de Curros y del intelectual ferrolano Xosé Fontenla Leal. Cuando tras su muerte, su cuerpo fue trasladado al cementerio de A Coruña, el diario *A Nosa Terra*, periódico de Solidaridad Gallega, que se convertirá más tarde en portavoz das Irmandades de Fala,[26] decía:

> No cemiterio da Coruña, preto de Curros, o seu irmán de raza, o seu compatriota, repousa xa para sempre o mestre Chané. O grande Centro Galego da Habana honra dos `bos e xenerosos´, cumpre co seu deber mandándonos os sagrados restos do autor da Foliada. Galiza enteira cumpriu tamén o seu deber, facéndolle ao mestre un enterro garimoso e solemne...». «...Non sabemos se os espiritos na outra noite, ben na propia campa ou nos Campos Elíseos, á soma dos buxos virxiliáns, paragrafean aparellados. Se así fose, Curros e Chané que espiritualmente se xuntaron no «Adiós a Mariquiña», dende agora falarán coa voz do misterio fala eterna sen palabras, os corazóns da mocidade galega para que manteña acesa a luz santa do enxebrismo redentor[27].

Solo un año después de la fundación en La Habana de aquella primera asociación para la defensa, conservación y promoción

---

[26] Organización de ideología nacionalista cuya actividad, política y cultural, se desarrolla entre 1916 y 1931.

[27] Datos extraídos de la Secretaría Xeral da emigración. Xunta de Galicia: https://emigracion.xunta.gal/es/conociendo-galicia/aprende/biografia/jose-castro-gonzalez-chane

de la lengua gallega, en agosto de 1906 se aprobó la creación de la Real Academia Gallega, siendo Manuel Murguía, quien a instancias de Curros y del Centro Gallego de La Habana había participado desde el comienzo en todo el proceso, su primer presidente[28]. Un año más tarde, en esta misma ciudad caribeña, se estrenó el actual Himno de Galicia. La partitura es de Pascual Veiga, músico y compositor lucense y una de las figuras señeras del *Rexurdimento*; la letra se corresponde con las cuatro primeras estrofas de un poema de Eduardo Pondal, titulado primero «Breogán» y después «Os Pinos», que el compositor le había solicitado para acompañar un tema compuesto con motivo de un certamen musical en La Coruña[29].

Un himno, un héroe legendario fundador (Breogán[30]), una patria, una bandera[31].

Cualquier persona con solo una formación política básica, entiende que sea cual sea el procedimiento de construcción de un estado nacional se requiere y es ineludible la puesta en marcha y el desarrollo de un proceso que contemple la organización de estructuras institucionales, la planificación de unidades administrativas y financieras, la creación o transformación de fuerzas de seguridad, etc., pero, y cito textualmente a Luis Costa: «ten tamén habitual-

---

[28] Manuel Murguía desempeñó este cargo hasta su muerte en 1923.

[29] La Real Academia Gallega, en 1935, publicará una edición de un poemario de Pondal, *Queixume dos pinos*, en el que, además de otros poemas inéditos, se integrará este en su versión original.

[30] La colonización de Irlanda por la estirpe de Breogán, hijo de Brath, tras someter a los antiguos pobladores de Gallaecia, es un antiguo mito irlandés recuperado por Eduardo Pondal y Manuel Murguía para infundir identidad al entonces reciente concepto de nación gallega proporcionándole unas raíces supuestamente ancladas en un pasado remoto. Las investigaciones de arqueólogos e historiadores contemporáneos parecen ir consolidando, poco a poco, este mito. Cfr. Ramón Sainero Sánchez: *Los orígenes de la leyenda de Breogán*. Madrid: Akal, 2013.

[31] Cuyo origen parece estar en la bandera de la provincia marítima de A Coruña, puerto desde el que salían los trasatlánticos con destino a América, y que habrían adoptado los emigrantes como símbolo de Galicia; aunque también hay otras teorías que adjudican su creación a los galleguistas del *Rexurdimento*.

mente unha dimensión cultural, que, fundamentada na tradición orgánico-historicista da literatura nacionalista, remite á relevancia do sentimento de comunidade étnica como base de lexitimidade para a comunidade política» (Costa, 2001: 251), en consecuencia, sigue diciendo este investigador: «Que unha canción, un himno, un estilo musical, poden funcionar e funcionan como poderosos referentes identitarios para individuos, grupos ou xeracións enteiras, é algo que non precisa de maior demostración pola súa evidencia» (Costa, 2001: 254).

Por todo ello podemos afirmar que fue en aquellas asociaciones regionales donde los gallegos emigrados tomaron conciencia de sus particularidades y lograron conservar e incluso construir su propia identidad. Canalizadoras de un sentimiento, lugares de convivencia y relaciones sociales, en ellos se crearon las primeras agrupaciones musicales: grupos de gaitas, de pandereteiras o de baile tradicional, prácticas que silenciaban el desarraigo y borraban momentáneamente la distancia.

> El pasado para los gallegos de Galicia no representa lo mismo que para los emigrados. Si a los primeros les trae el recuerdo del dolor de la Guerra Civil, la dictadura franquista, las cartillas de racionamiento y la emigración de sus seres queridos, para los segundos significa nada menos que la tierra que los vio nacer y crecer, el lugar de sus mayores, de sus amigos y de todo lo dejado al partir. Si la música tiene la capacidad de movilizar sentimientos y su poder evocador permite traer el pasado a la memoria, es comprensible por qué los gallegos que no emigraron comprendieron que el silencio musical es lo mejor que pueden hacer para sobrevivir mientras que, por el contrario, los gallegos que emigraron comprendieron que el hacer música es lo mejor que pueden hacer para sobrevivir. (Cirio, 2009:169).

En suma, este tipo de centros, agrupaciones o asociaciones, algunos de los cuales todavía se mantienen a día de hoy y con una apreciable capacidad de congregación y actividad cultural, fueron fundamentales, por un lado, para la conquista de la identidad, referencia indispensable en la consolidación de la necesidad de pertenencia, frente a la otredad, porque en muy pocas ocasiones

se produjo el mestizaje;[32] y, por otro, como instrumentos válidos para la lucha política,[33] como sostiene Riveiro Espasandín:

> Desde el comienzo de la guerra civil se abren dos vías de salida para los intelectuales gallegos que sobreviven al asesinato y a la barbarie de los sublevados contra la República: la España Leal y las comunidades de emigrantes que habían creado desde finales del siglo xix importantes centros que van evolucionando de lo puramente folklórico a la defensa del idioma, de la propia identidad cultural y de la decidida acción política nacionalista a lo largo de la geografía americana, con una aportación especialmente relevante en los años treinta a la lucha política en las instituciones españolas. (Riveiro, 1995: 43).

Aunque no se nos escapa que no podemos obviar la existencia de exiliados antes de 1936, vamos a centrarnos, por razones de espacio,

---

[32] Recuerda Paz Gago la excepción que encarna Xosé Neira Vilas, y que «Ese mestizaje pocas veces logrado toma forma literaria en la última novela de Alfredo Conde, *Lukumí* (2005). Fábula del desdoblamiento de las identidades, el relato cuenta la historia de un mulato, Lukumí, hijo de un señorito gallego y una bailarina del Tropicana, nacido en Cuba y transmigrado a Rusia para hacer sus estudios, que regresa a Galicia donde reencontrará las raíces paternas». (Neira Vilas, 2006: 3).

[33] Sin embargo, concordamos con Ruy Farías en que «suele ser bastante complicado establecer el grado de penetración de esa armazón de ideas, proyectos e imágenes estereotipadas que conforman el discurso patriótico (sea el español, el gallego o el argentino) entre los personajes anónimos que formaban el grueso de la comunidad galaica en la Argentina. ¿Primó en ellos la filiación con España, Galicia, su parroquia o, por el contrario, se integraron en la sociedad receptora hasta el punto de considerarse argentinos? ¿Cómo intuir siquiera si, expuestos también a otros discursos (como el de clase), no se identificaron más como obreros, trabajadores o parte del proletariado que como miembros de un colectivo nacional, regional o étnico determinado? De hecho, más pertinente que la enumeración de los ámbitos y vehículos en dónde y a través de los cuales se expresan dichos discursos y prácticas, sería preguntarse cómo circulan a través de los desniveles sociales, cómo son recibidos y decodificados por sus teóricos receptores. (…) Se trata, en fin, de superar el predominio de las investigaciones centradas en la «emisión» de los discursos de unas élites que usufructúan el patriotismo, poniendo más énfasis en su «recepción». (Farías, 2016: 15).

en aquellos que lograron salir de España cuando se declara la Guerra Civil, durante la misma o a su finalización.

El exilio impide satisfacer una necesidad humana básica: la necesidad de arraigo y pertenencia. Un exiliado es alguien a quien han cortado sus raíces, fracturado la continuidad con su pasado y se encuentra en el país de acogida fuera de juego; en consecuencia su relación con la tierra de origen se problematiza. En un artículo publicada en la revista *América: Cahiers du CRICCAL*, Silvana Mandolessi considera entonces el papel de la memoria:

> El exiliado siente una urgente necesidad de reconstituir su vida quebrada. Aparece aquí un elemento relevante en la experiencia del exilio. El rol de la memoria. La función central de la memoria está nuevamente asociada con la relación problemática que el exiliado mantiene con su tierra de origen. Marcada por preservar el recuerdo de la tierra perdida se asemeja más a un proceso de invención que a la simple conservación de algo ya dado. (Mandolessi, 2010: 72).

El límite entre la emigración gallega y los exiliados por la Guerra Civil, que tuvo lugar entre 1936 y 1939, no muestra un dibujo definido; de la misma forma que, como indican Núñez Seixas y Ruy Farías, «la frontera entre lo que podemos denominar exilio gallego y lo que podríamos definir como participación gallega en el exilio republicano español no es siempre nítida» (2009:115), y, sin embargo, siguen diciendo estos investigadores, presenta, respecto del exilio republicano español, «algunas características distintivas, condicionadas tanto por las peculiaridades de la salida del país como por las oportunidades disponibles fuera de Galicia» (2009:115).

Pero ¿cuáles pueden ser esos rasgos diferenciales? Al margen de excepciones y trayectorias individuales o de grupos ideológicos o políticos específicos, al menos una de las posibles respuestas parece obvia con solo recordar la situación geográfica de Galicia. Los datos estadísticos reflejados en diversos estudios muestran que la presencia en Europa de refugiados políticos gallegos es muy escasa porque, sin duda, era más sencillo pasar a la vecina Portugal y embarcarse después para cruzar el Atlántico rumbo a América, o bien marcharse a América directamente desde Galicia. En este caso, además, los exiliados sabían que allende los mares podrían

encontrar fácil acogida entre familiares, amigos, antiguos vecinos, conocidos o, al menos, paisanos que, desde hacía más de un siglo se habían instalado en Venezuela, México, Uruguay y, sobre todo, en Argentina y Cuba; es más, algunos de ellos habían sido antes emigrantes, o lo habían sido sus padres. Pero ¿cuál es el modo de integración de los exiliados gallegos en el país de acogida?[34] El trabajo de Núñez Seixas y Ruy Farías, al que nos hemos referido, aporta un excelente, documentado y detallado estudio que proporciona las respuestas adecuadas.

> Las oportunidades de cada exiliado en los países de destino dependieron de una combinación de sus conocimientos, bagaje formativo y calificación profesional, con sus conocidos, las redes sociales en que apoyarse. La inserción sociolaboral fue más favorable para los exiliados de mayor formación y no demasiado viejos para el mercado laboral, y para los que disponían de redes de apoyo (familiares, comunitarias y de paisanaje, profesionales o políticas) en los países receptores. Los intelectuales, profesores y universitarios hallaron en su mayoría una acogida relativamente favorable y dispusieron de oportunidades para ejercer su profesión. (Núñez Seixas y Farías, 2009: 118).

Pero ahora nos interesa destacar una de las afirmaciones que el artículo de estos historiadores contiene, porque en ella encontramos una clave, a nuestro juicio esencial, para fundamentar la tesis que pretendemos mantener. Dicen estos historiadores:

> Los exiliados gallegos optaron en la mayoría de los casos por intentar influir o integrarse en asociaciones de inmigrantes cuya naturaleza era mutualista-asistencial, recreativa y cultural. Con ello se veían también obligados a modular su mensaje en términos comunitarios e interclasistas, con el fin de mantener la afiliación a las entidades y el vínculo territorial como lazo cohesionador. Este factor imponía

[34] Subraya Bárbara Ortuño que «en muchas ocasiones, las actitudes de los/as emigrantes, su grado de movilización política y articulación institucional previa, y las diferencias de perfil social y cultural entre estos/as y los exiliados/as llegaron a trazar auténticas fronteras entre ambas colectividades, como sucedió en México y Cuba». (Ortuño, 2010: 145).

> serias dificultades a la conversión de las entidades de emigrantes en plataformas de propaganda y concienciación política. (Núñez Seixas y Farías, 2009: 121).

Ahora bien, y a pesar de tales obstáculos, el tenaz interés en la preservación de la lengua, expresión viva de su cultura, y de su ideario nacionalista identitario explicaría algunos de los procesos destacados por Alonso Montero, en *Lingoa e cultura galega na Galicia emigrante*, publicado hace más de veinte años (1995), que se concretan en el desarrollo de una estructura editorial que incluía prensa, radio y publicidad propias, como medios de afianzamiento, consolidación y divulgación de unas señas de identidad.

> …el proceso de construcción de la identidad musical de los miembros de la colectividad gallega de Argentina, según sean inmigrantes o descendientes y según los cambios sociales, políticos y económicos de su región de origen y de Argentina (…) a lo largo de su historia en nuestro país, los gallegos fueron otorgando diversas valoraciones a su música ancestral, y que actualmente expresan su diferencialidad étnica –galeguidade– básicamente a partir de la práctica de su música vernácula. (Cirio, 2003: 249).

Por otra parte, y para completar dicho proceso, la celebración de rituales conmemorativos y simbólicos, tales como ceremonia del Día de Galicia (25 de julio), el aniversario del plebiscito autonómico (28 de junio) o la efemérides en recuerdo de los Mártires de Carral (26 de abril), se convierten igualmente en procedimientos que garantizan la supervivencia y el poder de la lengua y la cultura gallega en el exilio. Por ello creemos muy acertadas las palabras de González Millán cuando afirma:

> O exilio recupera un espacio de liberdade, pero mediatizada polas complexas circunstancias que acompañan e caracterizan toda experiencia do exilio. 'Transterrar', en acertada expresión de José Gaos, unha cultura e a lingua que lle serve de articulación expresiva é socioloxicamente imposible, incluso cando se apoia nunha nada inestimable presencia demográfica, como era o caso da Galicia da diáspora latinoamericana. O tipo de actuacións culturais, e sobre todo o

> repertorio dos títulos que merecen ser reeditados, falan abertamente do interese dos exiliados por dialogar simultaneamente con tres interlocutores ben distintos e perfectamente diferenciados: as comunidades de emigrantes, os distintos colectivos das sociedades de acollida e a Galicia do interior. (González Millán, 2011: 766).

Así pues, emigrantes y exiliados recorrieron los mismos o semejantes caminos, pero bien disímil fue la causa que provocó su salida, el abandono de su tierra, y bien diferente la intencionalidad con la que unos y otros utilizaron (o pretendieron utilizar) los lazos, asociaciones o centros del espacio público.

> Neste sentido, as comunidades preexistentes de emigrantes serviron, potencialmente, como os receptores necesarios (moitas veces, lonxe da idealidade desexada) para darlle vida e credibilidade á 'cultura' galega construída pola intelectualidade exiliada. O seu esforzo de institucionalización cultural debe ser entendido neste contexto. (González Millán, 2011: 771).

Desde un punto de vista estrictamente literario, para intentar responder a la pregunta de si existen o no diferencias entre unas y otras voces, es preciso comparar los textos producidos por unos y otros, objetivo que a todas luces, dado la dimensión del propósito, es inalcanzable en estas páginas. Sin embargo, y obviamente en general, proponemos contraponer el ruralismo que caracteriza la voz del emigrante (en ocasiones presente ya desde el título de las obras) con la innovación y la modernidad de la voz del exiliado. Pensemos, por ejemplo, en los exiliados de postguerra que vivirán en la capital argentina[35], y detengámonos en uno de ellos, concretamente en Rafael Dieste, un autor cuya obra[36], pese a la excelencia

---

[35] Castelao, Luis Seoane, Arturo Cuadrado (fundadores de la editorial EMECE), Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio Baltar, Eduardo Blanco Amor, Luis Tobío, Laxeiro o Isaac Díaz Pardo.

[36] Escribió en dos lenguas (primero en gallego –*Dos arquivos do Trasno*, 1926; *A fiestra valdeira*. *Comedia de remate ledo en tres lances, o derradeiro cun respiro,* 1927– y más tarde, sobre todo a partir de 1930 cuando se instala en Madrid, meses antes de proclamarse la Segunda República, utilizó prioritariamente el

de su calidad, tardó más tiempo que en otros casos en ser reconocida en su propio país, y que, a juicio de Arturo Casas, reconocido especialista en el autor, «perfila e asenta na nosa literatura, xa no decenio dos vinte, formas narrativas, dramáticas e ensaísticas antes inexploradas» (Casas, 1994: 9).

Rafael Dieste, el poeta de Rianxo,[37] hijo de emigrantes (padre gallego emigrante retornado de Argentina y madre brasileña) y aliado en el bando republicano, al finalizar la Guerra comienza su periplo de exiliado (1939-1961). En febrero de 1939 se va a Francia, desde allí se traslada a Uruguay y, finalmente, se instala en Buenos Aires, Argentina. Trabaja como director literario de la Editorial Atlántida, escribe en la primera revista de exiliados, *De mar a mar,* publicación creada en 1942 por Lorenzo Varela y el escritor madrileño Arturo Serrano Plaja, otro exiliado con quien Dieste había coincidido, antes de la contienda, colaborando en Madrid con las Misiones Pedagógicas y, después, en Valencia, en la fundación de la revista *Hora de España* (1936) junto a Juan Gil-Albert y Antonio Sánchez Barbudo. Durante su estancia en Buenos Aires, Dieste publica la que para la mayoría de los estudiosos de sus creaciones literarias es una obra maestra: *Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943; en España en 1947), nombre que, como todos sabemos, se corresponde con el pseudónimo que a veces utilizaba y, por tanto, incluso antes de leer el libro podemos

---

castellano –*Rojo farol amante*, 1933; *Quebranto de doña Luparia y otras farsas*, 1934–) y cultivó un amplio número de géneros literarios: poesía, cuento, ensayo, teatro (comedia, tragedia, obras para guiñol, farsa…), así como diferentes modalidades periodísticas.

[37] Dejo aquí al margen su capacidad musical a la que se refiere la pianista Natalia Lamas: «como músico, compositor e intérprete ao piano, de pasmosa inventiva musical, dominador de recursos técnicos, sensíbel, capaz de espresar no teclado os máis dificeis matices e coñecedor das coimbinacións armónicas máis sofisticadas. E todas estas cualidades en grado de fina e maxistral desenvoltura, demostrativa dos quilates dun talento musical por outra banda ben coñecido e valorado polos seus íntimos e máis adhegados amigos». (Lamas, 1982: 479). Y añade más adelante «Coido, sinceramente, que Rafael 'Dieste poido arrequecer a música galega na mesma medida, quizáis, que arrequeceu as liosas letras. Na sua obra escrita acúsase, ao meu ver, a presencia do seu talento filarmónico en ritmos, musicalidade e cadencias». (Lamas, 1982: 480-481).

intuir –y sin duda acertaremos– que se aproxima a lo autobiográfico. Después de dos años como profesor de español (primero en Cambrigde 1950-1952, y luego en dos centros universitarios mexicanos, Monterrey y Nuevo León), regresa a Buenos Aires. Por fin, en 1961, retorna definitivamente a España.

Primera edición. Buenos Aires, 1943

En una reseña publicada en la edición impresa de *El Cultural* (6 de julio de 2006)[38], Ángel Basanta subraya las palabras con las que Francisco Ayala, en sus memorias, describe las extraordinarias cualidades literarias y humanas de su compañero de exilio:

> Rafael Dieste era una criatura angelical, que jamás levantaba la voz. Persona de trato muy afable y espíritu comprensivo, generoso, estaba dotado de una mente especulativa que le permitía entregarse al razonamiento matemático […], alternando con la fantasía lírica en sus bellísimas invenciones literarias. Escritor de tan fina sensibilidad como finas eran las maneras del hombre civil cuya cortesía y delicada

[38] Reseña a la edición de Darío Villanueva: *Rafael Dieste, Obras literarias*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2006.

> ponderación hacía contraste con la tónica desorbitada, gesticulante y gritona de nuestras tertulias, el estilo de su prosa emanaba una deliciosa fragancia de paisaje rústico y aldeano.

Y líneas más abajo el crítico afirma:

> […] la máxima relevancia le ha sido reconocida en la prosa narrativa, con dos libros que son dos joyas literarias. Uno en gallego, *Dos arquivos do trasno (De los archivos del trasgo)*, no recogido en este volumen, publicado en 1926, reeditado en 1962, con la incorporación de más cuentos escritos antes de la guerra (salvo dos, redactados en los 50), hasta llegar a la edición definitiva en 1973, con 20 relatos y un pórtico dedicado al arte del cuento. El otro, más conocido, escrito en castellano durante el exilio, *Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943), aquí seleccionado, consta de 9 narraciones, de las cuales se ha dicho que, en la década de su publicación, no hay en la narrativa española nada comparable. Y tanto en el libro publicado en gallego como en el escrito en castellano nadie discute las excelencias de estos relatos y su sagaz anticipación a las actitudes y modos narrativos del realismo mágico y lo real maravilloso que tanto darían que hablar después en la narrativa hispanoamericana.

Después de su fallecimiento, Estelle Irizarri, acreditada especialista en la obra del rianxeiro, en un artículo publicado en el periódico *El País* dice que, para consolarse de la muerte del escritor, recordaba el título de su farsa *Las muertes burladas*:

> […] la misma burla «que ensayaban el niño Félix Muriel y su padre en *Este niño está loco.* El pequeño Félix veía que su padre «sabía... ir a la hondísima noche antepasada, al seno de que se nace, aunque parece ser también el de la muerte. Sabía ir y volver». Su padre no sólo sabía volver de «la noche profunda de los abuelos y del espejo» de la tenebrosa sala familiar, sino que al salir de ella «traía muchas estrellas prendidas en el pecho, y en la barba».[39]

[39] El artículo de Estelle Irizarre, titulado «El valor ante el misterio en la obra de Rafael Dieste», se publicó en *El País* un martes, 19 de octubre de 1982, un año después de la muerte de Dieste (15 de octubre, 1981), el mismo tiempo

*Historias e invenciones de Félix Muriel*, libro en el que se incluye el cuento al que Irizarri se refiere en la cita anterior, es una obra profunda, lírica, filosófica e imaginativa; una creación que alcanza lo trascendental sin que, al menos en apariencia, el autor se lo proponga.

En suma, a mi juicio, dos son las funciones fundamentales de las voces de una memoria que, alimentada por el recuerdo con la literatura y la música, sostienen la argumentación aquí desarrollada: en el primer caso, el de los emigrantes, la memoria les protegió de la soledad y la desesperanza, actuó como un bálsamo para paliar la sensación de destierro, de desarraigo, de pérdida; mientras que en el segundo, el de los exiliados, la memoria fue un cauce, un instrumento para vigorizar o para generar en otro (y sin duda en ellos también) la fe en una patria y en una nación propia a la que pertenecían, les pertenecía y les aguardaba; aunque también, en algunos casos, sirvió para arrancar a las letras gallegas del ruralismo de entonces.

## Obras citadas

Alonso Montero, Xesús (1995): *Lingoa e cultura galega na Galicia emigrante*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Baliñas, María (2004): «…dera todo eso por solo una mirada deses teus ollos». As catro melodías galegas de Chané sobre poemas de Curros». En Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajes (eds.): *Actas do I Congreso Internacional. «Curros Enríquez e o seu tempo*». Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, tomo II, 291-302.

Bermejo, J. C., Pallares, M. C., Pérez, J. M., Portela, E.,Vázquez, J. M. y Villares. R. (1981): *Historia de Galicia*. Madrid: Caixa de Aforros de Galicia /Editorial Alhambra.

Casas Vales, Arturo (1994): *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*. Vigo: Editorial Galaxia.

Castiello, Chema (2010): *Con Maletas de cartón. La emigración española en el cine*. Donostia: Gakoa.

---

que tardó la autora en enterarse, como ella misma confiesa, con emoción, en este artículo.

— (2011): «Tratamientos literarios y cinematográficos de la emigración en «América». En *Quaderns*, 6, 33-44.

Cirio, Norberto Pablo (2001): «Desaparición permanencia y cambios en las prácticas musicales de la colectividad gallega en la Argentina». Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»/Fundación Xeito Novo de Cultura Galega. http://www.musicaclasicaargentina.com/3articulosgal.htm

— (2003): «Perspectivas xeracionais na construcción da identidade musical na colectividade galega da Arxentina». En *Estudios Migratorios*, nº. 15-16, 249-67.

— (2009): «Repensando el patrimonio musical gallego desde quienes emigraron a la Argentina. Fuentes y perspectivas de estudio». En Rodrigo Romaní (coord.): *A música galega na emigración*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 157-170.

Costa Vázquez, Luis (2001): «Música e galeguismo: Estrategias de construcción dunha cultura nacional galega a través do feito musical». En X. M. González Reboredo (coord.): *Etnicidade e Nacionalismo*. *Simposio Internacional de Antropoloxía*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 245-283.

Farías, Ruy (2016): «Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. xviii-xxi): algunos comentarios a la bibliografía sobre el tema». En *Olivar*, vol. 17, nº 25, 1-24.

Fortes, Ana Belén y García López, Xosé Anxo (2004): «Curros Enríquez. Cronobiografía». En Xesús Alonso Montero, Henrique Monteagudo y Begoña Tajes (eds.): *Actas do I Congreso Internacional. «Curros Enríquez e o seu tempo*». Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, tomo II, 581-622.

Garrido González, Ana (2015): «Las chicas raras no tienen voz: Una interpretación de *Adiós María* de Xohana Torres». En *Itinerarios*: *revista de Estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, nº 21, 183-198.

González-Millán, Xoán (2011 [CD-ROM 2007]): «Exilio, literatura e nación». En Xosé Manuel Ñúñez Seixas e Pilar Cagiao Vila (eds.): *O exilio galego de 1936: Política, sociedade, itinerarios*. Sada e Santiago de Compostela: Ediciós do Castro e Consello da Cultura Galega, 763-788.

Lamas, Natalia (1982): «Dieste músico». En *Grial*, nº 78, 479-481.

Núñez Seixas, Xosé M. y Ruy Farías (2009): «Transterrados y emigrados: una interpretación sociopolítica del exilio gallego de 1936». En *Arbor. Ciencia pensamiento y cultura*, CLXXXV, 735, 113-127.

Mandolessi, Silvana (2010): «Sobre exiliados, migrantes y extranjeros: hacia una definición terminológica». En *América: Cahiers du CRICCAL*, n°39, 71-78.

Ortuño Martínez, Bárbara (2010): *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*. Tesis de Doctorado, Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20062/1/Tesis_ortuno.pdf

Paz Gago, José Mª. (2006): «Galicia y América». En Encuentros en Verines, *Encuentro XXII*: *América de las dos orillas: sueño, mito, utopía y literatura*, pp.1-3. https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/libro/mc/encverines/ediciones

Pereira González, Fernando (2005): «*Folklore* e historia. Sobre algúns usos da cultura popular galega durante o século xix». En *ADRA,* Museo do Pobo Galego, nº 0, pp. 19-32.

Riveiro Espasandin, Xosé (1995): «El exilio gallego de 1939». En Manuel Aznar Soler (ed): *Las literaturas exiliadas en 1939*. San Cugat del Vallés / Coop d' Idees, GEXEL (colección Sinaia-1).

Rodríguez Rodríguez, María del Carmen (2015): «*Sempre Xonxa*. Imágenes de la emigración» En Álvaro Rodríguez Díaz (ed.): *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas*. Madrid: Editorial Dykinson, 39-53.

Sixirei Paredes, Carlos (1999): «Los gallegos en Cuba en el siglo xix. Cultura y regionalismo». En *Historia contemporánea*, volumen 19, 197-212.

# Turnos y tandas en el repertorio bailable de ida y vuelta[1]

**JUAN FRANCISCO SANS Y MARIANTONIA PALACIOS**
Universidad Central de Venezuela

## Consideraciones preliminares

La *suite* se halla enjundiosamente documentada en todas las obras de referencia sobre música y baile. Apel (1982 pág. 814) la define sucintamente como «una importante forma instrumental de la música barroca, consistente en un número de movimientos, cada uno en el carácter de una danza, y todas en la misma tonalidad»[2]. David Fuller (1982) considera que el término suite, en su sentido más general, puede ser aplicado a cualquier conjunto de piezas instrumentales destinadas a ser ejecutadas en una misma sesión,[3] y propone por ello hablar de

[1] Grupo *Organistrum*. Trabajo realizado dentro del I+D+i «Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)» (PID2020-115496RB-I00I) AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto «Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX)» financiado por la Xunta de Galicia dentro de las ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas (GPC) (ED431B 2021/09)

[2] «An important instrumental form of baroque music, consisting of a number of movements, each in the character of a dance and all in the same key.» [Traducción nuestra].

[3] «In a general sense, any ordered set of instrumental pieces meant to be performed at a single sitting (…). [Traducción nuestra].

la «idea de la suite» para referirse a este amplio universo de manifestaciones bailables, quizá emulando lo que William S. Newman (1959) llamaba la «idea de la sonata». De origen francés, el término suite se puede traducir como «lo que sigue» o como «sucesión», dando así la idea de una serie continua de piezas que se ejecutan una después de la otra en un bloque cerrado, autónomo e independiente. Todos los diccionarios y enciclopedias de música y danza le dedican un importante espacio a la suite, explayándose por lo general en una explicación sobre sus orígenes, evolución histórica, principales autores y ejemplares, hasta su extinción como género a mediados del siglo xviii, cuando termina dando paso definitivo a la sonata, con la cual suele confundirse en esa época. A pesar de esto, Fuller considera que luego de la desaparición histórica del modelo «clásico», «la idea de la suite, (…) tomada en su sentido más general, continuó floreciendo bajo diferentes formas, y el término en sí mismo ha sido revivido en ocasiones desde entonces»[4].

Una de las formas bajo las que reapareció la suite en el siglo xix fue precisamente en la de *tandas* y *turnos de baile*, objetos de estudio en este artículo. Ambas se constituyen en sucedáneas de la suite, particularmente en tierras de habla castellana, época en la que se usan dichos términos de forma ubicua y consistente para definir una serie característica de piezas de baile agrupadas en una unidad músico-coreográfica. Por eso resulta sorprendente el hecho de que estos términos tan propios y castizos hayan sido sistemáticamente ignorados en las principales obras de referencia musical escritas en español, y muy especialmente, en aquellas dedicadas a la música española e hispanoamericana. Ni «tanda» ni «turno de baile» aparecen con voz propia en obras como el *Diccionario de la Música Labor* (Pena *et al*, 1954), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 1999-2001), la *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (Peñín y Guido, 1998), el *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (Pareyón, 2007), el *Diccionario Enciclopédico de la Música en*

[4] «The idea of the suite, however, taken in its more general sense, continued to flourish under various guises, and the term itself has since been revived.» [Traducción nuestra].

*Cuba* (Giro, 2007), *Música y músicos de Latinoamérica* (Mayer-Serra, 1947), por nombrar algunos, y ni siquiera son mencionados bajo las entradas dedicadas propiamente al baile. Tampoco los encontramos en obras de referencia general relativas a la danza, como las monumentales *International Encyclopedia of Dance* (Cohen, 2007) o *The Oxford Dictionary of Dance* (Craine *et al*, 2013); en trabajos en español como el *Glosario de términos de la danza española* (Espejo Aubero *et al*, 2001); ni siquiera en libros como *La Danza española* (Borrul y Pérez, 1982); *The dance in Spain* (Ivanova, 1970); *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español* (Puig Claramunt, 1951); *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies* (Meira y Pizà, 2016); o *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* (Salazar, 1950).

Ante tan notoria ausencia en la literatura de referencia especializada, debemos forzosamente recurrir a fuentes más generales. Ya el *Diccionario de Autoridades* de 1739 define tanda como «la alternativa, ò turno, que han de tener, ò cumplir muchos por obligacion, ò por empleo.» Para Esteban Terreros y Pando (1788 pág. 581), tanda viene a ser «lo mismo que turno de alguna cosa, trabajo, etc.» Tanda y turno parecen ser así prácticamente sinónimos. El *Diccionario de la Real Academia Española* en su versión en línea (2017) deriva *tanda* del árabe hispánico *dámda*, que a su vez viene del árabe clásico *ḍamdah*, «acción de vendar o golpear la cabeza una vez». Se trata pues de un término de uso inveterado en la lengua castellana. Entre las acepciones que nos brinda el DRAE de *tanda*, algunas aluden al baile, otras al espectáculo, y otras a colección o alternancia, conectadas todas al sentido que cobra el vocablo en el contexto del baile: «1. f. Alternativa o turno»; «6. f. Número indeterminado de ciertas cosas de un mismo género. Tanda de azotes, *de rigodones*» (cursivas nuestras); «9. f. Ant., Bol., Col., Guat., Hond., Méx., Nic., Pan. y Ven. Sección de una representación teatral»; «10. f. Bol., Guat., Hond., Pan., Perú, P. Rico y R. Dom. sesión (‖ función de cine o teatro)»; «tanda corrida / 1. f. P. Rico y R. Dom. sesión continua».

Por su parte, el *Diccionario de autoridades* define turno como «Orden successivo, ò alternativa, que se observa entre algunos,

para algun repartimiento, ù oficio. Covarr. en la voz Tornar juzga que se dixo de ella, ù de la voz Torno; porque en este modo de succederse se dá vuelta entre los que observan el turno.» Según el DRAE (Real Academia de la Lengua Española, 2017), *turnar* es «alternar con una o más personas en el repartimiento de algo o en el servicio de algún cargo, guardando orden sucesivo entre todas.» Vemos así pues como tanda y turno parecen ser conceptos intercambiables, y se pueden aplicar a condiciones y características generales o específicas del baile.

Ya en el siglo xx, con la declinación del salón como espacio natural para la danza, comienzan a usarse otros términos para definir al conjunto de piezas bailables reunidas bajo un criterio predeterminado. Ante la creciente influencia norteamericana impuesta a través del cine, la radio y la industria discográfica, comienza a hablarse en los países hispanoparlantes de *set de baile* para indicar la disposición de las piezas que se bailan entre dos recesos de la orquesta. Si bien constituye un anglicismo de nuevo cuño en castellano, el término *set* comenzó a ser usado por Thomas Mace ya en el siglo xvii como sinónimo de suite (Fuller, 1982), por lo que cuenta con una larga historia. La idea de la suite persiste en el set contemporáneo, y en tal sentido, puede considerarse como el heredero legítimo de aquellas, tal como lo corrobora Rafael Salazar (2009 pág. 110) cuando asegura que «luego de varias tandas orquestales, o *set* como se le llama ahora (…)»; o Aquiles Nazoa cuando comenta que «En todos aquellos centros nocturnos se bailó en grande en los carnavales de 1939, cuando los caraqueños comenzaron a usar el término «set» para designar las tandas de cinco piezas en que las orquestas dividían sus actuaciones» (Nazoa, 1967 pág. 5).

Nos interesa en este trabajo examinar con detenimiento el origen y uso que se le dio en el siglo xix y comienzos del xx a los términos *tanda* y *turno*, tratando de definirlos, de diferenciarlos, de comprender en lo posible los criterios utilizados en la selección de sus elementos integradores, y de reivindicarlos como vocabulario técnico para definir ciertos tipos de unidades músico-coreográficas durante el período en cuestión en el mundo hispanohablante.

# La «idea de la suite» y la suite «clásica»

Para comprender a cabalidad cómo derivan las tandas y los turnos de baile de la suite, debemos comprender lo que Fuller ha llamado la «idea de la suite». Apel (1982 pág. 814) afirma que el concepto de suite se origina en el siglo xvi a partir de la combinación de pares de danzas de carácter contrastante en tiempo y compás. Así, duplas como pavana-gallarda o passamezzo-saltarello constituirán una suerte de protosuite, a la cual se irán añadiendo paulatinamente otras danzas como la piva o el tourdion, transformándose así hasta llegar a la denominada suite «clásica», cuyos exponentes canónicos los constituyen Bach, Froberger y Händel. Según Fuller (1982), el término suite entra en la terminología musical en 1557 con la *suyttes de bransles* del *Septième livre de danceries* de Estienne du Tertre.

El carácter contrastante entre los movimientos viene a ser un elemento clave en la conformación de estos conjuntos de piezas músico-bailables. Estos se ordenan de acuerdo a criterios coreográficos –buscando la alternancia entre danzas bajas (caminando o arrastrando los pies) y altas (con saltos), o entre danzas de cuadro y de parejas, (sueltas o enlazadas)– y criterios musicales (como la alternancia entre tiempos rápidos y lentos, compases ternarios y binarios, con subdivisión binaria o ternaria). Sin embargo, va a ser el criterio orgánico de la suite (equilibrio formal, unidad tonal y eventualmente motívica entre todos los movimientos) el más determinante para valorar desde la perspectiva estética al género, sobre todo en su período de esplendor (primera mitad del s. xviii). Pero incluso en los ejemplos más acabados, los movimientos de la suite siempre se resienten de un carácter naturalmente autónomo e independiente, que hace que el género se perciba como suerte de *pastiche* al decir de Fuller (1982): «la mayoría de las suites, vista integralmente la historia del género, son demasiado diversas como para sostener una teoría unificada de la misma»[5]. Por ejemplo, la

[5] «(…) the majority of suites, taken over the whole history of the genre, are simply too diverse to support a unified theory.» [Traducción nuestra].

necesidad de mantener todos los movimientos en una misma tonalidad está vinculada más a la dificultad de cambiar la afinación de los instrumentos en la época que a criterios estrictamente musicales o danzarios, y pierde todo sentido con la adopción del sistema temperado, por lo que en el siglo xix, tal criterio deja de tener un carácter normativo en la conformación de las nuevas colecciones de danzas de esa época.

Ya para 1676, Thomas Mace describía la suite como «un preludio improvisado seguido de una allemande, un aire, courante, sarabanda y un juguete [*toy*] 'o lo que usted quiera», todos unidos por una tónica común y 'algún tipo de similitud en sus conceptos, naturalezas, o humores'.»[6] (Fuller, 1982). Es precisamente esta similitud la que definirá el canon del género, y le brindará a la variedad de danzas que integran este tipo de colecciones la unidad característica y necesaria para conformar la idea de la suite como conjunto. No puede descartarse el peso que tuvo la imprenta musical en la definición formal del género, proceso que comienza a finales del siglo xvii con publicaciones como las colecciones de danzas de Dietrich Becker, y que continuará con profusión durante el s. xviii.

En este sentido, Apel repara también en otro tipo de colecciones de danzas, como las conformadas por los compositores franceses del xvii, quienes se sentían más inclinados a reunir danzas de un mismo tipo en una misma publicación. Menciona el caso de las suites de Jacques Champion de Chambonnières, constituidas por colecciones de cinco alemandas, once courantes, cuatro zarabandas, dos gigas, una ciaconna, eso sí, todas en do mayor. Estas piezas difícilmente tenían elementos motívicos en común, más allá de la tonalidad, el compás, el ritmo y el carácter de la danza que las emparentaba unas con otras. Esta disposición invita a pensar en dos usos diferentes del mismo material. El primero sería organizar grupos separados de courantes, o de zarabandas, o de alemandas, para ser bailadas tal como están. Este tipo de seguidillas de piezas

[6] «(…) an improvised prelude followed by an allemande, ayre, courante, sarabande and toy 'or what you please', all linked by a common tonic and 'some kind of Resemblance in their Conceits, Natures, or Humours'.» [Traducción nuestra].

de baile de un mismo género es lo que François Couperin llamaba *ordre*. Resulta curioso que los primeros ejemplos de suites conocidos, los de Estienne du Tertre, pertenecen a esta categoría (Fuller, 1982). El segundo uso consiste en formar suites *ad hoc*, tomando un ejemplar de cada género de la colección general, mezclándolos al azar, siendo que todos tienen la misma tonalidad y son absolutamente intercambiables entre sí. Esta conformación se asemeja más al modelo canónico de la suite que se suele manejar en las historias de la música.

Según Apel (1982 pág. 814) el modelo «clásico» de la suite (como lo llama también Fuller) puede ser resumido en el acróstico A-C-S-O-G (Allemande, Courante, Sarabande y Giga), donde la O representa una de las muchas danzas que Apel llama «opcionales», como el minuet, la bourrée, la gavotte, el passepied, la polonaise, la anglaise, la loure o el air. Por supuesto, se trata de un modelo absolutamente flexible que admite conformaciones variables de elementos (usualmente, entre tres y siete movimientos, sin un orden demasiado rígido), sin contar con los preludios, fantasías, sinfonías u oberturas, a menudo improvisadas, que solían anteceder a la suite misma. Por otra parte, Apel llama danzas «obligatorias» a A, C, S y G, que datan por lo menos de finales del s. xvi, pero que ya en el s. xviii no podían considerarse propiamente como danzables (por eso define la suite como un «género instrumental» y no como un «género bailable», *vide supra*).

Las danzas opcionales son históricamente más recientes que las obligatorias, y provienen en su gran mayoría de la corte francesa del s. xvii. Hasta el propio siglo xviii retuvieron su carácter danzable. Algunas de estas danzas, como el minuet, fueron compuestas y bailadas profusamente en la España de la época, llegando incluso a escribirse muchas de ellas en sus provincias ultramarinas del Nuevo Mundo. Buen ejemplo de esto lo constituyen los cien minuetos compuestos para guitarra por Pedro Ximénez Abrill Tirado publicados en París (Izquierdo König, 2015), o la colección de doce minuetos manuscritos para tecla de Carlo Pozzi que se encuentran en el archivo de la Catedral de México (Herrera, 2010). El uso del minueto en la América colonial en ocasiones paralitúrgicas –como el «minuet de hábito» *Quédate en paz* (destinado a la profesión de monja) de Manuel Joseph de Quirós, o los minuetos cantados

incluidos en la ópera *Venid, venid deidades* de Esteban Ponce de León– da cuenta de lo popular que era el género en la América colonial. Incluso en el tardío siglo xix vamos a encontrar un uso claramente litúrgico del género en las misas 6, 8 y 25 de José Ángel Montero, que curiosamente finalizan con un minueto instrumental obligado.[7]

La suite es opacada en la segunda mitad del s. xviii por la sonata, el divertimento, la serenata y otras especies, que en gran medida se organizan según criterios muy similares a los de la suite, esto es, en varios movimientos de carácter contrastante, pero prescindiendo del vínculo con las danzas que les dieron origen. Ya a finales de siglo, con el advenimiento de nuevas danzas como el vals, y gracias al auge de la contradanza, comienzan a generarse nuevos tipos de agrupaciones y ordenamientos que –aunque perfectamente ubicables dentro a la idea de la suite de Fuller– obedecen a criterios menos rígidos que los utilizados para juntar las danzas cortesanas que fenecieron con la Revolución Francesa. La idea de la suite se manifestará en el s. xix bajo dos formas diferentes: como tanda, y como turno de baile.

## Generalidades sobre las tandas

De los dos términos bajo examen, es quizá el de tanda el que tiene un uso más difundido, preciso y acotado durante la época en cuestión. Ya advertimos que en los años iniciales de la suite como género, había casos donde ésta se conformaba a partir de seguidillas de danzas de un mismo tipo. Decimos esto porque la tanda en el s. xix atiende a la acepción del DRAE que la define como un «número indeterminado de ciertas cosas de un mismo género», para ejemplificar luego con «Tanda de azotes, de rigodones.» Vista así, la mencionada suite de branles del s. xvi es en rigor, tal como la entendemos aquí, una tanda. Es eso lo que le permite a Luis Marty, autor del *Diccionario de la lengua castellana* (1864 pág. 98) definir con un anacronismo la voz «Alemanda», una danza de los

[7] Agradecemos a Montserrat Capelán habernos llamado la atención sobre este peculiar ejemplo.

siglos xvii y xviii, como una «Tanda de contradanzas antiguamente en boga».

Sin embargo, el término tanda es en propiedad una expresión decimonónica, período en el cual encontramos abundantes alusiones al vocablo que nos permiten establecer con bastante precisión una tipología del mismo. Cuando reunimos un número determinado de piezas del mismo tipo para ser bailadas seguidas una de la otra, generalmente en la misma tonalidad o en tonalidades afines, y con una analogía en «sus conceptos, naturalezas o humores» (como decía Mace), podemos comenzar a hablar con propiedad de una tanda. Habría que advertir que muchos autores clásicos y románticos, como Mozart, Beethoven, Schubert o Chopin, escribieron colecciones completas de piezas de un mismo género (contradanzas, valses, mazurkas, ländler, etc.), pero no necesariamente pueden considerarse como tandas en el sentido que estamos manejando aquí.

Las tandas suelen organizarse en grupos de cinco piezas, precedidas o no por una introducción, finalizadas o no con una coda. Esta práctica es absolutamente consistente en los ejemplos examinados. Tomemos el caso característico de la tanda de valses para piano a cuatro manos *Recuerdos de Ubaque* (Quevedo Arvelo, s.f.) del compositor colombiano Julio Quevedo Arvelo. La obra consta, como lo dice su subtítulo, de «introduccion, valses i final». Comienza con un *Allegro con brio* en *sol* mayor, y luego se van sucediendo los valses numerados como 1 (*sol* mayor), 2 (*do* mayor), 3 (*fa* mayor), 4 (*si* b mayor), 5 (*mi* b mayor), y *Final* (*mi* b mayor-*sol* mayor). Resalta en esta obra el cuidadoso plan armónico que articula en un delicado juego de tonalidades los movimientos de la tanda, algo que va a ser característico del género, y que lo va a diferenciar sustantivamente de los *ordre* o colecciones de danzas del mismo tipo propia de los siglos precedentes, y de la suite.

Ocurre que las tandas no siempre son identificadas expresamente así ni en el título ni en el subtítulo de la partitura. A menudo se les asigna un título general, ora descriptivo, ora de carácter programático, por lo que sólo va a ser examinándolas como sabremos que estamos ante un ejemplar del género, como ocurre en esta narración de Enrique Fernández Iturralde (1867 pág. 119), quien oye a los vecinos tocar al menos cuatro tandas de diferentes danzas, de las cuales solo llevan ese nombre las de Strauss: «Después de

los lanceros, tocaron un schotish; en seguida una preciosa tanda de valses de Strauss, que me parecieron entonces horriblemente discordantes; luego otros lanceros, y después unas habaneras. Lo confieso, las habaneras acabaron por atacarme los nervios.»

Una característica propia de las tandas es la separación gráfica de sus movimientos a partir de una numeración que identifica a cada uno de ellos, lo que deja a la vista los elementos integrantes de la misma. En algunos casos, los movimientos tienen nombres genéricos vinculados a la coreografía, como ocurre en determinadas tandas de contradanzas. A pesar de esta separación gráfica, los movimientos suelen tocarse sin solución de continuidad, dando la apariencia de una sola obra con varias partes formales. Cada uno de los movimientos suele finalizar con una cadencia conclusiva, y a menudo los compositores colocan dobles barras delgadas para indicar que la música continúa en el siguiente número. Incluso observamos detalles exquisitos como el de las tandas de valses de Federico Vollmer (Lecuna, 2008), quien utiliza la doble barra final habitual (una línea delgada vertical, paralela a una gruesa) sólo para el último movimiento de la tanda (la coda), mientras que para el final de cada uno de los números internos usa una doble barra final invertida (una línea gruesa vertical, paralela a una delgada).

La tanda, además de la unidad músico-coreográfica que hemos descrito, tiene una dimensión social muy importante. Una dama se compromete a bailar una tanda completa con un caballero. La ruptura de esta exclusividad es motivo de cotilleo, ofensas y peleas en los bailes. La tanda cumple pues la función de acotar el tiempo en que una pareja estará junta bailando. Igualmente, la tanda termina siendo una unidad económica del baile. En muchos salones públicos donde el consumo era compulsivo, la tanda funcionaba como unidad de intercambio: se paga por tanda, no por pieza suelta, tal como nos lo explica con meridiana claridad Ignacio Altamirano (1869 pág. 106): «Los concurrentes, pagando una peseta, pueden tomar chocolate, café, helados o licores y divertirse al mismo tiempo, durante un rato, porque concluida una *tanda* deben despejar el salón o pagar de nuevo.» Esto también rige en la normativa que reglamenta la actuación de las bandas militares de La Coruña en los bailes de piñata y de carnaval en 1834: «5o. Cada tanda de baile durará quince minutos, mediando el discurso de diez de una a otra,

para lo cual el rematante hará responsable al Bastonero, debiendo concluirse el baile a la hora de costumbre en iguales dias.» (López Cobas, 2008 pág. 107).

En teoría podrían existir tandas de cualquier tipo de danza: de polkas, de mazurkas, de cuecas, de zamacuecas, de minuetos, de bambucos. Sin embargo, la documentación revisada nos arroja tandas de contradanzas y sus sucedáneos, y tandas de valses y sus sucedáneos. Pasamos entonces a examinar en detalle cada uno de estos dos casos.

## Tanda de contradanzas

La contradanza consiste básicamente de dieciséis compases en metro binario con subdivisión binaria o ternaria (esto es, en 2/4 o 6/8), generalmente en modo mayor (aunque las hay eventualmente en modo menor), de melodía fácil, alegre y pegajosa, en forma binaria, cuyas dos partes suelen ser simétricas, repetidas y de frase cuadrada (ocho compases por parte). Si bien se escribe así, la contradanza cuenta en realidad con treinta y dos compases si se incluyen las repeticiones. Pero como se la debe reiterar el número de veces necesarias para que cada pareja que participa en el baile pueda realizar la figura propuesta por el bastonero o por la pareja guía, su longitud resulta variable y adaptable a los requerimientos coreográficos del instante. Es decir, a pesar de que a partir de la descripción que hemos hecho nos pudiera quedar la impresión de que se trata de una forma cuadrada, rígida y cerrada en sí misma, de muy breve duración (no más de un minuto), en realidad la performance de la contradanza es abierta en el sentido que le da Umberto Eco (1965) al término *opera aperta*, dado que su repetición incesante conlleva inevitablemente a la introducción de variantes melódicas y contrapuntísticas por parte de los ejecutantes. En este caso se aplica lo que advierte Fuller (1982) respecto de las suites de branles del s. xvi: estas partituras no constituyen productos acabados, sino más bien esbozos que admiten –y hasta podríamos decir exigen– una reelaboración durante el curso de la interpretación. Estamos hablando abiertamente de un proceso de improvisación sobre un esquema dado, donde cada branle (o en el caso que nos

ocupa, la contradanza impresa) constituye apenas un esquema base para la instanciación definitiva de la obra. Además de este tipo de contradanzas binarias, vemos también en el s. xix versiones ternarias, básicamente con *D.C. al fine*.

Quizá la más antigua de todas las tandas sea la conformada por contradanzas, ya que el baile homónimo sobre el cual se basa tiene su origen a mediados del s. xvii. Encontramos un anuncio en el *Diario de Avisos de Madrid* del 6 de diciembre de 1830, que pone a la venta en el almacén de música de Hermoso una «tanda de contradanzas sacadas de las óperas para piano» (A.A., 1830 pág. 1378). Noticias como las que brinda el *Boletín bibliográfico español* de Dionisio Hidalgo (Hidalgo, 1861 pág. 118 y 122), dan cuenta de la publicación de obras como *El eclipse de 1860. Tanda de contradanzas americanas para piano* de Carlos Llorens y Robles (1860); *Jabalcuz. Tanda de contradanzas americanas para piano* (1860) escrita por un tal J. de P.

Ya dijimos que las tandas consisten de cinco movimientos, y las de contradanzas no son la excepción. Por ejemplo, *El eclipse de 1860* de Llorens y Robles comienza con una introducción (*fa* mayor), y sigue con contradanza 1 (*fa* mayor), contradanza 2 (*sol* mayor-*do* mayor), contradanza 3 (*sol* menor), contradanza 4 (*re* mayor), y contradanza 5 (*fa* mayor). *Jabalcuz* comienza también con una introducción (*fa* mayor), y sigue con contradanza 1 (*fa* mayor-*re* menor), contradanza 2 (*re* menor-*re* mayor), contradanza 3 (*re* mayor), contradanza 4 (*re* mayor), y contradanza 5 (*la* mayor).

El problema es que el término contradanza funciona también como sinécdoque, esto es, así como designa a cada una de las piezas que integran la tanda, designa también la tanda misma. Es por eso que a veces se lee en la documentación disponible «se bailó una contradanza», cuando en realidad lo que se quiso decir fue «se bailó una tanda de contradanzas.» En consecuencia, debemos dilucidar en cada ocasión a qué se está refiriendo el término contradanza: si a la tanda en sí, o a un movimiento específico de la tanda.

La confusión terminológica se profundiza en este caso por el hecho de que las contradanzas reciben por lo general otros nombres genéricos. Tenemos por ejemplo las tandas de contradanzas de origen francés llamadas *rigodones*, tal como lo hace Antonio Biosca en su *Arte de danzar, o reglas e instrucciones para los aficionados a*

*bailar las Contradanzas francesas o Rigodones* (1832). No hay que confundir este rigodón con la pieza homónima de los siglos xvii y xviii, que en ocasiones formaba parte de la suite. Como bien explica Melcior (1859 págs. 363-364), se trata de un baile moderno, venido de Francia, «muy usado en nuestros días, cuya música en compás de dos tiempos ó de 6-8 es animado, y bien rimado. Cada parte se compone de ocho compases, la cual á veces se repite y á veces no (…)». Manuales como el de Biosca describen con lujo de detalle las figuras con las cuales se bailan las cinco contradanzas francesas o rigodones. Mariano Cabrerizo, en su *Escuela de Rigodones* publicada en Valencia en 1831,

> …describe los que se bailaban en Valencia y Madrid, importados de Francia, y los expone en cinco tandas con meticuloso detalle de pasos, lances y piruetas. Integran la primera tanda las figuras que denomina Cadena inglesa, el Verano, la Pul, la Pastorela y la Trenis doble. De la segunda son propios: la Rosa, la Molinera, el Cajón, las Alas y el Vals. La tercera tanda la forman: la Graciosa, la Mónica, la media Pul, la Trenis doble de las señoras y el Vals de cuatro vueltas. La cuarta comprende: el Laberinto, la Ligera, los dos Molinetes, la Solitaria y la Estrella. Las figuras correspondientes a la quinta danza son la nueva Caza, el Trajano, los Natcher, el Fulcen y la Vuelta del Tiempo. Tales bailes fueron los que impuso la moda romántica, jubilando al Amable, el Pasapié y el Minué. (Castañeda y Alcover, 1955 pág. 420).

Con el rigodón sucede lo mismo que con la contradanza, ya que a veces se usa el término para definir cada pieza de una tanda, a veces la tanda misma. Por ejemplo, en una «Revista» que Pérez Montoto (1869) hace de las *soirées* granadinas, dice que «los pollos impacientes por animar la reunión, sacaban elegantes parejas y rendían culto a Terpsícore, bailando un acompasado *rigodón* dividido en tres tandas.» Aquí rigodón refiere a un conjunto de varias tandas. Pero otras referencias hablan de rigodón como una pieza que integra la tanda: «La orquesta, numerosa, dirigida por el maestro Juan Tolosa, ejecutó piezas que llamaron la atención, sobre todo una bella tanda de rigodones (…).» (A. A., 1947 pág. 20). Capmany (1947 pág. 56) a su vez, advierte en *Un siglo de baile en Barcelona* que el maestro Francisco Font anunció para el

año 1830 que había compuesto «cuatro tandas de Rigodones, los que pone a disposición del público, repartida cada una en cinco partes (…)». Como vemos, aquí hay que aplicar el sentido común para esclarecer la lectura.

Otro término equivalente a tanda de contradanzas es *cuadrilla.* También de origen francés, se trata de un baile de cuadros (de allí el término *quadrille*) con dos o cuatro parejas, con coreografía fija descrita en el nombre de cada una de las contradanzas que la integran: *Le Pantalon*, *L'Été*, *La Poule*, *La Trénise* y *La Pastourelle*. Del venezolano José Ángel Montero tenemos la cuadrilla intitulada *Las caraqueñas*, con cinco contradanzas, la primera en *re* mayor, la segunda en *la* mayor, la tercera en *re* mayor, la cuarta en *la* mayor, la quinta en *re* mayor. Los *Bailados para orquesta* de Juan Montes Capón recogidos en la edición crítica de Joán Trillo (2016) consisten de tres tandas de contradanzas, identificadas respectivamente como *Cuadrilla I*, *Cuadrilla II* y *Cuadrilla III*, cada una de las cuales está a su vez conformada por cinco contradanzas numeradas del 1 al 5.

*Los Lanceros* es una variante de la cuadrilla –derivada de la *Quadrille des lanciers*– que a diferencia de aquella, termina con una figura final muy elaborada llamada *Gran cadena.* Las cinco partes canónicas de los lanceros se reconocen por su nombre francés de *Les Tiroirs*, *Les Lignes*, *Les Moulinets*, *Les Visites* y *Les Lanciers*, más vinculadas obviamente con la coreografía que con la música. Andrew Lamb (2001) da cuenta de unos lanceros organizados en Dublin en 1817 por el maestro de danza John Duval, consistentes de cinco figuras diferentes: *La Dorset,* con música de Spagnoleti; *Lodoïska*, con música de Rodolphe Kreutzer; *La Native*, basada en la canción *If the heart of a man* de *The Beggar's Opera*; *Les Graces*, basada en la canción *Pretty Maiden* de *The Haunted Tower* de Storace; y *Les Lanciers*, con música de Feliks Janiewicz, un verdadero popurrí, lo que muestra que era posible armar unos lanceros a partir de una reunión de piezas dispares de autores y épocas diferentes. Pero existen por supuesto ejemplos de un solo compositor, como el caso de *Los Nuevos Lanceros. Cuadrilla venezolana* (Lagos, 1997) del mismo José Ángel Montero, con sus respectivos cinco movimientos reglamentarios: *El Saludo* (*re* mayor), *Las Líneas* (*re* mayor), *Los Molinetes* (*la* mayor), *Las Visitas* (*sol* mayor) y *Los Lanceros* (*re* mayor).

El *cotillón* es a menudo concebido en el s. xviii como una tanda de contradanzas usada para poner fin a un baile, durante las cuales no sólo se ejecutaban figuras, sino se hacían concursos, juegos, rondas, y se entregan premios y regalos. Sin embargo, durante el s. xix comienzan a agregársele una larga lista de géneros como el vals, la mazurka, la polka, el chotís, etc., por lo que más bien pasa a convertirse propiamente en un turno, y ya no en una tanda con piezas del mismo tipo.

Pero no toda agrupación de contradanzas constituye necesariamente una tanda. Hay una publicación titulada *Colección de contradanzas americanas: ejecutadas en los bailes de Capellanes y en el Circo* (Aguirre, y otros, 1860), contentiva de una antología de seis contradanzas de Avelino Aguirre, tres de G. Espinosa de los Monteros, y una para canto y piano de Dámaso Zabalza. Si bien se puede conformar fortuitamente una tanda con cinco de estas contradanzas como hizo Duval con sus lanceros, al menos en lo que concierne a esta publicación, no están expresamente pensadas como una unidad músico-coreográfica.

Especial mención merecen las tandas de danzas que proliferaron después de la segunda mitad del s. xix. La danza es un género genuinamente caribeño, heredero de la contradanza, cuya principal característica musical es el ritmo de tango o habanera (saltillo-dos corcheas) en los bajos, tresillo de corchea-dos corcheas en la melodía. Resulta muy común seguir llamando contradanzas a estas danzas, conocidas también como habaneras, tangos o merengues, como se los suele denominar indistintamente en los países del Caribe. De hecho, los ya mencionados casos de *Jabalcuz* de J. de P. (1860), y *El eclipse de 1860* de Carlos Llorens y Robles, subtituladas ambas como tandas de contradanzas americanas*,* corresponden en efecto a una tanda de danzas, lo cual sólo se puede saber al examinar el contenido musical y constatar la presencia de la característica configuración rítmica de la danza en todos los movimientos de esas tandas. En el caso particular de *Jabalcuz,* cada uno de sus movimientos cuenta no sólo con una numeración, sino con títulos propios, elocuentes en cuanto a su origen caribeño: *Juanita*, *El bohío*, *La Habana*, *Loretico* y *La gracia*. También encontramos tandas de danzas llamadas sin ambages «tandas de habaneras», como es el caso de una compuesta por el Sr. Seichol, tocada en Valladolid

en 1863 (Fernández del Hoyo, 1981 pág. 92), o *¡Viva la Armada Española!*, compuesta por José Campra y publicada en 1878 (López-Vidriero, 2006 pág. 35).

## Tandas de valses

Son quizá las tandas de valses las más populares y conocidas en el siglo xix. Entre los muchos ejemplos españoles disponibles encontramos a Avelino Aguirre y Manuel Perillán (1860), quienes compusieron la tanda de valses para piano a cuatro manos *El Campamento* (1860), y a Antonio de la Cruz, de quien contamos al menos con tres tandas de valses para piano: *Recuerdos de Madrid* (1871); *Tren de Batir* (1877) y *Brisas* (1885). En el semanario de literatura y artes *La Tertulia* de Cádiz, el editor anuncia una función teatral en la que la orquesta tocará dos tandas de valses nuevas, una de ellas nominada *La Primavera*, del maestro Ventura Sánchez Lamadrid (El editor, 1849 págs. 7-8). En la pieza teatral bilingüe *Un ball de convit*, de Mariano García Alban (1864 pág. 26), se aclara lo que entienden por «tanda» en Madrid: «Criado. Si el señor quiere esperar / que acabe la primer tanda… / Toni. No quiero esperarme, no, / por aspasio que lo tomen, / si ells la tanda se comen, / ¿qué tingo que sopar yo? / Criado. Advierta V. que en Madrid / llaman tanda a varios valses.»

En América tenemos noticias de que las tandas de valses se componían y danzaban con igual entusiasmo que en la península. Caicedo da cuenta de que en los salones colombianos de 1849 (1866 págs. 37-38) se bailaban «tandas enteras de valses alemanes, polkas, mazurkas y demás aires al orden del día». Tenemos también noticias de que el compositor colombiano Pedro Morales Pino publicó diversas tandas de valses en el s. xix, como *Evocación* y *Mar y cielo* (editadas por G. Navia en Bogotá), además de haber compuesto *Horas del campo* y *Josefina.*

La numeración de los valses en algunas tandas de valses no debe llamarnos a engaño, ya que es usual encontrar sólo cuatro valses enumerados, y no cinco como en el caso de las contradanzas. Lo que suele suceder en la práctica es que el quinto valse se encuentra unido sin solución de continuidad a la coda, formando así un

quinto valse más largo que los anteriores; o simplemente consiste en la repetición del primer vals para finalizar con una coda, por lo que muchos compositores prefieren no numerarlo aparte, y llamar *coda* a todo. Pero desde el punto de vista estructural, las tandas de valses consisten positivamente de cinco movimientos, al igual que las de contradanzas, más una coda. Es esa la razón por la que Carlos José Melcior (1859 pág. 93), en su *Diccionario enciclopédico de la música*, define la voz «Coda» haciendo precisamente alusión a este caso: «Se comprende por esta palabra italiana, que significa cola ó remate, en las piezas de música, la terminación de un *trio*, un *allegro* ó una *tanda de valses.*» Las codas no son usuales en las tandas de contradanzas, dada la naturaleza coral de este baile y las repeticiones no escritas que están obligados a hacer los músicos de acuerdo al número variable de parejas en la sala, por lo que no resultan prácticas en el sentido coreográfico. En el valse sí, porque es un baile de parejas enlazadas, donde cada pareja resuelve sus movimientos de manera independiente al resto.

Encontramos a menudo tandas de valses no identificadas expresamente así en la partitura, pero que efectivamente funcionan como tales. Es el caso de las tandas de valses para piano del venezolano Federico Vollmer, tituladas con nombres de mujeres, donde sólo encontramos valses numerados del 1 al 4 y una coda, como ya explicamos anteriormente. *Margot* es una tanda consistente en una introducción (*re* b mayor), vals 1 (*la b* mayor-*re* b mayor), vals 2 (*la* b mayor-*mi* b mayor), vals 3 (*si* b mayor-*mi* b mayor), vals 4 (*la* b mayor-*re* b mayor) y coda (que incluye un quinto valse completo con dos partes –en *la* b mayor-*re* b mayor– más la coda, en *la* b mayor-*re* b mayor); *Anita* consiste de una introducción (*sol* mayor), vals 1 (*sol* mayor), vals 2 (*do* mayor-*la* menor), vals 3 (fa *mayor*), vals 4 (*do* mayor) y coda (que incluye un quinto vals completo con dos partes –en *sol* mayor– y propiamente la coda, en *do* mayor); y *¡Louise!*, con una introducción (*si* b mayor-*mi* b mayor), vals 1 (*mi* b mayor), vals 2 (*la* b mayor), vals 3 (*re* b mayor-*la* b mayor), vals 4 (*re* b mayor-*la* b mayor), y coda (que incluye un quinto vals completo con dos partes –*re* b mayor y *la b* mayor– y la coda propiamente dicha, en *mi* b mayor). Como vemos, en los tres casos hay introducción, cinco valses (aunque el último no está expresamente numerado), y coda.

No hay que confundir las tandas de valses con los valses largos en varias partes característicos de la época, que suelen denominarse como grandes valses, valses de concierto, e incluso, grandes valses de concierto. Los tres valses para piano a cuatro manos que se conservan del venezolano Federico Villena (Palacios, y otros, 2001 págs. 4-29) –*¡Qué Nombre!* (cinco partes), *Amor Fraternal* (introducción, diecisiete partes y coda) o *Los Misterios del Corazón* (cinco partes)– obedecen al formato del gran vals, y no pueden considerarse bajo ningún pretexto tandas. Otro caso singular lo constituye el vals *Las Siete Estrellas* de José Ángel Montero, cuyas siete partes representan cada una de las siete estrellas de la bandera venezolana.

Entre las tandas de valses podemos legítimamente incluir las tandas de pasillos. El pasillo es un género de la región andina, cultivado especialmente en Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú, y constituye en esencia un vals criollo. Del colombiano Pedro Morales Pino tenemos la tanda de pasillos titulada *Joyeles* (1899), cuya estructura es la consabida para las tandas de valses: introducción (*do* mayor), pasillo 1 (*do* mayor), pasillo 2 (*fa* mayor), pasillo 3 (*re* menor-*re* mayor), pasillo 4 (*sol* mayor), coda (incluye un quinto pasillo completo más la coda propiamente dicha). Ejemplos como éste los encontramos también en Ecuador, de manos del cuencano Carlos Arizaga Toral, quien compuso una célebre tanda de pasillos llamada *Gotas de ajenjo*, con letra de Julio Flores; o de Emilio Murillo, quien compuso la tanda de pasillos *Margarita* (publicada por el Almacén de Música de Janer y Cia. en Ecuador).[8]

## El turno de baile

El turno de baile es más fácil de asimilar a la «idea de la suite» de Fuller que la tanda: se trata de una colección de piezas de distinto género y calidad, concebidas para ser tocadas y bailadas como un todo orgánico en una misma sesión. En el *Diario de Avisos* del 6 de junio de 1879, el compositor y pianista venezolano Heraclio Fernández narra «las peripecias en que se vió envuelto en una de

[8] Agradecemos a Juan Mullo Sandoval el habernos llamado la atención sobre estas tandas de pasillos en Ecuador.

estas *soirées*», donde se le conminó a tocar el piano, por lo cual no podía bailar: «Dio principio el primer turno que, como podrá comprenderse, lo toqué yo en compañía de otro mártir, pero no el del Gólgota, sino colega mío». Fernández observa con creciente preocupación cómo se van sucediendo los turnos sin que él pueda bailar ni comer dulces ni helados, ni tomar cerveza ni refresco, «por hallarme ocupado en enseñarle a Lidia, niña de la casa, el acompañamiento de unas piezas que quería tocar para que yo *bailase*».

Pal Rösti describe sucinta pero eficazmente en qué consiste un turno de baile en la Venezuela decimonónica: «A las damas acostumbran pedirles todo un turno, (...) que se compone de tres o cuatro piezas y termina con la danza (...)» (Benedittis, 2002 pág. 175). Pese a lo dicho, los elementos que integran el turno tienen –en comparación con los de la tanda– un carácter mucho menos definido. Su estructura es abierta; el orden, tipo y número de los movimientos suele ser menos rígido que el de la tanda, aunque podríamos hablar (al igual que en el caso de la suite) de un turno de baile «clásico» C-V-P-M-D a partir de la segunda mitad del s. xix, consistente en contradanza, valse, polka, mazurka y, en el caso hispanoamericano, danza. El vínculo tonal entre sus partes es prácticamente indiferente, y puede estar integrado por piezas de uno o varios autores. Lo importante aquí es el concepto de reunión de varias piezas distintas en una misma unidad danzaria, el contraste coreográfico y musical entre ellas (lo que no impide que se puedan incluir dos piezas del mismo género en un mismo turno), y que se toquen unas seguidas de las otras hasta finalizada la sesión.

Los primeros turnos de baile del s. xix están conformados básicamente por contradanzas y valses. Ambos géneros se suceden uno al otro, tal como lo explica Bache en la fiesta ofrecida por el onomástico de Simón Bolívar en Bogotá en 1822, al destacar que «hay valses en cada tanda», es decir, que los valses se alternan con las tandas de contradanzas (Benedittis, 2002 pág. 172). Es el caso de la *Quadrilla caraqueña* de 1841 para orquesta del venezolano José Lorenzo Montero, dedicada al cónsul francés Mr. De La Palúm[9], que si bien tiene los cinco movimientos reglamentarios de la tanda

[9] Este ejemplo, y el siguiente de José Lorenzo Montero, se los debemos a la generosidad de Juan de Dios López y Coralys Arismendi, a quienes

de cuadrilla –*Pantalón*, *Eté*, *Poule*, *Pastorela* y *Trenis*– se le añade un *Final* como sexto número, y un vals como séptimo y último número, algo que se sale del esquema tradicional de la tanda, pero que obedece a lo ya descrito por Bache. El contraste garantizado por el compás binario de la cuadrilla y el ternario del vals, convierte a dicha tanda en un turno.

El mismo José Lorenzo Montero compuso en enero de 1843 catorce turnos denominados explícitamente así, para violines, trompas y bajo, por encargo de Remigio Armas, para un baile del Sr. J. Santa María. En este caso, cada turno consiste de una sola contradanza (no de una tanda), seguida de un valse en la misma tonalidad, y eventualmente un nombre común para cada turno: turno 1, *La fama* (*re* mayor); turno 2, *La Julia*, (*sol* mayor); turno 3, *El amable* (*re* menor); turno 4, contradanza *La florida* - valse *El florido* (*do* mayor); turno 5, sin título (*fa* mayor); turno 6, sin título (*do* mayor); turno 7, sin título (*sol* menor); turno 8, sin título (*do* mayor); turno 9, sin título (*sol* mayor); turno 10, *El suspiro* (*re* mayor); turno 11, sin título (*re* mayor); turno 12, sin título (*la* mayor); turno 13, sin título (*re* mayor); turno 14, sin título (*mi* mayor).

En el ejemplo de Montero encontramos ya prefigurado el turno mínimo de la primera mitad del siglo xix: una contradanza seguida de un valse. Este proceso gradual y paulatino de conformación del turno de baile opera de manera similar al descrito previamente con la suite, que comienza al concebirse una dupla de danzas contrastantes que luego se irá incrementando paulatinamente en número. Al mediar el siglo xix, se le incorporarán otros bailes «obligatorios» –para usar la terminología de Apel– en particular la polka, la mazurka, y en la región caribeña, la danza. Esto le permite decir a Vicente Emilio Sojo (1946) en las «Dos Palabras» que escribe a propósito de la publicación del segundo cuaderno de aguinaldos venezolanos que el compositor Rafael Izaza conserva en muchos de sus aguinaldos «el ritmo de la contradanza, la cual, en aquellos tiempos, era pieza obligada en cada turno de baile de alto coturno; en cambio, Ricardo Pérez, se iría a los bailes de los artesanos a

agradecemos la gentileza de facilitarnos sus transcripciones, además de reproducciones de los manuscritos de esta música.

buscar en la danza inspiración para los suyos, ora tiernos, alegres, donjuanescos y hasta fanfarrones.»

Las publicaciones periódicas del siglo xix nos ofrecen datos sobre la venta de partituras contentivas de conjuntos de piezas de baile reunidas expresamente bajo la rúbrica de turnos de baile. Por ejemplo, en el periódico *La Opinión Nacional* de Venezuela, el 16 de febrero de 1871 se anunciaba la venta en la casa del impresor y comerciante Alfredo Rothe del libro *Nuevas piezas de baile, turno para piano,* que incluía el vals *El Carnaval de Caracas,* la polka *Amor sin fe,* la danza *La Palmera* de A. Lutowski hijo, y el valse *Pienso en ti* de Manuel Hernández. El mismo periódico destaca el 3 de enero de 1883 la publicación y salida a la venta de *La Lira Venezolana, Turno de Baile para el Año Nuevo*, que comprende el valse *¡Qué nombre!* de Federico Villena para un piano a cuatro manos (*re* mayor), la danza-merengue *Un traje nuevo* y la polka *Tu cumpleaños,* ambas de Manuel F. Azpurúa (las dos en *mi* b mayor). El 22 de noviembre de 1875 aparece en el *Diario de Avisos* un aviso de título «Habanera», donde se anuncia la venta en la casa del señor Adolfo Blanco en Caracas –además de una habanera arreglada por Leopoldo Sucre– de «un famoso turno para baile de nuestro amigo el señor Roberto Leyeres (…)».

Del mismo modo que ocurre con las tandas, encontramos turnos de baile no declarados expresamente en la partitura, pero que efectivamente conforman uno. Estos turnos se suelen registrar bajo un título general que agrupa los bailes que lo integran. Es el caso del turno para piano a cuatro manos del gallego Juan Montes Capón, titulado *Bailados*, que incluye los movimientos *Mazurka* (*si* b mayor), *Valsa* (*do* mayor) y *Polka* (*do* mayor), numerados consecutivamente. Del venezolano José Ángel Montero contamos con al menos dos conjuntos de piezas de baile organizadas a manera de turno, el primero llamado *Piezas de baile*, integrado por el vals *Un superior* (*do* mayor), la danza *Ésta es* (*la* menor), y la mazurka *La desesperada* (*la* mayor); y el segundo *Repertorio de baile para piano*, integrado por la danza *La regañona* (*re* mayor), el vals *La aurora* (*re* mayor), y la mazurka *Ten paciencia* (*re* mayor). Como podemos observar, la tonalidad no parece constituir en ningún caso un criterio importante en la selección de los elementos que integran estos turnos. En muchos de los que

hemos revisado se alternan piezas con tonalidades distantes entre sí, sin que ello aqueje para nada la unidad del turno. Es más bien el criterio del contraste genérico y el carácter de la obra lo que parece constituir aquí el elemento primordial para la escogencia de los movimientos.

La intencionalidad del compositor respecto a reunir en un turno de baile un número determinado de piezas puede no estar en muchas ocasiones tan clara como en los casos anteriores. El colombiano Diego Fallon publica en 1869 su *Nuevo Sistema de Escritura Musical,* proponiendo un ingenioso sistema de notación musical que perfecciona luego en el *Arte de leer, escribir y dictar música: sistema alfabético* de 1885. Parte de su trabajo consiste en ofrecer una importante *addenda* de composiciones de Mendelssohn, Bellini, Beethoven, transcritas a la nueva notación, incluyendo tandas de valses de Strauss. Entre los materiales del método encontramos cuatro piezas de baile para piano a cuatro manos, consistentes de un *Bambuco nº 1* (sin autor identificado); el pasillo *El innominado* por Erg. (sic); la polka *La loca* y *En una noche de aquellas* (Bambuco nº 2), autoría del propio Fallon (Sans, 2015). Nada nos indica que se trata de un turno de baile, pero el hecho de hallarse todas juntas en una misma colección, de ser todas para piano a cuatro manos y de ser géneros preferidos en los turnos de baile colombianos, nos permite con toda certeza agruparlas bajo esa etiqueta. Las colecciones de piezas de baile publicadas en vida de un compositor, como es el caso de *La Lira venezolana* de Federico Vollmer, que antologiza 44 valses, 24 danzas, 11 polkas y 3 mazurkas del autor, invita claramente a reunirlas en turnos a gusto del ejecutante.

Al igual que las tandas, los turnos tienen la función de acotar el tiempo de exclusividad para una sola pareja, como queda patente en esta recreación de un baile hecha por el costumbrista Daniel Mendoza (1980 pág. 127):

> —Señorita –la dije– haciendo una respetuosa inclinación-, ¿querría usted dispensarme la honra de bailar conmigo una cuadrilla? / —¡Es imposible! –me contestó con satisfacción–. Imagina usted que tengo cedido hasta el quincuagésimo turno. / —¡Hasta el quincuagésimo!... Como usted acaba de entrar…, casi no ha habido tiempo de contar…

> / —Es que hace más de un mes que están contados y distribuidos. / —Pero eso es anticiparse demasiado. / —¿Qué quiere usted? La seguridad personal… / —¿Cómo, peligraba usted? / —Yo, precisamente, no; pero es tan triste quedar…/ —Explíquese usted! –dije con suma curiosidad. / —Sí, es muy triste quedar… comiendo pavo –dijo al oído de la amiga que le quedaba al lado. Volviéndose a mí, prosiguió–: quedar sentada, caballero. / —Pero entiendo que esta noche sólo se bailarán cinco turnos, y ya ve usted que cincuenta…/ —¡Ah! Yo quise decir cinco –repuso con viveza la preciosa niña–; sí, son cinco. / —Entonces, ¿podré contar con el sexto? / —Con mucho gusto –dijo, y me dispensó una mirada de compasión.

A menudo las damas concedían *ex profeso* o sin percatarse –como le sucedía a la señorita de marras– el mismo turno a más de un caballero, y ello constituía motivo de serias disputas entre los pretendientes, como lo reporta Luis Correa (1849 pág. 66):

> —Tendrán, Ines mía, te lo prometo, capítulo aparte las Coquetas y los Coquetones; sin olvidar de contado esa rara industria Coqueto-comercial con que aquellas compran y venden centenares de turnos desde que se proyecta el baile, y la otra habilidad no menos rara que ejercitan ajustándose, en un santiamén, para una misma Polka con más de un Coqueto, lo cual ha producido de vez en vez, no embargante la activa intervención de los padres, cuando no honrosos intrincados pugilatos allí mismo en el umbral del edificio.

Irrespetar el turno de baile podía ser considerado como una falta de consideración muy seria, para lo cual se elaboraban reglamentos para evitarlo, como ocurría en las sociedades filarmónicas de la pampa salitrera en Chile, que organizaban a menudo eventos de este tipo entre sus miembros: «Asuntos graves eran no respetar los turnos de baile, beber más de lo permitido, pelear durante la celebración, etc.» (González, 2003 págs. 184-185).

El turno se constituye además, al igual que la tanda, en una unidad de intercambio económico, como se hace evidente en la invitación aparecida el 28 de enero de 1857 en el *Diario de Avisos* de Caracas para un baile de máscaras en el teatro de la ciudad, donde se advierte:

> Concluido el concierto se despejará la platea, y tanto en ésta como en el escenario se bailarán por las alegres y bulliciosas máscaras las bellísimas danzas cubanas, contradanzas, vals, polkas, mazurcas y cuadrillas francesas, con la brillante orquesta dirigida por el Sr. de Folly con el gusto americano. Todas las personas que hayan concurrido a la función disfrazadas con careta o sin ella, sin disfraz o de serio como plazca a cada cual, *tendrá derecho a bailar en todos los turnos* (…) [Cursivas nuestras].

El turno es también una unidad de medida para los intérpretes, tal como se evidencia en el comentario que hace el oficial irlandés Richard Longfield Vowell durante su estadía en Venezuela: «Como es de costumbre en las noches veraniegas, tocan allí dos bandas militares, que se relevaban por turnos para ejecutar aires nacionales y patrióticos, compuestos en Venezuela o adaptados de la música de otros países.» (Benedittis, 2002 pág. 319). Esta unidad de medida continuó usándose en el siglo xx, equiparándose el turno con el set entre las orquestas de baile. Una muy elocuente explicación de cómo medir la duración de cada set la da Marcano (1998 pág. 19) cuando comenta cómo el director de una de las orquestas más reconocidas en la Venezuela de entonces, la Billo's Caracas Boys, establecía la duración de cada set bailable, así como la forma de estructurarlos. Además de razones estrictamente musicales o de resistencia física de los músicos y bailarines, existen razones comerciales de mucho peso:

> Inicialmente en los años 30 y 40, tanto en los bailes formales (una fiesta en un club o de la ciudad) o en los cotidianos clubes nocturnos o cabarets como en los populares templetes de carnaval, las orquestas tocaban varias piezas seguidas y luego tomaban un descanso y así seguían hasta la finalización de la fiesta. Posteriormente, caló la conveniencia –tal vez derivado del interés de los administradores de los establecimientos nocturnos a favor de un largo descanso entre los *sets* para obtener un mayor consumo de bebidas alcohólicas– de un mayor paréntesis entre *sets*, aparentemente en beneficio de músicos y de los asistentes. La estructuración del *set* bailable también se fue definiendo: primero con música romántica y de relativa lentitud (danzón, pasodoble y/o bolero), seguido por música más movida y

> alegre (bolero-son, guaracha conga o merengue / dominicano). Luego se mantuvo la misma secuencia, pero la orquesta no tocaba más de cinco números musicales por *set*. Más adelante, estaba formado por cuatro piezas y en la actualidad por ocho. Fue a partir de los carnavales de 1939 cuando los caraqueños comenzaron a usar el término *set* para designar las tandas de cuatro o más piezas en que las orquestas dividían sus actuaciones. (Marcano, 1998 págs. 70-71).

## Programas y carnets de baile

Además de la literatura de la época y de la propia producción de los compositores, hay dos fuentes más de información extremadamente valiosa acerca de turnos y tandas que no conviene desdeñar, porque ponen de relieve su uso práctico en la vida cotidiana, y no sólo como un modo de organización de las piezas por parte de compositores y editores de música. En primer lugar están los programas de conciertos, bailes y retretas, donde vemos reflejada una inmensa cantidad de turnos y tandas, declarados o no como tales, pero que funcionan efectivamente en el decurso del baile. Por ejemplo, en un gran baile de etiqueta celebrado en el Teatro Campoamor de Oviedo el 6 de febrero de 1893, se hizo en la primera parte, vals *Mon rêve de Waldteufel*, rigodón *Mon cousin le canotié*, de Marx, vals *Mello* de Emile Waldteufel, rigodón *Les arlequines* de Urgellés, vals *Fleur de blé* de Coote, rigodón *Los ribereños* de Urgellés; y en la segunda parte vals *Les étudiants* de Strauss, rigodón *Les cloches de Corneville* de Metra, el vals *Tainitus* de Suppé, el rigodón *Los ministros* de Llubé, el vals *Amour de femme* de Farbach, y el rigodón *Primera mirada* de Shodopol. En el programa del obsequio que ofrece el General Antonio Guzmán Blanco y su señora, a la sazón presidente de la República de Venezuela, a la ilustre sociedad caraqueña con motivo del Centenario del Libertador Simón Bolívar en 1883, se suceden varios turnos interrumpidos cada uno por la interpretación de himnos nacionales de las repúblicas americanas. El programa comienza con el *Himno Nacional de Venezuela*, continúa con un valse de introducción *El Regenerador* homenaje a Guzmán, dando pie al primer turno constituido por piezas de título alusivo a la ocasión, como el valse *Ofrenda al Libertador*, la cuadrilla

*La América Libre*, y la polka *El centenario*. Luego sigue el *Himno Nacional del Perú*, y a continuación el segundo turno con el valse *La Independencia* y la mazurka *La Libertad*. A renglón seguido se hace el *Himno Nacional de Bolivia*, seguido de un turno constituido por el valse *La Federación* y la cuadrilla *La Reivindicación*, para finalizar con el *Himno Nacional de Buenos Aires.* Todo un programa político-bailable de alevosa confección.

Los carnets de baile aportan también una preciosa información de cómo se estructuraban los turnos, entre otras cosas porque muchos de ellos consisten de programas a los cuales se adosa una línea en blanco vacía en la cual la dama ha de colocar el nombre de la pareja a la cual le ha sido concedido el turno. Del 24 de setiembre de 1905 nos queda un carnet del baile que se realizó en el Club Social de Tucumán, y consta de dos partes: la primera comienza con unos lanceros y un *Pas de quatre*, para continuar con un turno constituido por vals, polka y vals. Luego vienen otros lanceros, seguidos de un vals, un *Pas de patineurs*, lanceros, vals, *Pas de quatre* y un vals. La segunda parte sigue un guion similar en calidad y número. Para terminar, una ruidosa galopa final como fin de fiesta. De un baile en Pontevedra en 1908 nos queda un carnet donde también se expone el orden de baile. La primera parte consiste de vals, rigodón, vals, lanceros y rigodón. La segunda parte de vals, lanceros, rigodón, vals, rigodón y vals.

Del Teatro Círculo de Sans de Barcelona, encontramos un «carnet de bailables» para la fiesta mayor de 1940. El repertorio ya refleja los cambios en los gustos con respecto al siglo anterior, no obstante, todavía persisten gran parte de los viejos géneros agrupados en turnos junto a las nuevas expresiones bailables, muchas de ellas venidas de América. Las tandas ya prácticamente han desaparecido. El turno «de la mañana» incluye vals vienés, fox-trot, danzón, vals (de socios), fox-trot y pasodoble. El «de la tarde», fox-trot, vals vienés, fox rápido, pasodoble, vals (de los socios), conga, fox-trot, tango y vals. El turno «de la noche» es el más largo e intenso, e incluye en una primera parte vals vienés, fox-trot, pasodoble, danzón, slow-fox, vals (de los socios), ranchera, pericón, fox rápido, conga y pasodoble. En la segunda parte hay fox-trot, danzón, pasodoble, vals (socios), tango y vals. El programa anuncia que todas las noches, antes del baile, se ofrece un gran concierto en la terraza del café.

# Conclusiones

Nos hemos propuesto en este trabajo describir y caracterizar las tandas y los turnos como modos de organización preferente de la música de baile en el s. xix y comienzos del xx en Hispanoamérica, en sustitución de la idea de la suite clásica que estuvo en vigencia hasta mediados del s. xviii. Creemos haber aportado suficientes elementos de juicio como para decir que ambos conceptos gozan de presencia e importancia en Hispanoamérica como para ser considerados como categorías músico-bailables por pleno derecho, que requieren y merecen un estudio más detallado y profundo. El hecho de que las piezas de baile que integran estas tandas y turnos sean prácticamente las mismas en ambos lados del Atlántico, que el intercambio de géneros sea tan evidente, y que los modos de organizarlos sean iguales en ámbitos geográficos tan distantes, pero unidos por la hispanidad, nos permite hablar con total propiedad de un repertorio de baile de ida y vuelta el cual ha sido hasta ahora muy poco estudiado. Esperamos con este trabajo haber dado un primer paso en esta dirección, y contribuir a que se hagan investigaciones más acuciosas en esta área del conocimiento musicológico.

# Obras citadas

A. A. (1830): Música. *Diario de Avisos de Madrid.* 340.

— (1947): *Un siglo de baile en Barcelona: qué y donde baibalan los barceloneses el siglo xix. Los bailes de máscaras, los particulares o de sociedad y los públicos. «Balls d'any» y «d'envelat». Aurely Capmany.* Barcelona: Millà.

Aguirre, Avelino y Perillán, Manuel (1860): *El Campamento. Tanda de valses para piano a cuatro manos.* Madrid: Casimiro Martín.

Aguirre, Avelino, Espinosa de los Monteros, G. y Zabalza, Dámaso (1860): *Colección de contradanzas americanas: ejecutadas en los bailes de Capellanes y en el Circo.* Madrid: Carrafa y Sanz.

Altamirano, Ignacio (1869): *El Renacimiento. Periódico Literario.* México: Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White.

Apel, Willy (1982): *Willy Apel, en su Harvard Dictionary of Music.* Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benedittis, Vince de (ed.) (2002): *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX.* Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación.

Biosca, Antonio (1832): *Arte de danzar, o reglas e instrucciones para los aficionados a bailar las Contradanzas francesas o Rigodones.* Barcelona: Librería de Sauri y compañía.

Borrul, Trinidad y Pérez-Dolz Riba, María Pilar (1982): *La danza española.* Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.

Caicedo Rojas, José (1866): El tiple. *Museo de cuadros de costumbres I.* Bogotá: Foción Mantilla, págs. 33-39.

Capmany, Aurely (1947): *Un siglo de baile en Barcelona: qué y donde baibalan los barceloneses el siglo xix. Los bailes de máscaras, los particulares o de sociedad y los públicos. «Balls d'any» y «d'envelat».* Barcelona: Millá.

Casares Rodicio, Emilio (dir.) (1999-2001): *Diccionario de la musica espanola e hispanoamerica.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Castañeda y Alcover, Vicente (1955): *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España: siglos XVI al XIX.* Madrid: Real Academia de la Historia.

Cohen, Selma Jeanny (2007): *International Encyclopedia of Dance.* New York: Oxford University Press.

Correa, Luis D. (1849): Los coquetos. [aut. libro] José María Rojas. *Flores de pascua: Coleccion de producciones originales en prosa y verso.* Caracas: José María Rojas, editor.

Craine, Debra, Mackrell, Judith y M. (2013): *The Oxford dictionary of dance.* Oxford: Oxford University Press.

D. J. de P. y J. de P. (1860): *Jabalcuz. Tanda de contradanzas americanas para piano.* Madrid: Carrafa y Sanz.

De la Cruz, Antonio (1885): *Brisas. Tanda de valses.* Madrid: J. Campo y Castro, editor.

— (1871): *Recuerdos de Madrid. Tanda de valses.* Madrid: Antonio Romero.

— (1877): *Tren de Batir. Tanda de valses.* Madrid: Pablo Martín. Calcografía de Echevarría.

Eco, Umberto (1965): *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo.* Barcelona: Seix-Barral.

El editor (30/9/1849): Miscelánea. *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes.* Págs. 7-8.

Espejo Aubero, Amparo y Espejo Aubero, Alicia (2001): *Glosario de términos de la danza española.* Madrid: Editorial y Librerías Deportivas Esteban Sanz.

Fernández del Hoyo, María Antonia (1981): *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Fernández Iturralde, Enrique (14/04/1867): Un recuerdo de amor. *El museo universal.* 15, págs. 119-120.

Fuller, David. 1982. Suite. [aut. libro] Stanley Sadie (ed.) (1982): *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: McMillan.

García y Alban, Mariano (1864): *Un Ball de convit: pieza bilingüe en un acto y en verso.* Valencia: Juan Mariana y Sanz (ed.).

Giro, Radamés (2007): *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba.* La Habana: Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas.

González, José Antonio (2003): La normativa del mundo social y laboral en la industria salitrera, el ciclo Shanks. *Revista de Derecho Administrativo Económico.* 1, págs. 181-188.

Herrera, Jesús (julio-diciembre de 2010): Carlo Pozzi: compositor europeo de música profana presente en la Catedral de México a fines del virreinato. *Heterofonía.* 143, págs. 9-24.

Hidalgo, Dionisio (1861): *Boletín Bibliográfico Español.* Madrid: Imprenta de las Escuelas Pías.

Ivanova, Anna (1970): *The dance in Spain.* New York: Praeger Publishers.

Izquierdo König, José Manuel (30/10/2017). Catálogo Crítico de la Obra de Pedro Ximénez Abrill Tirado. *www.academia.edu.* [En línea]. https://www.academia.edu/9032607/Catálogo_Crítico_de_la_Obra_de_Pedro_Ximénez_Abrill_Tirado

Lagos, Aída (ed.) (1997): *José Ángel Montero. Obra pianística.* (ed.) Aída Lagos. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Lamb, Andrew (2001). Lancers. (aut. libro) Stanley Sadie (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: McMillan.

— Lanciers. [aut. libro] Stanley Sadie (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* s.l.: McMillan.

Lecuna, Eduardo (ed.) (2008): *Federico G. Vollmer. Obras para Piano.* Eduardo Lecuna (ed.). Caracas: Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Vol. 9.

Llorens y Robles, Carlos (1860): *El eclipse de 1860. Tanda de contradanzas americanas para piano.* Madrid: Carrafa y Sanz hermanos.

López Cobas, Lorena (junio de 2008): Las bandas de música en Galicia: aproximación al caso de la ciudad de A Coruña en el siglo xix. *Revista de Musicología.* Vol. 31, 1, págs. 79-123.

López-Vidriero, María Luisa (2006): *Catálogo de la Real Biblioteca. 15. Catálogo de música manuscrita.* Madrid: Patrimonio Nacional, Palacio Real.

Marcano, Ángel Vicente (1998): *Billo Frómeta. Biografía Musical.* Caracas: Alterlibris ediciones.

Marty Caballero, Luis (1864): *Diccionario de la lengua castellana.* Madrid: Imprenta del Anuario.

Mayer-Serra, Otto (1947): *Música y músicos de Latinoamérica.* México D. F.: Editorial Atlante.

Meira Goldberg, K. y Pizà, Antoni (2016): *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies.* s. l.: Newcastle-upon-Tyne. Cambridge Scholars Publishing.

Melcior, Carlos José (1859): *Diccionario enciclopédico de la música.* Lérida: Imprenta Barcelonesa de Alejandro García.

Mendoza, Daniel (1980): Gran Sarao, o las niñas a la moda. [aut. libro] Mariano Picón Salas. *Antología de costumbristas venezolanos del siglo xix.* Caracas: Monte Ávila Editores, págs. 120-143.

Morales Pino, Pedro (1899): *Joyeles. Primera tanda de pasillos.* Bogotá: Samper Matiz.

Nazoa, Aníbal (1967): Caracas, 30 años bailando. *Música popular. Volumen III.* Caracas: Círculo Musical, págs. 2-10.

Newman, William S. (1959): *A History of the Sonata Idea (3 vol.).* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Palacios, Mariantonia y Sans, Juan Francisco (2001): *Valses originales para piano a cuatro manos.* Caracas: Fondo Editorial de

Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Yamaha Musical de Venezuela.

Pareyón, Gabriel (2007): *Diccionario Enciclopédico de Música en México.* Guadalajara: Universidad Panamericana, Guadalajara.

Pena, Joaquín, Anglés, Higinio y Querol, Miguel (1954): *Diccionario de la Música Labor.* Barcelona: Editorial Labor.

Peñín, José y Guido, Walter (1998): *Enciclopedia de la Música en Venezuela.* Caracas: Fundación Bigott.

Pérez Montoto, S. (15/7/1869): Revista. *El Liceo de Granada.* 6, pág. 96.

Puig Claramunt, Alfonso (1951): *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español.* Barcelona: Montaner y Simón.

Quevedo Arvelo, Julio. s. f. *Álbum Musical Recuerdos de Ubaque. Introducción, valses y final.* Bogotá: Litografía Jerónimo Martínez., s.f.

Real Academia de la Lengua Española (29/10/2017): Diccionario de la Lengua Española. [En línea]. http://dle.rae.es/?id=Z4QaIgd.

Salazar, Adolfo (1950): *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet.* México: Fondo de Cultura Económica.

Salazar, Rafael (2009): *Caracas: espiga musical del Ávila.* Caracas: Banco Central de Venezuela.

Sans, Juan Francisco (2015): Cuatro obras colombianas del siglo xix para piano a cuatro manos. *A contratiempo.* 26.

Sojo, Vicente Emilio (ed.) (1946): *Aguinaldos Venezolanos. Nº 2.* Caracas: Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura.

Terreros y Pando, Esteban (1788): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana.* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañia.

Trillo, Joám (ed.) (2016): *Juan Montes Capón. Obras para piano (I).* Vigo: AGADIC Dos Acordes.

— (1871): *Recuerdos de Madrid. Tanda de valses.* Madrid: Antonio Romero.

— (1877): *Tren de Batir. Tanda de valses.* Madrid: Pablo Martín. Calcografía de Echevarría.

— (1947): *Un siglo de baile en Barcelona: qué y donde baibalan los barceloneses el siglo* XIX. *Los bailes de máscaras, los particulares o de sociedad y los públicos. «Balls d'any» y «d'envelat». Aurely Capmany.* Barcelona: Millà.

# El gallego y el negrito ¿estereotipos o reflejo de la identidad cubana en la escena teatral?

**VICTORIA ELI RODRÍGUEZ**

Universidad Complutense de Madrid

*La Bella del Alhambra*[1], película dirigida por Enrique Pineda Barnet, producida por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos con la colaboración de Televisión Española, se estrenó en Cuba en 1989 y un año más tarde, en 1990,

[1] *La Bella del Alhambra* (1989)/ 100'/ D: Enrique Pineda Barnet/ Productor: Humberto Hernández/ Argumento basado en la novela «Canción de Rachel» del escritor Miguel Barnet/ Guión: Miguel Barnet, Enrique Pineda Barnet, con la colaboración de Julio García Espinosa/ Fotografía: Raúl Rodríguez/ Edición: Jorge Abello/ Sonido: Raúl García/ Actúan: Beatriz Valdés, César Évora, Carlos Cruz, Isabel Moreno, Omar Valdés, Verónica Lynn, Ramoncito Veloz, Jorge Martínez, Miguel Navarro, Miguel Gutiérrez, Omar Padilla, Héctor Echemendía, Chaflán, Roberto Jiménez, Gaspar González, Carlos Más, Adolfo Robal, Ulises Requeiro, Andrés Piñero, Héctor Eduardo Suárez, Yara Yglesias, María Elena Molinet, Paula Alí, José Raúl Cruz. Sinopsis: Inspirada en la novela de Miguel Barnet *Canción de Rachel*. En la atmósfera de La Habana de los años veinte, transcurre la vida de Rachel, corista de una carpa, que ambiciona llegar a ser una vedette del famoso teatro Alhambra. Con el apoyo del dueño del teatro, que la hace su amante, y sus dotes artísticas, llega al pináculo de la fama, siendo conocida como La Bella del Alhambra. En el camino ha perdido trágicamente el

ganaba en España el Goya a la mejor película extranjera de habla hispana. Calificativos y críticas positivas no le faltaron tanto en la fecha de su estreno como en ocasión de los diferentes premios recibidos. Años atrás, cumplido el vigésimo aniversario de ese acontecimiento cinematográfico, se reverdecieron los laureles y retornaron en la prensa escrita, la televisión y la web, las opiniones sobre el filme.

Portada del CD-DVD de la película *La bella del Alhambra* e imagen de su protagonista Beatriz Valdés

> *La Bella del Alhambra* –según la valoración del crítico cubano Eduardo López Morales– es un excelente ejemplo de la obra de arte como sistema complejo y riquísimo de lenguajes y estructuras multidimensionales (…), es una obra mayor sin la grandilocuencia de las aspirantes a 'grandes obras'. (…) [En el] rostro hermoso [de su protagonista] nos hemos encontrado con esa verdad que Martí nos alertara: en este filme, todo es música y razón[2].

---

amor de su vida y se han entregado a una pasión que estuvo a punto de destruir su carrera. https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/12/29/la-bella-del-alhambra-1989-de-enrique-pineda-barnet/ [Consulta, octubre 2017].

[2] Eduardo López Morales: Sobre *La bella del Alhambra.* https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/12/29/la-bella-del-alhambra-1989-de-enrique-pineda-barnet [Consulta, octubre 2017].

Amado del Pino, también crítico teatral y cinematográfico, señalaba:

> Si en otras ocasiones hemos hablado –refiriéndonos al teatro sobre todo– de que muchas veces ignoramos, y hasta despreciamos lo que tenemos al alcance de la mano, Pineda Barnet logra aquí un precioso homenaje a la cultura cubana en sus costados más esenciales. Lo tragicómico, que es una de nuestras evidentes y cardinales características como pueblo, está aquí de forma coherente y diáfana. Es una película repleta de música, de ¿alegría?, de ritmo y picardía insular…pero tiene momentos profundamente trágicos.
>
> La música de Mario Romeu, la escenografía, el vestuario (Derubín Jacomé y Diana Fernández) y el sentido mismo de las caracterizaciones, convierten a la película en un homenaje al teatro cubano, a la música y a la época de la primera mitad del siglo xx[3].

La Habana que recrea *La Bella del Alhambra* de Pineda Barnet nos retrotrae a un ayer ya lejano con más de cien años sobre sí y acontece en uno de los teatros más afamados de Cuba: el Alhambra. El acontecer teatral y el contexto histórico de la película no se suceden de forma paralela, sino de manera conjunta a la década de 1920 del pasado siglo, cuando el Alhambra era ya un referente en la ciudad.

Sobre la pantalla transcurren varios acontecimientos de la historia de un país que tras alcanzar la independencia, mediatizada por la intervención norteamericana (1898-1902), sale a la palestra nacional e internacional como República de Cuba, una nación con una estructura estatal emergente. Tan débil que su vida política y comunitaria sufrió no una, sino dos intervenciones norteamericanas –la segunda entre 1906 y 1908– y la amenaza a que se produjesen otras situaciones semejantes. Un proceso que tuvo varios actores sociales y culturales como protagonistas. Entre los más destacados: la construcción de la nación y la identidad cubanas.

---

[3] Amado del Pino. Sobre *La bella del Alhambra.* https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/12/29/la-bella-del-alhambra-1989-de-enrique-pineda-barnet [Consulta, octubre 2017].

En este entramado tan complejo desempeñaba un papel la creación de un discurso sobre la cultura nacional y aquí el teatro Alhambra, su música y sus personajes, también tuvieron voz como un eslabón más de los tantos que articulaban no sólo los discursos sino las prácticas artísticas. En el escenario se fueron consolidando varias especies genéricas de la música cubana que alcanzaron «popularidad profesional», tanto en lo cantable como en lo bailable.

## Algo de historia

En la esquina habanera que forman las calles de Consulado y Virtudes fue fundado el teatro Alhambra en 1890. En la escena de entonces se representaban habitualmente zarzuelas españolas, pero de manera paulatina los empresarios en aquel momento, los catalanes José Ross y Narciso López, ante la necesidad de atraer al público fueron modificando el repertorio alternándolo con intermedios y piezas de un matiz picaresco cercano al vodevil. Según señala Eduardo Robreño, quien perteneció a una saga de actores y dramaturgos y fuera historiador del teatro cubano, «había que contratar nuevos artistas que interpretasen 'y hablasen en cubano', así como un número de autores conocedores de las cosas y costumbres del país» (Robreño, 1961: 30).

La relación dialéctica entre la necesidad de novedades en la creación y representación teatrales, la demanda que requería el consumo y el reforzamiento de la taquilla no eran nada nuevo. En la escena, los espacios que podían despertar el interés del público, hacerles cambiar de humor y servir de incentivo taquillero aparecen reflejados en la prensa cubana desde la salida del *Papel Periódico de la Havana* el 24 de octubre de 1790 –un siglo atrás en la historia del país. En esa fecha se anuncia para ese día una compañía de cómicos que representaría en el teatro Coliseo *Los áspides de Cleopatra*, comedia en tres actos de Rojas Zorrilla, complementándose el programa con una pieza corta *El cortejo subteniente, el marido más paciente y la dama impertinente* original del habanero Ventura Pascual Ferrer y una tonadilla (Aguirre, 1968: 17). La profesora Yolanda Aguirre en su libro *Apuntes sobre el teatro colonial* afirmó que:

> El estudio de los programas sucesivos [del *Papel Periódico de la Havana*] indica que el sainete podía convertirse en un entremés y la tonadilla en seguidilla; pero que invariablemente, estos elementos formaban parte, con la pieza dramática, de la programación, salvo que esta se inclinara hacia lo instrumental, presentando conciertos con «obligados» de violín, flauta u otro instrumento de viento. Entremés o sainete, tonadilla o aparte instrumental eran colocados en los intermedios de la obra central, casi siempre en tres actos o adaptada a esos intermedios; lo que hacía que entre el primer acto y el segundo, así fuese la tristísima historia de Doña Inés de Castro, el público desahogaba su ansiedad riendo con los chistes saineteros o entremesistas y volviera a reposar de sus fatigas entre el segundo y el tercero, disfrutando seguidillas, tonadas, tiranas o un fragmento musical cualquiera. (Aguirre, 1968: 17).

Durante el transcurso del siglo xix ya se había establecido en la «siempre fiel Isla de Cuba» una tradición teatral como pone en evidencia el número y diversidad de las programaciones reflejadas en la prensa periódica cuya lectura no deja de sorprender e incluso inclinar al humor. En una reciente publicación cubana –*Música de salón. En Publicaciones periódicas. La Habana, 1820-1867* (Lapique, *et al*, 2017)– se indaga y salen a la luz noticias hasta ahora poco conocidas o quizás pasadas por alto en la historiografía del país. Entre otras puede leerse:

> En plena temporada de 1821 se instaló primero en la calle de la Obrapía, y luego, en la de San Ignacio, una compañía francesa con programación inicialmente especializada en el género de *vaudeville*, que daba sus funciones a menos costo «aunque llueva» y que para fines de año rivalizaba con la cartelera del Principal y presentaba conciertos vocal-instrumentales, óperas (como *El desertor de Mosigny*[4]) e incluso nuevas tonadillas. A ello respondió la compañía española [de Andrés Prieto, en la Habana entre 1810-1830], trayendo entonces el *vaudeville* al teatro español[5]. (Fallarero, 2017: 58).

[4] *Diario de La Habana*, 18 de diciembre de 1821.

[5] *Diario de La Habana*, 24 de noviembre de 1825.

El teatro musical había crecido y se había diversificado en funciones de tarde y noche, la escenografía asumía una consideración artística, en tanto el canto, el baile y la orquesta eran más que relevantes, sin que por ello el público dejara de familiarizarse con «los clásicos», el italianismo operístico y la zarzuela española.

Pero, volvemos al primer Alhambra. En el decenio que transcurre entre 1890 y 1900 este teatro modificó su nombre, también fueron otros los empresarios que lo regentaban. En 1899 se llamó Circo-teatro Habana y a inicios de 1900 Casino Americano, en alusión al entonces gobierno interventor de la Isla. El 10 de noviembre de 1900 abrió sus puertas un nuevo Alhambra, resultado de la sociedad entre Federico Villoch (libretista, Matanzas, 1868-La Habana, 1954), Miguel Arias (escenógrafo, Burdeos (Francia)?; León (España)?, 1841-La Habana, 1915[6]) y José López, Pirolo (actor, Asturias ¿?- La Habana, 1902), al que poco después se unió el también actor Regino López (Grado, Asturias, 1861-La Habana, 1945), hermano del anterior. Una conjunción empresarial y artística de cubanos y españoles unidos bajo el haz común del teatro musical.

El Alhambra fue un escenario donde se mostraban tentativas dramatúrgicas dispares, programas ideológicos también dispares en los cuales quedaban de manifiesto las posiciones de poder que se abrían paso en la Isla, pero desde una óptica humorística y paródica que, en muchas oportunidades, fue objeto de fuertes críticas moralizantes provenientes de sectores conservadores de la prensa y la elite intelectual. Se le impugnaba ser ajeno a los valores y buenas costumbres que la sociedad cubana, recién salida del entorno colonial, podía y debía permitirse. No sólo se valoró negativamente al Alhambra en los primeros años de sus representaciones, sino que esos juicios persistieron durante toda su andadura, siendo objeto de más de una polémica.

---

[6] E. Río Prado en el libro *La Venus de bronce. Una historia de la zarzuela cubana*, aclara que según algunos historiadores el escenógrafo Miguel Arias había nacido en León, España, hacia 1842. Sin embargo, su hija Argelia Arias Estévez, en una carta dirigida a la revista cubana *Bohemia*, en la década de 1970, declaró que había nacido en Burdeos, Francia, La Habana. (Río Prado, 2010: 42).

Lorenzo Angulo en la columna «Crónica. Balance teatral» del periódico *El Fígaro*, tras referirse a los teatros habaneros Tacón, Payret y Albisu, escribió:

> Los demás teatros no merecen que se les mencione en *El Fígaro*. Son espectáculos equívocos en que autores y actores se ven obligados a estirar la cuerda para satisfacer al estragado gusto del público […]. Mejor es correr el telón y pedir a los dioses inmortales que las cosas cambien y que el refinamiento se muestre en el arte bueno [,] no en el vicio[7]. (Río Prado, 2010: 47).

Pocos años antes de que el Alhambra cerrase sus puertas en 1935 –debido al derrumbe del techo de la entrada principal y parte de la platea– Pablo Orella periodista de *El Heraldo de Cuba*, refiriéndose a la obra *Eva o El paraíso perdido* que «reproducía escenas ocurridas según la Biblia en aquel lejano lugar» escribió el 2 de noviembre de 1931:

> Villoch, el admirado sainetero y gran conocedor de todos los resortes del éxito en el teatro y el joven Pepín Rodríguez que colaboró con el maestro en esta tarea, ellos dos y el maestro [Jorge] Anckermann han producido una obra propia para ese público de Alhambra que no va allí, a hacer actos de contrición desgranando cuentas de un rosario, ni para elevar preces al altísimo, sino que acude a recrear sus ojos físicos porque para recrear los del espíritu tiene otros espectáculos. (Río Prado, 2010: 48).

Ante esta crítica en apariencia llegada de la prensa amiga, respondían Federico Villoch y Regino López al día siguiente, en el propio periódico:

> Cuántos hayan realizado una excursión por New York, París, Madrid y demás capitales de importancia del orbe habrán tenido ocasión de apreciar que el llamado desnudo estético se exhibe hoy en los teatros más cultos de esas capitales y que nadie se asombra de ellos

[7] Lorenzo Angulo, *El Fígaro*, 8 de octubre de 1911, 618.

> comprendiendo por el contrario que es un aliciente de las revistas y demás piezas del género ligero.
>
> Usted y todos los que asisten a nuestro espectáculo del teatro Alhambra, saben bien que ese desnudo estético no es la base principal de nuestro género, sino un atractivo y un aliciente más del mismo y que en aquel más que nada descuellan la ilusión de actualidad, el chiste ingenioso, el asunto interesante, la frase popular y la sátira social que nunca rebasa los límites del respeto y de las buenas crianzas, no habiendo en cuanto a ello censor más severo e intransigente que la propia empresa de Alhambra […]. (Río Prado, 2010: 50).

Otra muestra de esas casi ininterrumpidas valoraciones discordantes sobre lo que significó el Alhambra, puede leerse en la necrológica escrita por el periodista y crítico José Manuel Valdés Rodríguez en el periódico *El Mundo*, el 16 de enero de 1945, en ocasión del fallecimiento dos días antes de Regino López, quien fue además de propietario, una de las figuras más célebres del teatro. En esta oportunidad, desde una lente positiva se destacaba la crítica al acontecer de la vida política republicana que encontraba sitio en el escenario del Alhambra.

> Una crítica entre bromas y agudezas, en «choteo», para emplear el criollísimo vocablo, pero afirmadora de los valores nacionales y requeridora de la idoneidad moral e intelectual en los hombres al frente de los destinos del país. Ese batiente político de la actividad de Alhambra fue, a mi juicio, el factor decisivo en el favor y la adhesión del público. Un público heterogéneo y diverso, animado, sin embargo, por igual deseo de ver enjuiciada la vida pública del país y sus hombres más representativos y ganosos, también, de una diversión un tanto picaresca, si bien mucho menos picante que lo imaginado por la mente calenturienta de los muchachos y jovencitos que anhelaban estrenar los pantalones largos para tener entrada en Alhambra.
>
> La concurrencia de Alhambra ofrecía al observador un verdadero corte vertical en el agregado social cubano. Desde los sesudos magistrados de la Audiencia y el Supremo, los abogados y médicos más prestigiosos, los caballeros y rentistas a los obreros y a gente del pueblo, los guajiros visitantes de la ciudad, los jóvenes de casa rica, hijos de las mejores familias, los dependientes del comercio, pasando por

> algún que otro sacerdote, de manga ancha, según la frase de Juan José Arrom, era posible encontrar en Alhambra representantes de todos los grupos sociales[8].

El escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier no pasó por alto la música que se escuchaba en el edificio de Consulado y Virtudes. En el ensayo publicado bajo el título «Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea», *Revista Musical Chilena*, diciembre de 1947 –recogido por Zoila Gómez en *Ese músico que llevo dentro*, tomo III–, puede leerse:

> Los que entonces [se refiere a 1923 y a lo que llama «una necesaria campaña» en La Habana contra la ópera italiana] nos interesábamos por el folklore, íbamos a escuchar unos danzones admirables, ejecutados de acuerdo con una tradición que se remontaba a los tiempo clásicos del género, por el viejo Anckermann, antes de darse comienzo a la primera tanda del Alhambra, a las siete y media de la noche. Allí, al menos, se encontraba un auténtico sabor a trópico… Porque, por lo demás el sabroso y cubanísimo *Cucalambé* había sido abandonado a favor de Sánchez Galarraga y Luis Urbina; nadie pensaba ya en los admirables temas del *Cocoyé* oriental. (Carpentier, en Gómez, 1980: 276).

Los juicios sobre el Alhambra fueron un tema controvertido con argumentos donde desbordaba el afecto de unos y el ataque con vehemencia de otros, a los que se ha añadido en años recientes la relectura del contenido y el papel que ocuparon las obras de ese teatro en el devenir del teatro republicano[9]. Sin embargo, en un panorama tan diverso muchos convergen en que el Alhambra fue un sitio desde donde la gracia personal de los actores y actrices, la música, el canto y el baile aseguraron un público asiduo que permitió a este teatro funciones ininterrumpidas desde el citado 10

---

[8] En R. Fajardo: «Regino López, actor del teatro Alhambra», http://www.habanaradio.cu/articulos/regino-lopez-actor-del-teatro-alhambra/, 4 de abril de 2014 [Consulta, octubre de 2017].

[9] Boudet, Rosa Ileana: *Teatro cubano, relectura cómplice*, Santa Mónica, California, Ediciones de La Flecha, 2011.

de noviembre de 1900 hasta el 18 de febrero de 1935. Un período de 35 años al que se le ha llamado «la temporada teatral más larga de la historia», y en el que subieron a escena un alto número de obras con atributos peculiares que condujeron a Rine Leal –crítico e historiador del teatro cubano– a atribuir a estos espectáculos el calificativo de «estilo o género alhambresco».

Estreno en el Teatro Alhambra, en 1932, de *La isla Trágala o El mundo está loco* de ViIloch, Rodríguez y Anckermann. Debut del actor gallego Fernando Mendoza [Fernando López de Mendoza Scull (¿?-La Habana, 1941]

## La sátira volcada por los de «abaxo» contra los de «arriba»

El teatro en sus vertientes bufa y seria participó en las primeras décadas del pasado siglo en el complejo escenario de la recién proclamada República con variadas obras y personajes, pero en el teatro Alhambra destacaron por su popularidad el gallego, el negrito y la mulata, pero también el guajiro, el chino y el borracho, entre

otras voces de los sectores subalternos que hallaron aquí un espacio donde fueron «oídas».

En las piezas del Alhambra no se les vio y escuchó por vez primera, sino que eran semillas plantadas desde mucho antes en las tablas teatrales del país.

> En el teatro Principal, en febrero de 1825 el actor Manuel García hacia un negrito Candonga desempeñando una canción análoga a este último carácter, como en la tonadilla *La venida del soldado* puesta en julio de 1826 aparecía y no fue caso único «el gallego». Era lo más humilde de los sectores sociales, que se movían en la Isla y escogidos por eso para hacer reír; como los «graciosos» –criados siempre y nunca caballeros, o los rústicos de todo el teatro español, desde Lope de Rueda hasta los Hermanos Quintero. Y de ahí que causaran tanto regocijo y tuviesen tanto éxito en el teatro que después se desarrolló de esta simiente y que logró a veces, aunque no demasiadas, la sátira volcada por los de «abaxo» contra los de «arriba». (Aguirre, 1968: 81).

En relación con lo anterior no es posible eludir que en la senda por la que transcurre el teatro popular cubano ocuparon un sitio entre los precursores el actor y creador Francisco Covarrubias (La Habana, 1775-1850) y el también actor y dramaturgo Bartolomé Crespo y Borbón (El Ferrol, Galicia, 1811-La Habana, 1871), conocido en el ámbito literario y teatral con el seudónimo de «Creto Gangá». En las obras de ambos destaca desde la primera mitad del siglo xix la incorporación de tipos teatrales que dialogaban, cantaban y bailaban en los diferentes espacios coloniales de socialización y en los que la ficción teatral les proporcionaba.

En la escena se iban haciendo cada vez más permeables las fronteras dramatúrgicas entre lo español y lo criollo y otro tanto ocurría en la música. Covarrubias y Crespo y Borbón se erigen como ejemplos destacados de estos procesos donde la identidad cubana también se iba construyendo en el medio teatral.

El cómico habanero Francisco Covarrubias a partir de 1812 introdujo guajiros, peones y otros tipos en la escena capitalina, lo cual generó un paulatino distanciamiento con los personajes españoles, de la misma manera que se separaba de las seguidillas, boleros y

tiranas que les acompañaban en las tablas. Otros «aires», no sólo modelaban a los nuevos personajes, sino les identificaba por sus guarachas, pregones, contradanzas, puntos, canciones y habaneras. Al giro que había comenzado a dar Covarrubias a sus personajes se unió su capacidad para adaptar o «arreglar» el teatro que consumía el público y agregar a estas obras la música. Todo esto en un argumento casi inexistente, costumbrista, donde el humor era un ingrediente imprescindible.

> La canción de *La Cirila* se canta en *Las tertulias de La Habana* (1814), *El paquete* en *Los paquetes y el moribundo* (1827), la tonada *El caramelo* en *Este sí que es chasco* (1816), la contradanza *El forro de catre* en el sainete homónimo (1825), *¡Tata, ven acá!* en *Los velorios de La Habana* (1818), *La cachimba* en *¿Quién reirá el último?*, *Las amonestaciones* o *¿Quién me ha de querer a mí?* –una habanera– en *El montero del teatro* (1843). De esta forma, Covarrubias sienta las bases del género vernáculo. (Leal, 1975: 150).

La incorporación del negro como personaje o tipo popular fue otro elemento que comenzó a identificar al teatro popular en Cuba. El propio Covarrubias interpretó un diálogo de negritos en 1812 «cantando y bailando al estilo de su nación» (Leal, 1975: 151). Éste y otros indicios recogidos por la historia del teatro hacen probable que en algunos sainetes apareciera el negro libre, junto a otros personajes locales y se asociasen con una música que empezaba a evolucionar con formas de cantar y bailar muy variadas.

La labor de Covarrubias continuó con la obra de Bartolomé José Crespo y Borbón. El gallego como personaje aparece en el medio cubano; el negrito se instala en la escena, definiéndose el binomio característico del teatro musical popular cubano, a los que se une la mulata vestida con la típica bata de vuelos (Eli, 2010: 98). Uno de los éxitos de Creto Gangá fue *La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura o Un ajiaco* (1847). En esta pieza los personajes protagonistas «hablan una jerga bozal», es decir, los parlamentos entre ellos se realizaban en la versión del español, hablada entre los esclavos africanos –un producto del mestizaje, también lingüístico, que se produjo en tierras americanas.

Según señala R. Leal al introducir Creto Gangá esta jerga bozal y la curra[10] «el teatro cubano da un nuevo paso, aunque estemos lejos de una calidad literaria o de una verdad social, pero por lo menos, la aproximación a lo nuestro, se hace más evidente» (Leal, 1975: 273). A continuación un fragmento, en lengua bozal, de una escena de la obra citada:

Canuto ¡Jah! Pancha de mi corazón
Jambre tené yo de verte…
Porque yo, mira, purete *(haciendo la cruz)*
que va murí de frisión…
Pancha ¿Qué tá disiendo Canuto?
Tú tá borracho, o tá loco…
¿Qué tienes tú?
Canuto Uno sofoco
Que pá ná lo tengo guto
Jah! Pancha…yo va murí…
Te lo dice fromamente…
Mira como tá caliente
Cayuca…téntame aquí *(tocándose la cabeza)*…
(Leal, 1975: 273)

## Las grabaciones fonográficas y los sonidos del teatro Alhambra

La etapa decimonónica relacionada con los personajes populares en el teatro cubano no permite contrastar suficientemente estos tipos teatrales con el hecho sonoro y musical. Desempolvar sus libretos, imaginar su sabrosa música y a sus virtuosos actores en complicidad con su público, es recorrer una historia subterránea

[10] Los llamados «negros curros» eran un sector de la población negra y mulata libre que poseían un habla peculiar y lucía un vestuario diferente. Según las fuentes literarias e iconográficas del siglo xix sus vocablos, maneras y formas de comportamiento recordaban a los hampones y pícaros sevillanos del siglo xvi y etapas posteriores.

(Boudet, 2011: 13). Una gran parte de las obras de este teatro están perdidas o quizás sólo existieron como meros apuntes debido a la inmediatez y la premura que pudieron rodear su creación. Es tarea de gran acuciosidad hallar libretos completos o fragmentarios, y aún más encontrar partituras o partichelas, es por ello que vuelve a destacar el papel que tuvo la prensa del siglo xix como testigo del acontecer teatral habanero en el periodo reconocido como la antesala del teatro cubano de cariz popular.

Tampoco el repertorio del Alhambra[11] se encuentra ni con mucho íntegro, pues aquí también ha hecho estragos el tiempo transcurrido, tras la pérdida de obras incluso desechadas por libretistas y músicos al haber sido consideradas, algunas de ellas, piezas de un teatro de ocasión en medio de otras tantas que supieron del éxito en su época. Asimismo, como parte de una tónica general en las temporadas de teatro musical popular, el repertorio estaba sometido, en muchas oportunidades, a una escasa permanencia si no lograba el favor del público. Varios estrenos en muy corto tiempo, además de varias funciones diarias, eran fórmulas para enfrentar la competencia teatral de otras compañías locales o foráneas. «Subían y bajaban» de las carteleras los títulos, autores e intérpretes según imponía la ley mercantil de la oferta y la demanda.

En los fondos del Museo Nacional de la Música en La Habana, bajo el nombre de Biblioteca y Archivo Odilio Urfé[12], se conserva una compilación de libretos y partituras que sonaron en ese teatro, sobre todo las que se debieron al compositor Jorge Anckermann. Este músico fue desde 1911 hasta 1935 el director de la orquesta y el compositor de gran parte de la música del género alhambresco[13].

---

[11] El repertorio escrito para el teatro Alhambra, según afirmaba Eduardo Robreño, sumaba más de 2.000 títulos: *Historia del teatro popular cubano*, 1961; *Teatro Alhambra. Antología*, 1979; *Como lo pienso lo digo* 1985.

[12] La Biblioteca y Archivo Odilio Urfé del Museo Nacional de la Música contiene la colección patrimonial de música que formaba parte del Instituto Musical de Investigaciones Folclóricos fundado en 1949 por el musicólogo y compositor Odilio Urfe, más tarde Seminario de Música Popular. En 1998 los fondos del Seminario se fusionaron con los del Museo Nacional de la Música fundado en 1971.

[13] El catálogo más completo de obras de Jorge Anckermann, publicado hasta la fecha fue realizado por Carole Fernández Martínez (2002): «Anckermann,

Destacan en este fondo los libretos de Federico Villoch, Agustín Rodríguez, los hermanos Francisco y Gustavo Robreño, Manuel Más, Eduardo González, Pepín Rodríguez, Gustavo Sánchez Galarraga y Víctor Reyes; y las partituras de los músicos Raimundo Valenzuela, Manuel Mauri, José Marín Varona y Rafael Palau, en las obras presentadas hasta 1911, fecha en que entró como director de orquesta y compositor, el ya citado Jorge Anckermann.

Jorge Anckermann (La Habana, 1877-1941)
(Museo Nacional de la Música de Cuba)

La aparición del fonógrafo a finales del siglo xix, el perfeccionamiento tecnológico y la boyante industria que le acompañó desde los momentos iniciales en que comenzó la comercialización de «los nuevos artefactos» de reproducción y, sobre todo, en fechas recientes la incursión de las nuevas tecnologías digitales, ha hecho posible la escucha de algunos de los antiguos soportes fonográficos y un acercamiento a cómo sonaba ese Alhambra.

---

Jorge», *Diccionario de la zarzuela en España e Hispanoamérica*, (E. Casares Rodicio, dir. y coord.), vol. 1, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 93-101.

En esta opción destacan varias compilaciones digitalizadas de los sellos Víctor y Columbia; la que contiene la Biblioteca de la Universidad Internacional de la Florida donde se encuentra depositada la que fue colección personal del investigador Cristóbal Díaz Ayala y en particular su obra *Cuba canta y baila. Enciclopedia discográfica de m*úsica *cubana*, 2 vols. (1898-1925; 1925-1960), que puede consultarse en línea [http://latinpop.fiu.edu/discography.html]. En el apartado que corresponde a teatro musical Díaz Ayala apunta que la producción del Teatro Alhambra «tuvo mucho que ofrecer a la incipiente industria disquera y esta supo aprovecharla, pues no estaba muy lejos de lo que se hacía en Estados Unidos con el teatro de variedades o revistas»[14].

> Al acetato se llevaron producciones de diálogos seguidos de un corto número musical, o duetos musicales acompañados de guitarra, piano u orquesta, y hasta monólogos cómicos y serios. Y a juzgar por la cantidad de grabaciones efectuadas, gustaban y se vendían.
>
> ¿A qué se debió el éxito? En primer lugar, el Alhambra y sus imitadores, en muchos casos, eran teatros para hombres solos. Escuchar a los artistas del Alhambra, que por cierto no pregonaban esa filiación en sus grabaciones, pero todo el mundo los conocía, era en cierta manera, satisfacer la curiosidad y saber un poco de lo que pasaba en el Alhambra, aunque por supuesto no había malas palabras en las grabaciones y el doble sentido erótico era bastante limitado[15].

A esta búsqueda de músicas se añade lo hallado en la plataforma Spotify, álbum *Memorias de La Habana*, vol. 3, desde donde puede escucharse *La vida privada*, canción cubana en ritmo de clave, que tras un diálogo es interpretada por los actores-cantantes Regino López y Adolfo Colombo acompañados por la orquesta del Teatro Alhambra.

En otras entidades internacionales se encuentran muestras de esta discografía, que ocupa una parte de la historia de las primeras grabaciones comerciales hechas sobre todo por las empresas

[14] http://latinpop.fiu.edu/discography.html [Consulta, octubre 2017].



[15] http://latinpop.fiu.edu/discography.html [Consulta, octubre 2017].

disqueras de Estados Unidos. En España, el Archivo Sonoro del Servicio de Patrimonio Documental y Bibliográfico de la Diputación de Pontevedra (Galicia) existen varios registros sonoros del repertorio alhambresco grabados por diversos sellos discográficos en discos de 78rpm, hoy digitalizados para su conservación y escucha. En la tarea inicial de acercamiento a los personajes icónicos del gallego y el negrito y la música que interpretaban en sus representaciones escénicas se han elegido varios números que forman parte del fondo fonográfico del citado Archivo[16].

## Del repertorio y los actores/cantantes: el gallego y el negrito, los más exitosos

En el Alhambra se presentaron piezas breves, aderezadas con muchos personajes, en una estructura por cuadros y con la participación del canto y el baile. Estas se calificaban como zarzuela, sainete, revista, juguete cómico, vodevil y otras tantas denominaciones, cuyos resultados eran muy cercanos entre sí a pesar de los diferentes apelativos. Algunos de los números que formaron parte de estas piezas del teatro musical fueron valorados como menores, de poca trascendencia, pero también se escribieron páginas antológicas. En lo que concierne a la canción cubana tomemos dos ejemplos: la guajira «El arroyo que murmura» de *Toros y gallos* (1899), estrenada en el Teatro Lara, en 1899 y «Oye mi clave» de *Los habitantes de la luna* escuchada en 1913, en el Alhambra, ambas de Jorge Anckermann. Estas y otras canciones continuaron con vida propia ajenas a las obras para las que fueron creadas.

Los hechos del pasado, las cosas del presente, la actuación de los gobernantes, los asuntos internacionales, así como las parodias de obras conocidas se encontraron entre los temas y asuntos del

[16] La colaboración del músico e investigador Óscar Ibáñez, del Archivo Sonoro del Servicio de Patrimonio Documental y Bibliográfico de la Diputación de Pontevedra, ha sido de inestimable valor para dar inicio a esta investigación que aún se halla en proceso.

repertorio alhambresco. Desde la caricatura se abordó la actualidad político-social lo cual le convirtió, en ocasiones, en el reflejo noticioso del momento.

*El canto del Senegal* (danzón) de la zarzuela *Aliados y alemanes* de J. Anckermann (Museo Nacional de la Música de Cuba)

Una muestra de los títulos presentados pueden ilustrar los temas que eran objeto de la ficción en géneros diferentes. *Delirio de automóvil* (1921) y *Por cortarse la melena* (1924) se difundieron como sainetes costumbristas. Otras, fueron las zarzuelas y sainetes con implicaciones políticas: *La casita criolla*, cuyo estreno en 1912 se produjo en el Teatro Tacón y más tarde, en 1915, se llevó al Alhambra en medio de la campaña por la presidencia del país de las dos figuras que ocupaban la actualidad partidista de entonces: José Miguel Gómez, del Partido Liberal, y Mario García Menocal, del Partido Conservador; *Aliados y alemanes* (1915), los bandos enfrentados en la I Guerra Mundial; *La danza de los millones* (1916), cuando el precio del azúcar subió considerablemente con la consabida bonanza económica para el país y *La Isla de las Cotorras* (1923) que aludía al diferendo entre Cuba y Estados Unidos por la Isla de Pinos. Todos con música de Jorge Anckermann. Los sainetes ocuparon un sitio preferente en el repertorio al abordar tanto los temas de la política cubana de entonces, como del acontecer internacional.

En los actores-cantantes descansaba la acción y sobre las tablas coincidieron cubanos y españoles. Varios de ellos ya eran conocidos desde los inicios en 1890 y un amplio grupo engrosó posteriormente el elenco del Alhambra. Figuras masculinas y femeninas asumieron diferentes papeles, siendo el gallego, el negrito y la mulata, el triángulo humorístico por excelencia. Destacaron en la representación del gallego: Regino López y Adolfo Otero (Galicia, ?-La Habana, 1958) este último apodado «el gallego del Alhambra»; también con igual sentido de pertenencia se reconoció a Sergio Acebal (La Habana, 1889-1965), el «negrito del Alhambra», y la ficción contó con Blanca, «Blanquita», Becerra (Villa Clara, Cuba, 1887; La Habana, 1985), en el personaje de la mulata, aunque también fue muy elogiada en el papel de la gallega.

Son estos muy pocos si se tiene en cuenta que en la lista de gallegos, negritos y mulatas del teatro musical cubano realizada por Enrique C. Betancourt y citada por C. Díaz Ayala, se recogen 148 nombres. Tal número de actores «era necesario, porque sólo el Alhambra tenía tres tandas diarias y cinco los domingos, además estos personajes actuaban en otros teatros capitalinos y en

compañías que viajaban a localidades del interior de Cuba»[17]. El gallego y el negrito se hicieron casi imprescindibles en el marco del humor nacional[18].

Caricatura de Regino López en el personaje del gallego

López, Colombo, Otero, Acebal y Becerra interpretaron los tipos más populares y aplaudidos del Alhambra. Los éxitos allí alcanzados significaron un reclamo para la industria discográfica que con su oferta respondía a la demanda y aceptación del público, quien al comprar las grabaciones les hizo ocupar los sitios más relevantes en «las listas de ventas» del momento. Regino López y Adolfo Colombo (Islas Canarias,1868-La Habana, 195?), se hallan entre los más grabados tal como puede comprobarse en la ya varias veces citada *Cuba canta y baila. Enciclopedia discográfica de música cubana* de Cristóbal Díaz Ayala. Colombo asumía generalmente el

[17] Díaz Ayala, C. http://latinpop.fiu.edu/downloadfiles.html [Consulta, octubre 2017].

[18] Con el tiempo los argumentos y personajes del Alhambra no perdieron su capacidad para hacer reír, pero si perdieron vigencia y se trasladaron a otros escenarios. El gallego y el negrito continuaron su popularidad en otros teatros, en la radio, el cine y posteriormente en la programación de la televisión cubana. Entre los más destacados la pareja que formaron los actores Alberto Garrido hijo (La Habana, 1909-Miami, 1963) y Federico Piñero (Villa Clara (Cuba) 1903-Miami 1961), como el negrito y el gallego, respectivamente.

papel de contrafigura del personaje principal y acompañó a varios intérpretes en sus registros fonográficos.

Para este texto se ha hecho una selección de cuatro dúos en los que participan los actores-cantantes antes citados. Se ha tenido en cuenta el éxito que tuvieron en el escenario, su reflejo en la industria y la representatividad de estas situaciones que son una muestra de los asuntos más generales del Alhambra. En los escasos tres minutos que la tecnología de entonces permitía llevar a las placas de 78 rpm, se escuchan los referentes contextuales de la ficción, la música a la que daban paso los diálogos y su nexo con la secuencia o trama a la que se adscribe.

*1. Gallegos son triunfos*. Regino [López] y [Adolfo] Colombo. Dúo con letra de Agustín Rodríguez (Vicedo, Lugo, 1886-La Habana, 1957), libretista del Alhambra y música de J. Anckermann.

Sello: Víctor 79463-A.

Regino, en el papel de gallego, en un ambiente cubano natural y vivo, concentra su actuación en la elevación de la autoestima y el convencimiento de que «ser gallego no es un insulto, sino un '*peropo*'; una carrera; hoy y siempre tiene a ¡Galicia en la cabeza!». La comicidad que llevó a la escena «el habla del gallego» – una especie de parodia fonética de la lengua gallega– provocaba la risa y la burla (Tolezano, 1999: 128).

Los elementos del habla gallega llevados al diálogo están sostenidos por la enumeración de destacadas figuras de la intelectualidad gallega del momento; la participación de las hermandades gallegas en las libertades del mundo; los logros en la aviación; la honradez, laboriosidad y seriedad que distingue a los gallegos y les representa como símbolo social, a lo que añade las conquistas femeninas entre las mulatas y, «aquí en Cubita bella dice Regino, la posesión de bodegas y almacenes hace a los gallegos ser los sostenedores de la sociedad cubana». Tras muy breves interrupciones anteriores, Colombo, en su papel de contrafigura criolla, defiende el papel de los cubanos que también «sostienen» la economía nacional. Llega así el apogeo humorístico del sainete:

Regino: Si, pero los cubanos están en América
y América fue descubierta por Cristóbal Colón
¡qué era gallego!

*Gallegos son triunfos*. Regino y Colombo. Disco Víctor79463
(Arch. Archivo Sonoro del Servicio de Patrimonio Documental
y Bibliográfico de la Diputación de Pontevedra (Galicia)

Se reafirma el título del número: *Gallegos son triunfos*. Como colofón al diálogo entre el gallego y el negrito, la música dialoga también en los minutos finales de la grabación. Regino canta en gallego una melodía folclórica que alude a los ascendentes hispánicos.

Regino: *Bailaches, bailaches, bailaches, bailei* /
Bailaste, bailaste, bailaste, bailé
*Co ama do cura que eu ben te mirei* /
Con el ama del cura que yo bien te miré
*Que eu ben te mirei, Que eu ben te mirei* /
Que yo bien te miré, que yo bien te miré
*Bailaches, bailaches, bailaches, bailei*[19] /
Bailaste, bailaste, bailaste, bailé

[19] Transcripción y traducción de Estibaliz Santamaría.

Colombo le responde con una rumbita de letra alegre y jocosa:

Colombo: Baila, baila, negra santa
Que me llena de alegría
Y ese es el canto alegre
Que domina el alma mía.

Ambos cantaban con semejante intención de diversión y puede inferirse que en el escenario sumasen la gestualidad del baile. Personajes, diálogos, gestualidad y música son representación simbólica, en uno y otro, de su ascendencia hispana y africana.

*2. Amor gallego.* Regino López y Adolfo Colombo. Dúo dialogado de Guillermo Anckermann (La Habana, 1878; La Habana,?), música de J. Anckermann.

Sello: Víctor 67705-A

El libretista y actor Guillermo Anckermann colaboró en numerosas obras con su hermano Jorge, sobre todo a partir de 1909, cuando este último se incorporó a la compañía del Alhambra. Esta colaboración continuó por varios años, aunque el sitio de libretista poco a poco fue ocupado por Federico Villoch y la presencia de G. Anckermann se hizo esporádica. Uno de las grabaciones más demandadas donde Regino y Colombo participaron con libreto y música de los hermanos Anckermann fue *Amor gallego*.

En este dúo dialogado, el gallego –Regino– hace del abandono que sufre por parte de la mulata el motivo de su tristeza y así lo confiesa a su contrafigura, encarnada en Colombo. El gallego desea lograr el perdón de «su mulata», se confiesa culpable al no comprender el cariño que ella sentía «por su primo». Esta pieza muestra el estereotipo del emigrante gallego proveniente de áreas rurales no alfabetizadas que puede ser objeto de un engaño fácil.

El desamor y el sentido plañidero del contexto conducen hacia la interpretación de un bolero como desenlace dramatúrgico y romántico del dúo. El bolero que recoge este fonograma está interpretado a dos voces –prima y segunda por movimientos de terceras y sextas– como ya era habitual desde el siglo xix en la canción cubana. Como parte de un proceso de modelización de lo que hoy se califica como bolero de la trova tradicional de Cuba, la pieza sigue una estructura y metrorritmo binarios sobre la secuencia

temporal del cinquillo cubano –corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea– y destaca la franja vocal sobre el acompañamiento. En la conjunción música, texto y contenido ideoestético esta canción distancia al oyente de lo caricaturesco y humorístico asumido en la ficción por el personaje del gallego ingenuo y engañado, conduciéndole hacia los contenidos musicales y literarios del bolero tradicional, uno de los que géneros que identifica a la canción cubana.

*3. Esas si son gallegas*. Blanquita Becerra y Adolfo Otero. Diálogo de Adolfo Otero. Incluye la parodia al son *Esas si son cubanas* de Ignacio Piñeiro (La Habana, 1888-1969).

Sello: Víctor 80659-8

El «gallego del Alhambra», Adolfo Otero –autor de este diálogo– se encuentra casualmente en las calles de La Habana con la gallega *Manoela* (*sic*) –Blanquita Becerra. Antes de ese encuentro, el gallego sobredimensiona su autoestima y muestra su asimilación al medio social cubano desde lo más lúdico. Aunque llegó de España hace dos años relata que:

Gallego: Al mes de estar aquí me volví un 'salao'
[José] me enredé con una 'molatica' que le dicen Carmina
y me enseñó a bailar el son, el 'dason' y el 'chalaston' /…/
Y ahora mismo me voy a disparar un bailecito en el
Centro [Gallego]
¡Qué va'ser el mundo colorao!

Los personajes en sus diálogos muestran cómo van articulándose las identidades de origen con las de acogida en medio del choteo y el humor. Entre otros, contrastan el pasado en la aldea con «el progreso y la civilización» hallados en Cuba.

Ella, pasa a ocupar el centro de la acción. Tras la sorpresa del encuentro le dice que trabaja en el servicio doméstico. Está como criandera en El Vedado[20].

[20] El barrio habanero de El Vedado, tuvo un evidente desarrollo urbanístico en la primera mitad del siglo xx y fue lugar de residencia de sectores de la clase media y alta de Cuba.

Manoela: Estoy más harta que el diablo
Tengo que alimentar a quince muchachos
Que tienen una paila en el estómago.

La narración que Manuela lleva al fonograma enumera no sólo su realidad como parte de un sector subordinado de la sociedad cubana, sino la del colectivo femenino de la emigración. Pero el humor y la alegría también forman parte de la cotidianeidad. Manuela, en su diálogo alhambresco confiesa que para tales disfrutes, al igual que otros migrantes procedentes de España, acude a los bailes y las romerías que se celebraban en los afamados Jardines de la Tropical en La Habana, pertenecientes a la exitosa marca de producción cervecera. La cultura popular de origen se socializaba con la cultura popular cubana y las celebraciones solían hacerlas, conjuntamente, en los espacios festivos.

A Manuela, también le gusta «la cumbancha y el bailoteo y no va morirse de morriña». En ese momento del diálogo, para corroborar lo que dice, hace suyo uno de los números de más éxito en la década de 1920: el son, *Esas si son cubanas* de Ignacio Piñeiro, que interpretaba el autor con su septeto y que fue versionado también como danzón. Manuela lo convierte en la parodia *Esas si son gallegas*.

La estructura del son en coplas o cuartetas, que alternan con estribillos, resulta adecuada y permeable para la parodia literaria; la melodía y el ritmo, en la adaptación hecha para Manuela, sufren escasas variaciones en concordancia con la prosodia y «el habla gallega». La letra describe el aumento de la emigración, las diferentes procedencias migrantes, la alusión a usos, costumbres y atributos culinarios de este sector femenino. El estribillo, «esas si son gallegas», destaca por el valor que posee en la comunicación musical y literaria en su alusión a la mujer, pero todo ello por intermedio de un son, considerado el género cubano por excelencia.

| *Esas si son cubanas* | *Esas si son gallegas* |
|---|---|
| Ignacio Piñeiro | Versión de Adolfo Otero |
| | |
| Como perlas preciosas | Igual que las sardinas |
| Adorno de ilusión | Cuando hay arribazón |
| Al mundo las mujeres | En Cuba las gallegas |

| | |
|---|---|
| Hacen su aparición | Hacen su aparición |
| Las hay buenas de alma pura | Unas son de Coruña |
| Otras muy malas son | Otras son del Ferrol |
| Pero, las de mi tierra | Pero en Santa Marta |
| Se salen del montón | Las hay mucho mejor |

| | |
|---|---|
| Las que no sean de talle gracioso | Las que no tengan novio motorista |
| Ni andar zalamero con gracia especial | Ni vayan a giras de La Tropical |
| Esas no son cubanas | Esas no son gallegas |
| Si nos subyugan sus ojos divinos | Las que sepan hacer un buen caldo gallego |
| Y con amor nos dicen todo su pesar | Con nabo, buen unto y lacón |
| Esas si son cubanas | Esas si son gallegas |
| La cubana es la Perla del Edén | Hay gallegas muy santas, si señor |
| La cubana es graciosa y baila bien | Y si son crianderas más mejor |
| La cubana es la Perla del Edén | Hay gallegas muy santas, si señor |
| La cubana es graciosa y baila bien | Y si son crianderas más mejor |

*4. Galleguíbiri-Mancuntíbiri*. Adolfo Otero y Sergio Acebal. Dúo de *La Isla de las Cotorras*, libreto de Federico Villoch, música de Jorge Anckermann, estreno en 1923.

Sello: Columbia C-4228

Muñeira, «Galleguíbiri» (Adolfo Otero) y Tango, «Mancuntíbiri» (Sergio Acebal) son los personajes del dúo *¡Ay, Galleguíbiri!*. Este número festivo, de connotaciones trági-cómicas, se sitúa dramatúrgicamente en el número 10 y es también la rumba final de la revista sainete en un acto *La Isla de las Cotorras.* Tango y Muñeira representan a sectores marginales a los que no ha llegado la prosperidad económica; se sienten abandonados tras el mal tiempo y el naufragio que les llevó a esa isla. A partir de entonces transcurre la acción.

*La Isla de las Cotorras* fue una de las piezas más aplaudidas del Alhambra, tanto por su música y puesta en escena como por la actualidad y los debates que trajeron a la sociedad y la política cubanas el tema tratado: la soberanía sobre la Isla de Pinos. Estados Unidos

trató de adjudicársela desde 1898, tras la guerra hispano-cubano-norteamericana, y la República no pudo hacer valer su jurisdicción sobre ese territorio hasta 1925. Dos años antes, en 1923, se produjo el estreno de la pieza de Villoch-Anckermann. Incidentes como el paso del ciclón y el vuelo de las águilas representan –en las tablas– la intervención y el acecho constante del gobierno «yanqui» sobre la isla (Fernández Martínez, 2003: 51).

En el diálogo, grabado por Columbia, la metáfora de la corrupción política, la insalubridad y el desamparo, los escasos recursos económicos al alcance del gallego y del negrito y lo poco que puede hacerse para superar la precariedad, unen a ambos personajes en un relato-cantado, en apariencia ingenuo, con situaciones que pueden hacerse extensivas a otros sectores desprotegidos de la población cubana.

Estreno de la zarzuela *La Isla de las Cotorras* (1923), Villoch y Anckermann

Una estructura estrófica en cuartetas, una melodía pegadiza, un ritmo y armonías simples cercanos al cuplé son el sostén para dos personajes que en el teatro reflejaban la cotidianeidad de los sectores populares en Cuba. Así fue trasladado al acetato en poco más de tres minutos. Sin embargo, según el testimonio de E. Robreño, estos personajes, podían improvisar sobre el escenario durante un lapso en ocasiones mayor de media hora (Robreño, 1979: 301-302).

*Galleguíbiri-Mancuntíbiri* fue el número elegido para abrir el telón del filme *La Bella del Alhambra* y sobre esta pieza se proyectaron los créditos finales de la película. Desde la pantalla cobraron de nuevo vida el gallego y el negrito, interpretados por Héctor Echemendía y Omar Padilla, respectivamente. Los personajes, ante la precariedad de sus situaciones económicas, logran hermanarse en el canto y el baile.

Tango: ¡Ay, Galleguíbiri! ¡Ay, Galleguíbiri!
Yo te juro que me voy a envenenar
Pues no tengo qué comer
Ni he pagado el alquiler
Y la cosa cada día está más mal
Muñeira: ¡Ay, Mancuntíbiri! ¡Ay, Mancuntibiri!
Yo tampoco te pudiera socorrer
De donde voy a sacar,
Si también me ha ido mal
Tango: Esto no hay quien lo resuelva
Muñeira: Ni quien lo pueda aguantar[21]

En *La Bella del Alhambra*, «Galleguíbiri-Mancuntíbiri» contó con el arreglo y la orquestación del músico cubano Gonzalo Romeu (La Habana, 1945) quien tuvo a su cargo la dirección musical de la película, en estrecha colaboración con el también cubano Mario Romeu (La Habana, 1924-2017). La versión en el film es cualitativamente superior a lo registrado en el fonograma y se adecua a la escucha y a los recursos musicales y tecnológicos de la industria cinematográfica contemporánea. El acompañamiento

[21] Transcripción de un fragmento del dúo interpretado por el gallego y el negrito en la película *La Bella del Alhambra*.

que solía grabarse del repertorio alhambresco en los discos de 78 rpm, era muy simple y se limitaba a guitarra, mandolina, piano con instrumentos de percusión o una orquesta pequeña. A Otero y Acebal le acompaña en el registro de Columbia una orquesta de pocos músicos.

## Abajo el telón

En el Alhambra se combinaron la música, el baile, la crítica, el humor salido de las calles y la espectacularidad en las puestas, algunas sin argumento fijo. Se incorporaron géneros y prácticas de la interpretación musical y bailable cubanas: rumbitas, guarachas, sones, danzones y boleros. Además en el escenario alhambresco aparecieron todos los ritmos de moda procedentes de diferentes latitudes: can-can, *one step*, *two step*, *fox-trot*, tango, chotis y cuplé, conformando un muestrario de la actualidad de entonces y de una escena que además de teatral se distinguía por su interculturalidad y mestizaje. Sin embargo, desafortunadamente, el conocimiento de este repertorio sigue siendo escaso y fragmentario.

El lenguaje del teatro popular –bufo o vernáculo– «con sus distorsiones, bozales, congas, catedráticas, campesinas, curras, catalanas, asturianas, gallegas, chinas, lucumí, ñáñigas y «populacheras» crearon un arsenal idiomático que se transformó en algo más que palabras o términos costumbristas y «folclóricos» y se convirtió en un ritmo, una manera, un oído y una lengua distinta a la española. Como el idioma define una cultura, este teatro popular mostró un aspecto de la «cubanía» (Leal, 1982: 18). También en lo concerniente a la comunicación musical y el baile, en el teatro popular y sus personajes se construyeron símbolos y se asumieron códigos que devinieron referentes sonoros y gestuales.

El gallego y el negrito dialogaban con las costumbres del país. Como actores-cantantes mostraban errores en el habla, eran portadores de la picardía, la ingenuidad y también de la ignorancia de algunos sectores de la migración española y de la discriminación a la que se veía sometida la población negra y mulata. El gallego del Alhambra también fue espejo de una inmigración de éxito «adinerada y sostenedora de la economía cubana» que, a pesar

de los prejuicios moralizantes que acompañaban a este teatro, no sólo subía a escena como tipo teatral, sino también acudía como público asiduo.

Sobre el escenario cada personaje se describía a sí mismo, para lo que no fueron suficientes los parlamentos, sino también la música, el baile y la interpretación que traían aparejados el agrado y la complicidad del público. Estas identidades particulares, trasladadas a la escena, fueron símbolos en los procesos de construcción de la identidad nacional cubana.

Con sus aciertos y debilidades, ambos personajes y sus repertorios, contribuyeron a crear y recrear la cultura cubana. Más allá de la valoración estética que estos y otros tipos del teatro pudieron hallar en el público y la crítica – tanto negativa como positiva– ha de centrarse la atención en los significados que estuvieron unidos a sus actuaciones en un proceso no sólo de transformaciones, sino de negociación con discursos ideológicos y prácticas musicales diferentes.

El teatro fue vehículo de creación y difusión de la música popular, pero fue también la escena idónea para el intercambio y el mestizaje cultural en la Isla. Lo hispano y lo africano, lo asiático y otros elementos multiétnicos y multiculturales, partícipes en el denominado ajiaco, como llamó Fernando Ortiz a la cultura cubana, tuvieron en el Alhambra un buen escenario.

El gallego y el negrito iban configurando o construyendo dramatúrgicamente la identidad cubana desde la óptica del humor y la burla, con una dimensión emocional más allá de la etnia o la raza, reflejando en varias oportunidades las relaciones divergentes entre los sectores de élite y los sectores populares. El gallego y el negrito vivieron actoral y musicalmente en el teatro, pero eran protagonistas del proceso de transculturación al que Fernando Ortiz dio corporeidad científica. En su contrapunto resultaban una parte de la identidad cubana en construcción, pero sin duda una parte muy importante.

## Bibliografía

Aguirre, Yolanda (1968): *Apuntes sobre el teatro colonial cubano (1790-1833)*. La Habana: Universidad de La Habana.

Boudet, Rosa Ileana (2011): *Teatro cubano, relectura cómplice*. Santa Mónica, California: Ediciones de La Flecha.

Carpentier, Alejo (1980): «Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea». En Z. Gómez (selección): *Ese músico que llevo dentro*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Díaz Ayala, Cristóbal: *Cuba canta y baila. Enciclopedia Discográfica de Música Cubana* 2vols. (1898-1925; y 1925-1960), http://latinpop.fiu.edu/discography.html; http://latinpop.fiu.edu/downloadfiles.html.

Eli, Victoria (2010): «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos». En C. Carredano y V. Eli (eds.): *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX. Historia de la m*úsica en España e Hispan*oamérica*, vol. 6. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Fajardo, R (2014): «Regino López, actor del teatro Alhambra». En http://www.habanaradio.cu/articulos/regino-lopez-actor-del-teatro-alhambra/, 4 de abril de 2014 [Consulta octubre, 2017].

Fallarero, Claudia (2017): «Música teatral en el *Diario de La Habana*. La compañía de Andrés Prieto (1810-1830)». En Lapique, Z. *et al.* (eds.): *Música de salón. En Publicaciones periódicas. La Habana, 1820-1867,* Libro Primero, La Habana, CIDMUC.

Fernández Martínez, Carole (2002): «Anckermann, Jorge». En *Diccionario de la zarzuela en España e Hispanoamérica*, E. Casares Rodicio, dir. y coord., vol. I. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 93-101.

Fernández Martínez, Carole (2003): «*Isla de las Cotorras, La*». En *Diccionario de la zarzuela en España e Hispanoamérica*, E. Casares Rodicio, dir. y coord., vol. II. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 50-51.

*La Bella del Alhambra*: https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/12/29/la-bella-del-alhambra-1989-de-enrique-pineda-barnet/ [Consulta octubre, 2017].

Leal, Rine (1975): *La selva oscura*, Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

— (1982): *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*, Tomo II. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

Pineda Barnet, Enrique (1989): *La Bella del Alhambra*, vídeo. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

Río Prado, Enrique (2010): *La Venus de bronce. Una historia de la zarzuela cubana*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Robreño, Eduardo (1961): *Historia del teatro popular cubano*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

— (1985): *Como lo pienso lo digo*. La Habana: Ediciones Unión.

Robreño, Eduardo y Álvaro López (1979): *Teatro Alhambra*. *Antología*. Selección, prólogo y notas, E. Robreño; estudio complementario, Á. López. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Tolezano García, Mayra (1999): «La representación lingüística del gallego en el teatro bufo cubano». En *Galicia Cuba; Un patrimonio cultural de referencias y confluencias*. Concha Fontela y Manuel Silva, eds. Actas del Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo, 1999. Edicios do Castro.

# Galleguismo musical en Argentina en la primera mitad del siglo xx. Estilos compositivos y representación cultural[1]

**JULIO OGAS**
Universidad de Oviedo

## Introducción

La música tradicional de Galicia forma parte del legado español en Argentina, aunque la vitalidad de su presencia se potencia con la llegada de los inmigrantes de la segunda mitad del siglo xix y principios del xx. Por ello, abordar la música con referencias a la tradición gallega en este país es un trabajo que requiere

[1] Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación «Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y migraciones (1939-2001)» de la Universidad de Oviedo financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España (PID2019-108642GB-I00).

tener en cuenta que estamos ante una manifestación de características particulares. El conjunto de estas músicas, a pesar de que se dan fuera del territorio gallego, no pueden considerarse una expresión de folclorismo o de tradiciones exógenas ni de exotismo. Ellas contribuyen a una construcción identitaria que los emigrantes desarrollaron como parte de su necesidad de no perder el contacto con su tierra de origen y de remarcar en ellos y sus descendientes cierto rasgo de diferenciación respecto a la sociedad de acogida y a otros grupos de inmigrantes. También es importante tener en cuenta que esta situación presenta continuidad solo en algunos espacios geográficos del país, entre los que destacan la ciudad y la provincia de Buenos Aires, siendo en el resto del territorio menos frecuentes o muy esporádicas.

Justamente la discontinuidad es la característica que afecta a la música galleguista de concierto. Estas expresiones se sostienen sobre el continuo de la memoria sonora construida en torno a la música practicada por orfeones y otros tipos de agrupaciones corales, grupos de danza y/o instrumentales, así como a la existencia de algunas composiciones para estas agrupaciones o para música de salón. Pero la presencia de esas músicas en el ámbito de las diferentes asociaciones de inmigrantes y familiar no se traduce en el desarrollo constante y, más o menos, organizado de una producción académica galleguista. Por el contrario, las composiciones con estas referencias en la primera mitad del siglo xx son esporádicas y fruto de aproximaciones puntuales de algunos compositores. Lo que no sorprende, ya que algo semejante sucede en el propio territorio gallego, dado que no existe una escuela compositiva que, reunida en torno a una figura destacada, tenga como objetivo la conformación de unos músicos que observen la música tradicional de su tierra como objeto principal de trabajo. Por ello al estudiar la música académica en Argentina con referencias a la tradición gallega no se encuentra un panorama muy diferente al que, seguramente, se puede encontrar al estudiar esta música en Galicia.

Siendo una música promovida y disfrutada por las élites, el estudio de algunas de las expresiones de la música académica con referencias a Galicia producida en la Argentina permite apreciar cómo se estructura, en diferentes momentos y ámbitos, la imagen de lo gallego hacia dentro y hacia fuera de esos inmigrantes pertenecientes a los grupos sociales más favorecidos. Para abordar este ámbito

musical tenemos en cuenta que toda composición es la manifestación de un estilo el que, a su vez, está condicionado y moldeado por las circunstancias culturales que emanan del contexto social donde el compositor elige o se ve obligado a vivir. Por ello, consideramos que cada elemento que conforma una obra tiene un valor indexical, es decir que, si prestamos atención al contexto donde se produce y manifiesta una composición musical, las elecciones estilísticas señalan un referente cultural. Ya sean aquellos consensuados por los miembros de una comunidad como diacríticos étnicos o aquellos considerados como parte de la cultura o la música occidental.

De esta forma se pueden considerar los fragmentos culturales que conviven en una producción musical. Algo que está íntimamente relacionado con la construcción identitaria fragmentaria que todo inmigrante construye a partir de su percepción de su cultura de origen y, como indica Stuart Hall, la negociación con los otros a través de las relaciones sociales en las cuales el individuo participa. Siguiendo la propuesta de este autor Pablo Vila apunta dos definiciones que se pueden adaptar a este estudio.

> Identidad fragmentada: los seres humanos somos una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, sujetos precariamente saturados en una imaginaria identidad unitaria, a través de la construcción narrativa de tal unicidad ficcional […]. Identidad performativa: capacidad de los seres humanos de producir lo que nombran, así establecemos diversas e imaginarias identidades narratizadas que confrontan las identidades esenciales y materiales […] (Vila, 2002: 20-21).

En el caso que nos ocupa confluyen estas dos formas de manifestación identitaria. De forma que en la primera mitad del siglo xx se aprecia en la actividad de los compositores diferentes formas de encausar los fragmentos gallegos, hispanos y argentinos de su identidad, a la vez que con su acción creativa van corporizando en sonidos lo que nombra el movimiento literario, artístico y político que reivindica una tradición gallega diferenciada de la de España. Aunque estén siempre presentes ambas perspectivas de construcción de la identidad, el mayor peso de una u otra, según las circunstancias y los actores, es lo que nos permite observar dos momentos diferentes

en la producción galleguista generada en Argentina. Así, en una primera parte nos centraremos en cómo, en las primeras décadas del siglo, en la música y los músicos aparece de forma más marcada esa identidad fragmentada de los gallegos emigrados. Para ello nos acercaremos a la actividad de Egidio Paz Hermo y Andrés Gaos, dos compositores que desarrollan sus oficios en ámbitos culturales bastante diferentes. En una segunda parte, nos centraremos en los descendientes de gallegos cuyas composiciones aparecen más cerca de la mitad del siglo, donde esa capacidad del ser humano de producir lo que nombra aparece con una riqueza músico-sociocultural destacada. Dado que, por una parte, su música con alusión a Galicia es una expresión de lo que verbal y musicalmente han nombrado como lo distintivo de lo gallego sus predecesores; mientras que, por otra parte, su visión modernista (marcada por las circunstancias de las guerras de los treinta y los cuarenta) comienza a nombrar y, con ello a conformar, otra manera de entender el galleguismo. En esta segunda etapa aparecen compositores como Juan José Castro, Julián Bautista, Roberto Caamaño o Daniel Devoto.

## Dos ámbitos de la inmigración gallega

Hacia finales del siglo xix y principios del xx la ciudad de Buenos Aires ofrece una serie de posibilidades a los músicos que llegan desde el extranjero. No son pocos los músicos académicos que van a encontrar lugar en algunas de las orquestas que funcionaban en la ciudad o, muy especialmente, en los conservatorios que proliferaban en aquellos años, incluso podían ser ellos mismos quienes los fundaran. Claro que en esto tenía un peso importante la formación y el reconocimiento previo a su llegada y el espacio en el cual se les aceptara o se introdujeran. Si tomamos los casos de dos músicos que llegan a Buenos Aires con siete años de diferencia, como son Egidio Paz Hermo (1863-1933), que llega a Buenos Aires en 1888, y Andrés Gaos Berea (1874-1959), que lo hace en 1895, es posible aproximarse a como esos ámbitos pueden condicionar la forma de representación sonora de lo gallego.

El coruñés Paz Hermo va a desempeñar su actividad siempre ligada al ambiente de la inmigración. Conocidas son sus labores como director de coro en el Orfeón Gallego y luego en el Orfeón Gallego Primitivo. Asimismo, desarrolló la actividad de crítico musical en algunas publicaciones dirigidas a la comunidad gallega en Buenos Aires, donde también publicó algunas de sus composiciones. Estas creaciones forman parte de un breve catálogo en el que también se incluyen algunas zarzuelas. Su actividad aparece siempre ligada al asociacionismo gallego en Argentina y a algunas publicaciones promovidas por las élites galleguistas en el país. Es el caso del Orfeón Gallego, institución recreativa, cultural y coral impulsada en 1890 por Manuel Novoa Costoya, Santiago Castelo, Juan Fernández Ríos, Enrique Mesías y Juan Gontade, que tuvo como primer director a Pérez Camino y luego a Egidio Paz Hermo y Juan M. López. Cuando en 1897 se produce una escisión, Paz Hermo queda al frente de una de las dos agrupaciones resultantes que pasa a llamarse Orfeón Gallego Primitivo. En las décadas siguientes el Orfeón Gallego y el Orfeón Gallego Primitivo pasarán a formar parte de otras asociaciones, así el primero se fusionará con el Orfeón del Centro Gallego (fundado por Novoa Costoya) y el segundo, en 1918, se unirá a otras tres agrupaciones (la Asociación coral gallega, la Agrupación artística gallega y la Junta regionalista A terra) para dar forma a la Casa de Galicia de Buenos Aires donde Paz Hermo seguirá ejerciendo su labor de dirección hasta 1922. (Fernández Santiago, 2008: 206-207/216).

Esta división del orfeón y el devenir posterior de ambas agrupaciones se puede relacionar con la línea ideológica interna de estas agrupaciones, la que también se relaciona, de alguna manera, con la actividad de algunas de las revistas en las que se desempeñaba Paz Hermo. Así, se aprecia una clara cercanía entre el compositor y Manuel Castro López (Lugo 1860-Buenos Aires 1926), director de *Ecos de Galicia* y *Almanaque Gallego*, especialmente a través de las canciones que firman juntos en la última de esas publicaciones. Castro López, miembro de la elite intelectual gallega de la capital argentina ligada al republicanismo, será uno de los promotores de la fundación de un centro gallego, pero cuando se produce la creación de esta destacada institución galleguista en Buenos Aires él no se encuentra entre los miembros fundadores. Al quedar fuera

de esta institución el grupo al que Castro López y Paz Hermo pertenecían, no sorprende que el Orfeón Gallego Primitivo no se integrara en el Centro Gallego de Buenos Aires cuando se funda en 1907. Esto es solo un ejemplo de cómo la ideología y, por ende, los objetivos socioculturales condicionan también la actividad de los músicos dentro del propio ambiente de la inmigración gallega. Aunque también esas diferencias se dejaban de lado cuando algunas circunstancias lo exigían. Como fue el caso del homenaje a Pascual Veiga.

> 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 31de octubre de dicho año en el teatro Victoria. El programa de dicho homenaje, preparado sobre la base de la compañía española de opereta y zarzuela Sagibarba, 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, se unieron esa noche en un soberbio conjunto de ciento veinte orfeonistas bajo la dirección del inspiradísimo compositor gallego don Egidio Paz Hermo […]. La nota culminante de entusiasmo tuvo lugar en la función escénica de aquella noche, para la cual, desde varios días antes, se habían agotado todas las localidades. Todo cuanto Galicia tenía en Buenos Aires de más representativo en arte, ciencia, letras, comercio e industria, se congregó entonces en el Victoria, rindiendo el tributo de su amor y sus añoranzas a la tierra nativa. 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; y esa misma expresión de éxtasis se mantuvo en el auditorio a través de las restantes canciones típicas que completaban el programa. ¡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).

Tanto esta actividad musical como la de crítico que realiza Paz Hermo están destinadas a la comunidad de inmigrantes gallegos, pero no atienden solo a la música gallega. Si bien ésta tiene un papel destacado, no olvidemos que estos orfeones participaban en representaciones de obras españolas en general y que el Orfeón Gallego Primitivo ofrecía algunas de sus veladas en el salón-teatro del Orfeón Español (En honor al doctor Segovia, 20/6/1900). Esta convivencia con expresiones de otras latitudes no se limita solo a músicas de otras regiones de España, sino que, como indica Núñez Seixas, las fiestas populares gallegas, además de las expresiones y conjuntos tradicionales de Galicia, incluían zarzuelas (seguramente fragmentos), pasodobles, fox-trot y tangos, e incluso algunas adaptaciones de música «de moda» a ritmos y formaciones gallegas (Núñez Seixas, 2002: 256-257).

En el caso de la labor de crítico de Paz Hermo destaca su labor en la *Revista Céltiga* o «Revista Gallega de arte, crítica, literatura y actualidades: Publicación quincenal editada por la Editorial Céltiga» que se publicó entre 1924 y 1932 y que contó entre sus editores a Eduardo Blanco Amor, Eliseo Pulpeiro y Ramón Picallo. Allí, Paz Hermo tiene a su cargo la sección «Teatros» desde el comienzo de la publicación y hasta junio de 1926, la que comprende tanto la actividad musical como teatral de la ciudad de Buenos Aires y también incluye las noticias que se reciben de España. En esas páginas se evidencia la labor didáctica u orientadora hacia la comunidad que el crítico busca realizar. Tanto se valoran positivamente las óperas representadas en el Teatro Colón de Buenos Aires, como se critican algunas decisiones de los responsables de ese organismo. Por otra parte, es especialmente crítico con el género revisteril y con las músicas populares urbanas, aunque con menos insistencia en este último caso. Claro que siempre busca resaltar la procedencia gallega de los artistas, como sucede con el tenor José Vales (Paz Hermo, 25/10/1925 y 10/11/1925), la «escritora costumbrista» (según el título de nota) Pilar Millán Astray (Paz Hermo, 10/11/1925) o el éxito en Barcelona de la «eximia cantante gallega y simpatiquísima 'paisanina'» Mary Isaura Villaoz en el estreno de la zarzuela *Margaritiña* de Joaquín Zamacois (Paz Hermo, 25/1/1926).

En esta línea editorial aparecen dos hechos dignos de ser destacados. El primero está referido al entusiasmo con que la revista recibe la lectura pública de la novela *Marola* de Ramón Suárez (Picallo). La obra del reconocido sindicalista y luego diputado por A Coruña (1936) es comentada en la sección «Teatros» del número doce de la *Revista Céltiga* (25/6/1925) y se anuncia su estreno en el número quince, donde Paz Hermo explica su participación: «requerida nuestra modesta colaboración, no vacilamos en ilustrar musicalmente las páginas de 'Marola' con típicas canciones de ambiente popular entonadas a distancia y a voces solas» (Paz Hermo, 10/8/1925). En el número dieciséis se le dedican dos páginas y media al estreno de esta obra, donde se indica la participación de la revista en la organización de las primeras veladas y se reflejan las críticas aparecidas en los diarios *La Prensa* y *La Nación*, en ambas se destaca el carácter patriótico galleguista de la pieza teatral y la adecuación de los números musicales.

El segundo caso que llama la atención en esta sección de Paz Hermo está relacionado con el estreno del poema sinfónico *A una madre* de Juan José Castro por parte de la orquesta de la *Asociación de Profesorado Orquestal* (APO). La crítica es poco favorable, como se puede apreciar:

> En esta obra interviene, casi exclusivamente, la inteligencia del joven compositor, su sólida cultura técnica y conocimiento del arte contemporáneo, cualidades que, si bien avaloran el poema, no satisfacen por falta de esencia sugestiva. 'La madre arrebatada a la vida, en torno de la que surgen y se desarrollan diversos temas, la infancia, el amor materno, el destino, la muerte…'. He aquí el pensamiento generador de la obra, tema que constituye uno de los sentimientos más hondos y más sublimes que germinan en el alma humana. El autor debió tratarlo más humanamente, haciendo vibrar la cuerda sensible y sacrificando, si fuera necesario, la técnica a la emoción; nunca ésta a la técnica. (Paz Hermo, 25/9/1925).

Sin embargo, lo que más llama la atención no es la opinión sobre la obra y el compositor, sino la no mención de la ascendencia gallega del mismo, cuando, como se dijo, estas alusiones a la procedencia o ascendencia eran una constante en estas páginas.

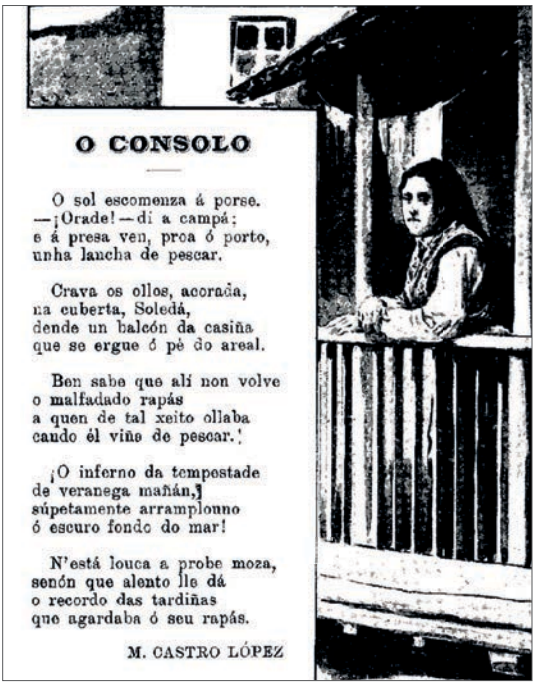
Sorprende más aún, si se tiene en cuenta que tanto este músico como su padre (lutier) y su hermano mayor José María (violonchelista y compositor), eran personas ya con una trayectoria en el ambiente musical de Buenos Aires y su procedencia de público conocimiento. Además, tanto Juan José Castro como el hijo de Paz Hermo, el compositor Juan Carlos Paz, pertenecían al mismo círculo de compositores jóvenes que habían recibido clases, en la década de 1910, del profesor italiano Eduardo Formarini y que en la década del veinte consolidaron su actividad a través de diferentes iniciativas entre las que destaca la conformación del Grupo Renovación en 1929.

En los párrafos precedentes hemos podido apreciar cómo en su actividad de director de coro y crítico Paz Hermo hace mucho por reforzar el fragmento identitario ligado a Galicia. Aunque, esa idea principal convive con aquel fragmento al que Galicia está ligado históricamente, como es el de la identidad española, lo cual se manifiesta en la interpretación de géneros como la zarzuela o de danzas y cantos de diferentes regiones de España. Por otra parte, tampoco renuncia a ciertos aspectos «cultos y cosmopolitas» que son rasgos característicos de la sociedad porteña en la que le toca vivir, de allí que exprese su interés y preocupación por lo que ofrecen algunas de las salas y agrupaciones emblemáticas de la alta cultura operística o sinfónica de la ciudad.

En el caso de la música que publica Paz Hermo en algunas de las revistas destinadas a la colectividad gallega, la valorización de la tierra lejana aparece nuevamente en un primer plano, aunque en su estilo musical no necesariamente recurre a géneros musicales que, ya en su época, estaban considerados como tradicionales. Mientras los poetas en sus canciones recurren al costumbrismo o a la exaltación de la patria gallega, en su música predomina el estilo romántico de salón donde destaca el realce de los rasgos sensibles que el lenguaje verbal describe. Esto se puede apreciar en una de sus piezas más celebradas en las publicaciones donde participó, nos referimos a *O consolo. Melodía gallega*, escrita en setiembre de 1903, publicada en *Almanaque Gallego* para 1904 (p. 28-31) y editada años después por la editorial Céltiga. Como se aprecia en el ejemplo 1, la poesía de Castro López recurre al consabido lugar común de la loca de amor que perdió a su amado, en este caso, por culpa

de una tempestad en la mar. La temática poética se corresponde con los ideales de la canción popular que estos intelectuales querían rescatar y enaltecer, así como con la búsqueda de un carácter melancólico o de *morriña* que los promotores de estas publicaciones intentaban transmitir en el tono de la mayoría de sus textos.

Manuel Castro López, *O consolo*, publicado en *Almanaque Gallego*



**O CONSOLO**

O sol escomenza á porse.
—¡Orade!—di a campá;
e á presa ven, proa ó porto,
unha lancha de pescar.

Crava os ollos, acorada,
na cuberta, Soledá,
dende un balcón da casiña
que se ergue ó pé do areal.

Ben sabe que alí non volve
o malfadado rapás
a quen de tal xeito ollaba
cando él viña de pescar.

¡O inferno da tempestade
de veranega mañán,
súpetamente arramplouno
ó escuro fondo do mar!

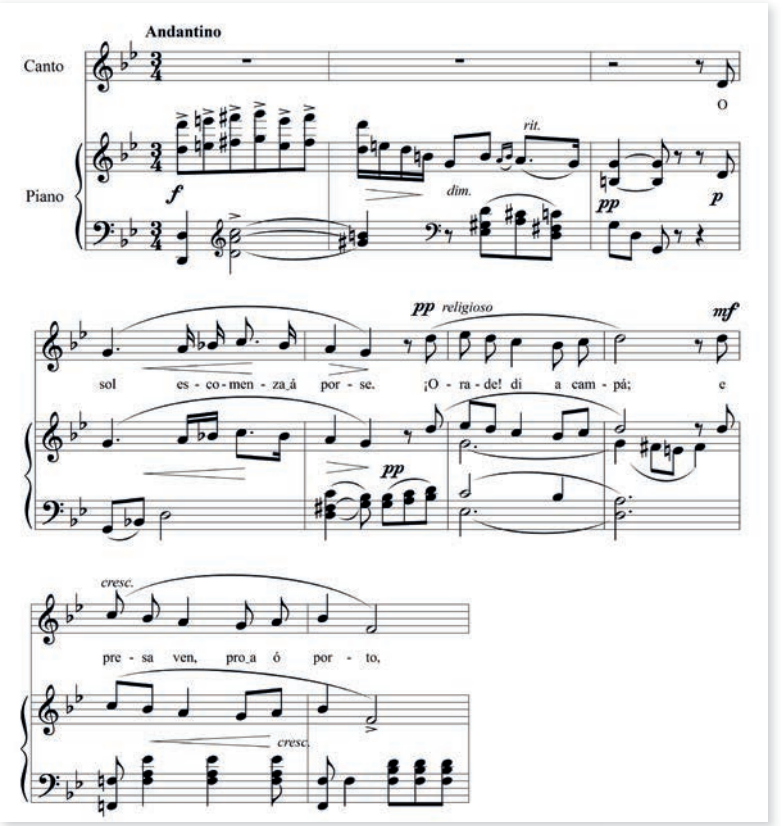
N'está louca a probe moza,
senón que alento lle dá
o recordo das tardiñas
que agardaba ó seu rapás.

M. CASTRO LÓPEZ

Musicalmente, *O Consolo…* está estructurada en: una introducción del piano (en Sol mayor), dos frases (la primera en Sol menor y la segunda en Sol mayor) y una breve coda (cadencia plagal con el cuarto grado menor) donde se repite, modificado, el último verso de la tercera estrofa. Los cambios de modalidad están directamente relacionados y refuerzan los momentos de la poesía. Así, el contraste entre la introducción y la primera estrofa se corresponde con la descripción del poeta de la imagen de la joven; el paso al mayor en la segunda frase se asocia al relato de su tragedia; y en el pasaje modal del final Paz Hermo rescata el recuerdo de la figura del joven desaparecido objeto de la obsesión de la protagonista. Además, en la búsqueda por subrayar el carácter dramático de la poesía el

compositor recurre a sendos saltos de octava en la apertura de la tercera y cuarta estrofa. Todo ello prepara el clímax de la canción que se produce en la quinta estrofa, a través del ascenso de la voz al registro más agudo de la canción (cuando dice «e pobre moza» y «o recordó»), las síncopas del primer verso y la quietud del acompañamiento que contrasta con el de las dos estrofas anteriores.

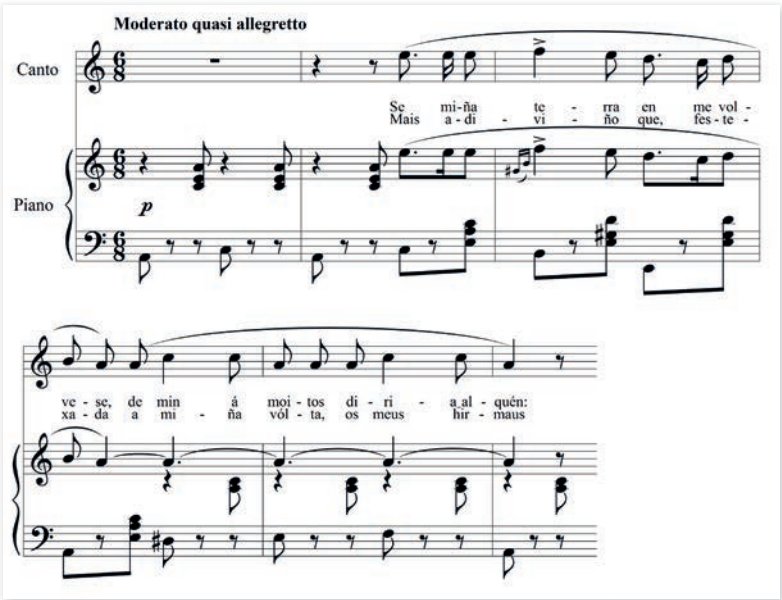
Egidio Paz Hermo, *O consolo*. *Melodía gallega*, cc. 1-8




Dentro de esta, bien lograda, estructura expresiva, la referencia a la música gallega, según se sugiere en el título, se puede apreciar en: algunos gestos melódico-rítmicos (como el de los primeros cuatro compases, ej. 1b) que se pueden asociar a los presentes en melodías tradicionales; el recurso del extenso pedal de Sol en la segunda frase en relación con el roncón de la gaita; y el empleo del tetracordio frigio (especialmente en la primera frase donde aparece

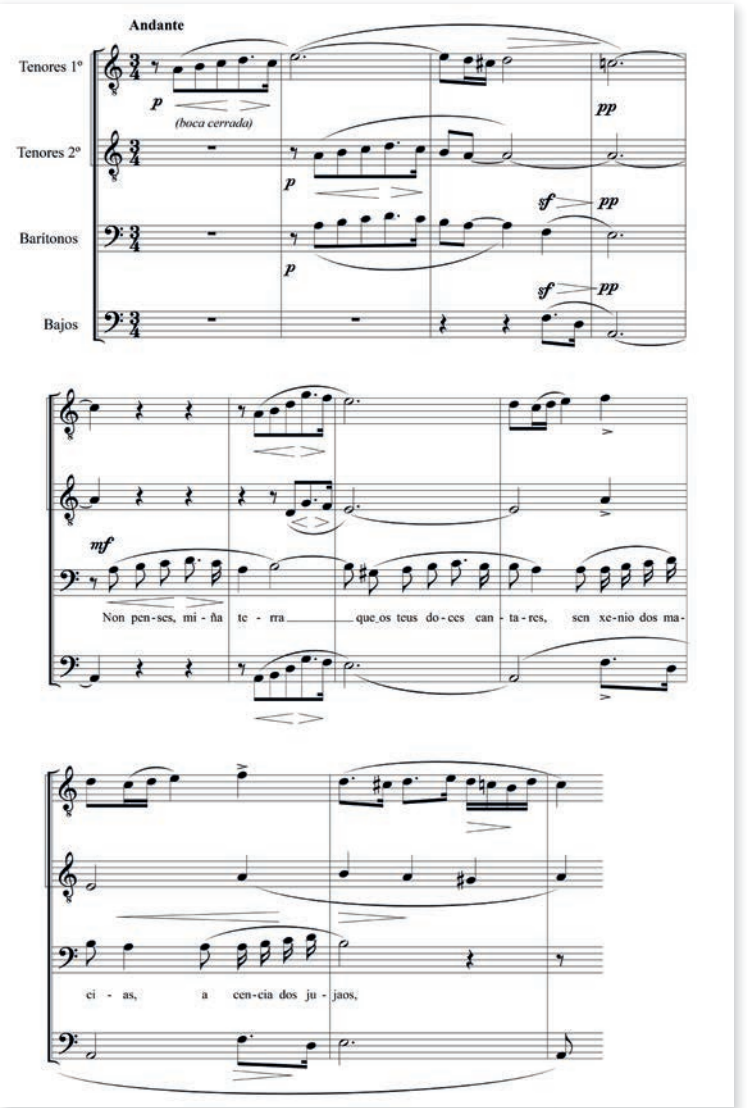
la característica cadencia ej. 1b). Aunque, en principio, estos elementos pueden asociarse a la música tradicional de Galicia, la forma en que se presentan algunos de ellos y el modo de empleo de otros hace que el resultado sonoro no difiera demasiado de la música hispanista que se aprecia en zarzuelas o en las canciones del siglo xix.

Egidio Paz Hermo, *A realidá*, cc. 1-6




Un tratamiento semejante podemos encontrar en otras canciones de Paz Hermo, por ejemplo, en *O medianeiro* (Cantiga). Donde nuevamente recurre a la modulación para lograr cambios expresivos a través de la sucesión La menor, La mayor y Re menor, pasaje este último donde aparece un encadenamiento frigio. Similar también es el tratamiento rítmico melódico en relación a la expresión de la poesía que en este caso nos describe la añoranza del Río Miño mientras se está frente al Río de la Plata. En esta canción nuevamente es posible rescatar algunas alusiones a los modelos melódicos de las canciones gallegas, aunque no se pueda asociar con ningún género específico. Sin embargo, en *A realidá*, otra de las canciones publicadas por el autor en las páginas de *Almanaque Gallego*, es posible apreciar una relación más directa con la música tradicional, más específicamente con las característica rítmico-melódica de la muñeira.

Paz Hermo, *Amor Pátreo*, cc. 1-11




La escritura coral empleada por Paz Hermo en *Amor Patreo* (cuatro voces: tenores 1º, tenores 2º, barítonos y bajos), también con poesía de Castro López, no difiere demasiado en lo armónico-tonal respecto a las piezas para canto y piano mencionadas (aquí comienza en La para luego ir a Re mayor-menor-mayor), ni en la estructuración (dos secciones), aunque en este tipo de formación recurre a la combinación del trabajo imitativo de las voces con

pasajes homorrítmicos y al empleo de la *bocaquiusa* y el laleo para algunos pasajes introductorios o de acompañamiento. Todo ello dentro de un equilibrado uso de las voces sacando partido a diferentes combinaciones de las mismas. Observemos en este sentido cómo al comienzo los barítonos llevan la voz principal para luego dar paso al grupo completo y un diálogo con los tenores. En la tercera estrofa, en 2/4, son los tenores los que se alternan y bajos y barítonos acompañan con laleo o se suman a pasajes homofónicos, todo ello da paso al pasaje en menor de la cuarta estrofa que comienza con un trabajo de eco entre los tenores con modificaciones melódicas. Aquí también es posible rescatar algunas alusiones a giros melódicos propios de la música tradicional gallega, aunque con un tratamiento en función del carácter de la canción.

La presencia de Paz Hermo a cargo de la página de teatro en *Céltiga* concluye en junio de 1926 (nº 36), aunque se lo sigue mencionando de diferentes formas. Así en el número inmediatamente posterior a su última página firmada Antonio Cursach le dedica un escrito en la sección *Supervivencias Célticas*, titulado «Los instrumentos primitivos: la gaita», donde anota «Para Egidio Paz Hermo, cultor y propagador del demotismo (*sic*) filarmónico galaico» (Cursach, 25/7/1926). Unas páginas más adelante se publica una pieza breve, *Cantigas*, de su autoría. También en el número 43 se anuncia para el 15 de octubre un acto Pro libro escolar, donde, además de otras actuaciones se anuncia: «breves disertaciones sobre: la importancia y finalidad del libro escolar gallego por Eduardo Blanco-Amor la personalidad del poeta Ramón Cabanillas por Julio Siguenza, y trozos escogidos de música gallega del maestro Paz Hermo, por la orquesta del teatro» (Gran festival artístico, 10/10/1926). En el número 44 (25/10/1926) de esta revista reaparece la sección «Teatros», pero ahora sin firma, aunque Paz Hermo sigue apareciendo en la última página como Síndico del Directorio de la editorial hasta el número 48 (25/12/1926) y como colaborador hasta el número 54 (25/3/1927).

La última firma de Paz Hermo en la página dedicada a la actividad teatral coincide con un acontecimiento musical que la revista destaca dedicándole una portada y cinco páginas; nos referimos a la visita del destacado violinista Manuel (Manolo según la portada) Quiroga a Buenos Aires (*Céltiga* nº 36, 25/6/1926). Este amplio

espacio, que incluye las críticas recibidas por Quiroga en algunos de los diarios más importantes del país, se extiende a los números siguientes con: dos partituras de su autoría, *Terra!! Á Nosa!!* (Quiroga, 25/7/1926) y *Emigrantes celtas* (Quiroga, 10/8/1926); una reseña de su visita a una casa de ventas de piano y una página dedicada a su estancia en Rosario (Manolo Quiroga en Rosario, 10/8/1926); un dibujo de su esposa realizado por él (Quiroga, 25/8/1926); el anuncio de su despedida y el llamado a colaborar en la suscripción para «cubrir el precio del histórico stradivarius de Manolo García iniciada por el Centro Gallego» (Una simpática iniciativa, 25/8/1926); y el anuncio de que el artista renuncia a recibir el resultado de esa suscripción, seguido de una despedida y otro dibujo realizado por Quiroga (La suscripción, 25/9/1926).

Las partituras para violín de Quiroga publicadas en *Céltiga*, más allá de que estén destinadas al instrumentista virtuoso, se diferencian de las de Paz Hermo por ser portadoras de un romanticismo más avanzado, que se evidencia, especialmente, en la ideación armónico-tonal. Incluso se puede decir que el compositor busca de una forma más deliberada aludir a los tópicos de la música popular gallega. Algo que es evidente en *Terra!! Á Nosa!!*, con la nota pedal y el compás de 6/8, y en la melodía de *Emigrantes celtas* a pesar del carácter de cadencia que impregna muchos de sus pasajes. Más allá de no querer ni poder establecer una causa y efecto entre esta presencia de Quiroga y el fin de la actividad de Paz Hermo, es sugerente observar cómo la presencia de un músico y su música representantes del galleguismo musical virtuoso y triunfante en la metrópoli francesa coincide con la desaparición de esa perspectiva más decimonónica del antiguo colaborador de la revista. Pero si esto es solo una coincidencia, el cambio de la página de teatro de la publicación, donde aparecen nuevos intereses y una mirada mucho más favorable a los espectáculos de revista no deja de darnos la pauta de que algo está cambiando en la línea editorial de la publicación, siempre comprometida con la defensa de la nación gallega y los postulados de izquierda.

La vida musical de Andrés Gaos en Argentina se desarrolla en un ambiente bastante diferente al de Paz Hermo. Ciertamente él llega al país como un destacado violinista y con una formación académica sólidamente referenciada por sus estudios en Madrid

y París. Rápidamente se incorpora a la órbita del que fue el más importante conservatorio de música en Buenos Aires y que luego se expandió por casi todo el país, contando así con la amistad y protección del músico más influyente de finales del siglo xix y las primeras décadas del siglo xx. Nos referimos al director del Conservatorio de Música de Buenos Aires, el compositor Alberto Williams, músico que había estudiado en París y miembro de una distinguida familia patricia con una importante fortuna ligada al campo.

Como es sabido, Gaos va a desarrollar una actividad centrada en la enseñanza, aunque no deja de tener presencia en la música argentina como intérprete y compositor. Como docente trabajó en el conservatorio de Williams, en dos etapas diferentes, fundó su propio conservatorio y trabajó para instituciones educativas oficiales llegando a ser, en 1935 y hasta su jubilación en 1948, Inspector de enseñanza secundaria normal y especial del estado, especialidad música. Como intérprete fundó el Cuarteto Gaos en 1903, al año siguiente colaboró como solista en una serie de conciertos realizados por Camile Saint-Saëns en Argentina (solista en su concierto nº 3) y luego también en Europa, en 1909 participa en la gira europea de la Orquesta Lamoureux bajo la dirección de Camille Chevillard (orquesta que también dirigiría puntualmente en 1937). También realizó giras por Estados Unidos y Europa entre 1925 y 1932, etapa en la que estuvo afincado en Francia. En Argentina también compone la mayoría de su catálogo, que abarca canciones, obras para piano, para violín y piano, sinfonías, óperas o comedías líricas, entre otras. Aunque muchas no fueron estrenadas hasta después de su muerte.

Claramente la actividad de Gaos en Argentina está marcada por su rápida inserción en el núcleo principal de músicos, artistas e intelectuales que se autoerigieron en fundadores del nacionalismo argentino. Tal es su grado de asimilación al nuevo ambiente que realizó composiciones dedicadas a acontecimientos históricos del país de acogida (*Himno del centenario de la independencia*-1916) o a algunos de los prohombres de su historia (*Himno del centenario Mitre*-1921) y participó, dirigiendo agrupaciones corales, en grandes actos oficiales, como la celebración del Tratado de paz del Chaco (1938).

También esta fuerte relación con la llamada generación del ochenta, le trajo algunos desencuentros a partir de la década de 1920, cuando los músicos más jóvenes comenzaron a adquirir presencia y poder en el entramado musical argentino. Aunque, debido a que su producción musical no se dio a conocer con mucha frecuencia en Argentina, no es mencionado por los críticos y músicos representantes de esa renovación musical. Sin embargo, hubo dos hechos en los que se vio involucrado directamente dentro de este ambiente marcado por la disputa por los espacios culturales y las posturas estéticas que entablaron los jóvenes renovadores y los continuadores o afines a Alberto Williams.

El primero está relacionado con Julián Aguirre, compositor que trabajó junto a Williams en su conservatorio desde su fundación hasta 1918 y que, generalmente, es considerado el segundo compositor en importancia (luego del propio Williams) de esa generación. Evidentemente Gaos y Aguirre coincidieron en el conservatorio y entablaron, aparentemente, una buena amistad. Esta confianza, parece ser la causa de que Gaos en 1899 realice una adaptación o, como lo indica su hijo en la edición de la partitura por la Xunta de Galicia, una «libre elaboración» de unas piezas del compositor argentino. La edición de la partitura de las dos piezas (en 1915) le acarreará críticas y reclamos por parte de la familia de Aguirre luego del fallecimiento de éste en 1924. Acción en la que tuvo un papel destacado el compositor y director Juan José Castro, esposo de la hija de Aguirre. En realidad, Gaos realiza prácticamente una composición nueva a partir del material temático del compositor argentino y como expone Juan Francisco Giacobbe, el segundo de los *Aires populares argentinos* de Aguirre «se ha hecho célebre a través de la transcripción para violín y piano de Gaos» (Giacobbe, 1945: 74). Pero las críticas, en cuanto a que se había querido apoderar de obras del compositor fallecido, no dejaron de ser un tema de preocupación para el compositor, como se observa en la necesidad que tiene su hijo de hacer ver en la reedición que esa obra es una elaboración libre, para lo cual realiza una tabla comparativa de los materiales utilizados por Gaos (Gaos Guillochón, 2009: 19-20).

Este asunto se reflota cuando, en 1937, Gaos es elegido por López Buchardo, director del Conservatorio Nacional de Música y Arte escénico en ese momento, para dirigir la Orquesta Lamoureux

en París en dos programas dedicados a la música argentina. La *Revista Sur*, dirigida por Victoria Ocampo con quien Juan José Castro mantenía una cierta mistad, se hace eco de la noticia en una nota titulada «Orquesta sin batuta», donde se expresa:

> En *La Nación* del 26 de junio del corriente año aparece la siguiente noticia: «Informaciones particulares recibidas de París, coincidentes con versiones circulantes en nuestros medios artísticos, dan cuenta de las gestiones iniciadas por el comisario del pabellón de nuestro país en la Exposición Internacional D. Rodolfo Alcorta, para la organización de una serie de conciertos sinfónicos de música argentina. Dicha información agrega que la realización de los trámites previos ha sido confiada a D. Felipa (*sic*) Pedrell, compositor estrechamente vinculado a nuestro ambiente musical quien dispondrá para el cumplimiento de su misión de la suma de 100.000 francos. Esos conciertos serán tres y se realizarán en septiembre en el Teatro Trocadero, que para este mes estará terminado. Agrega la noticia que la dirección de esas audiciones ha sido confiada a D. Andrés Gaos.»
>
> No nos interesan las personas a quienes la anterior información envuelve. Nos interesa el hecho en sí. El hecho en sí es un hecho grave y el público culto de Buenos Aires conoce sus antecedentes. Un compositor y director de orquesta tan genuino y autorizado como nuestro compatriota Juan José Castro publicó no hace mucho, en el mismo diario, una carta de tono enérgico y argumentación irrefutable donde denunciaba que «el Sr. Gaos ni es compositor ni es argentino», y probaba la deshonestidad artística del mismo al atribuirse, en programa impreso, unas obras de Julián Aguirre.
>
> La adhesión que a dicha carta prestaron personalidades musicales como los Srs. Athos Palma y José André contribuyó a desautorizar del modo más categórico al presunto «director de orquesta» y nos hizo concebir la esperanza de que el Sr. Gaos se viera imposibilitado de dirigir en Europa ninguna audición de música argentina.
>
> Aún hoy, ante la noticia que hemos transcrito, nos resistimos a creer en ello. La responsabilidad de quienes tienen en sus manos estas cosas es demasiado grande para que no esperemos, para que no sigamos esperando una rectificación, no ya por el bien de nuestras artes y por nuestro prestigio en el extranjero, sino por un sentimiento elemental de decoro. (Orquesta sin batuta, junio 1937: 100-101).

A pesar de estas quejas, Gaos dirige los conciertos en París e incluye en los programas obras propias, de López Buchardo, de Alberto Williams y de otros alumnos o allegados al círculo de este último. No cabe duda de que este repertorio no encarnaba lo más avanzado de la música argentina, por el contrario, era la representación de los conservadores posrománticos y muchos de ellos ligados al movimiento folclorista argentino. De allí que Castro, como los intelectuales que dirigían la *Revista Sur*, seguidores de Stravinsky, Bartok, De Falla, Hindemith, entre otros, no se sintieran representados por esos conciertos que oficialmente organizaba el Conservatorio Nacional.

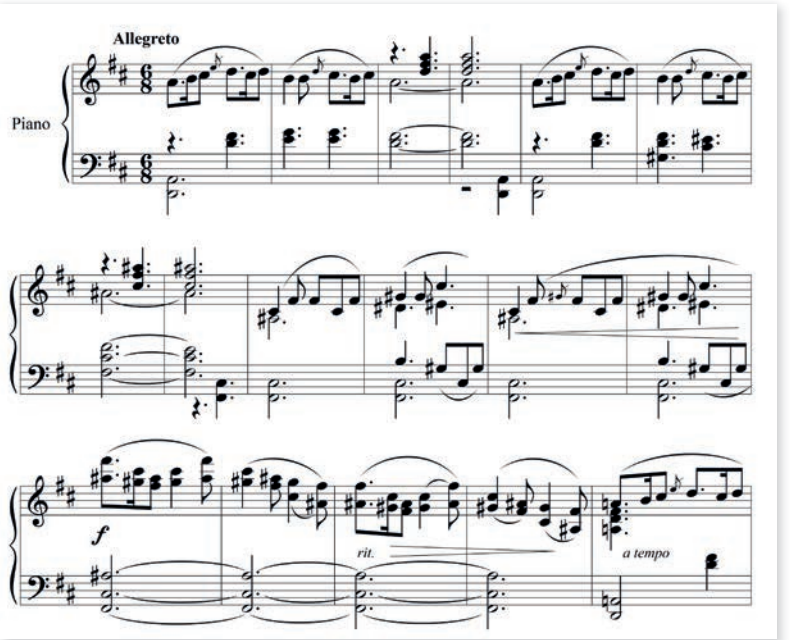
Las vidas de Gaos y Juan José Castro se vuelven a cruzar cuando, en 1954, se produce la primera audición del tercer movimiento de la *Sinfonía En las Montañas de Galicia*, como consecuencia de que esta obra obtuvo el primer premio del concurso realizado por el Centro Gallego de Buenos Aires en 1953 (Trillo, 1998: 417)[2]. En ese concierto por el día de Galicia realizado en el Centro Gallego de Buenos Aires por la Orquesta Sinfónica de la L.R.A. Radio del Estado bajo la dirección de Washington Castro se incluía, además de este tercer movimiento, el *Pericón* de Luis Gianneo, Alborada Gallega de Pascual Veiga y la cantata *De Tierra Gallega* de Juan José Castro (rapsodia para orquesta).

Sobre su composición, Gaos, en la revista *Galicia Emigrante* de 1955, declara:

> Recientemente sentí un impulso extraño que me llevó de nuevo a producir con fervor. Fue una tarea agobiante, tenaz, de muchas noches y muchos días. De ella salió mi Sinfonía Gallega que el Centro Gallego premió en sus concursos literario-musicales. Era como una especie de retorno a mí mismo. A mi ser inicial. A mi manera inédita […] Fue mi vuelta a Galicia en una ofrenda de toda mi vida. Me alegró el premio porque todo testimonio es vital para el artista de buen cuño. Pero más me alegró el haber cumplido con mi tierra, no tan lejana, porque está presente en mi emoción creadora y en el clima de esta casa gallega. (Andrade Malde, 2010: 353).

[2] Recordemos que esta composición resulta de una revisión de su Segunda sinfonía que ya había obtenido el Primer Premio con Medalla de Oro, en 1923, en un concurso convocado por la Institución Mitre de Buenos Aires.

Andrés Gaos, *Aires Gallegos* Op. 22, «Allegreto», cc. 1-16

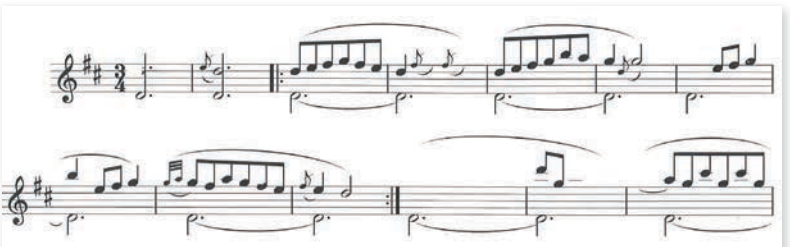



La música con referencias gallegas de Gaos no es demasiado extensa dentro de su producción global, incluso se puede decir que es un grupo más, aunque sea el más numeroso, dentro de las piezas inspiradas en músicas tradicionales como la argentina o andaluza. El lenguaje empleado en las piezas ligadas a su tierra natal es bastante sencillo, a pesar de su sólida formación musical y del lenguaje compositivo del que hace gala en otras composiciones. Esta sencillez no quita que exista una cuidada estructuración tonal en alguno de ellos. Por ejemplo, en el quinto, «Allegreto», de los *Aires Gallegos* Op. 22 (ej. 4) se puede apreciar cómo el compositor presenta en la primera frase, en Re mayor y con estructura a-b-a, un giro armónico muy característico de la música romántica, como es la relación I-III-I. En la segunda frase, en la que la subdivisión pasa a binaria, contrasta la estructura modal de la primera basándola en una relación estructural sobre los grados funcionales, aunque también aparece ese tercero mayor de forma puntual en enlaces de grados modales que parten desde el sexto. El retorno a la primera frase modificada (A') mantiene el final sobre el tercer grado mayorizado, aunque cierra en la segunda semifrase con una cadencia compuesta

II-V-I. Aquí Cartelle menciona varios diseños temáticos de muñeira y Carlos Villanueva apunta que el motivo de la sección B es una cita de «Axéitame a polainiña» (en Andrade Malde, 2010: 173).

Otro ejemplo de ese tratamiento romántico ligado a la música tradicional se aprecia, por ejemplo, en el tercero de estos *Aires Gallegos*. Recordemos que aquí, según Cartelle, aparecen como «Temas: los mismos motivos populares que Veiga utilizó en la Alborada» (Andrade Malde, 2010: 175). Aquí en la segunda parte de la primera frase hace un cambio de modo al menor y cierra en una semicadencia sobre el quinto menor. En el cierre de esta misma pieza la sucesión de acordes de séptima aporta otro giro característico de la música académica de filiación romántica. Si aquí se aprecia una referencia a la alborada en el diseño melódico y la estructuración de las frases, en su juvenil muñeira para violín y piano el tópico de la gaita, con su pedal y sus floreos introductorios, son evidentes. También en estas composiciones se aprecia cierta presencia del modo frigio, aunque en menor cantidad y menos evidente sonoramente que lo que sucedía en Paz Hermo.

Andrés Gaos, *Muiñeira* (1891), cc. 1-13



Este lenguaje compositivo, aunque con un mayor despliegue estructural y expresivo, también se puede apreciar en las obras para orquesta o de cámara de Gaos. Una comparación directa se observa entre el inicio de la muiñeira para violín y piano, señalado en el ejemplo anterior, y el del primer movimiento de la Segunda sinfonía. En la introducción de esta última nuevamente aparece el tópico de la gaita, aunque con una elaboración más compleja en el aspecto rítmico y melódico que le acerca más a la práctica de los gaiteros gallegos; a esto también contribuye el aprovechamiento de la paleta tímbrica que le ofrece la orquesta. Asimismo, es oportuno

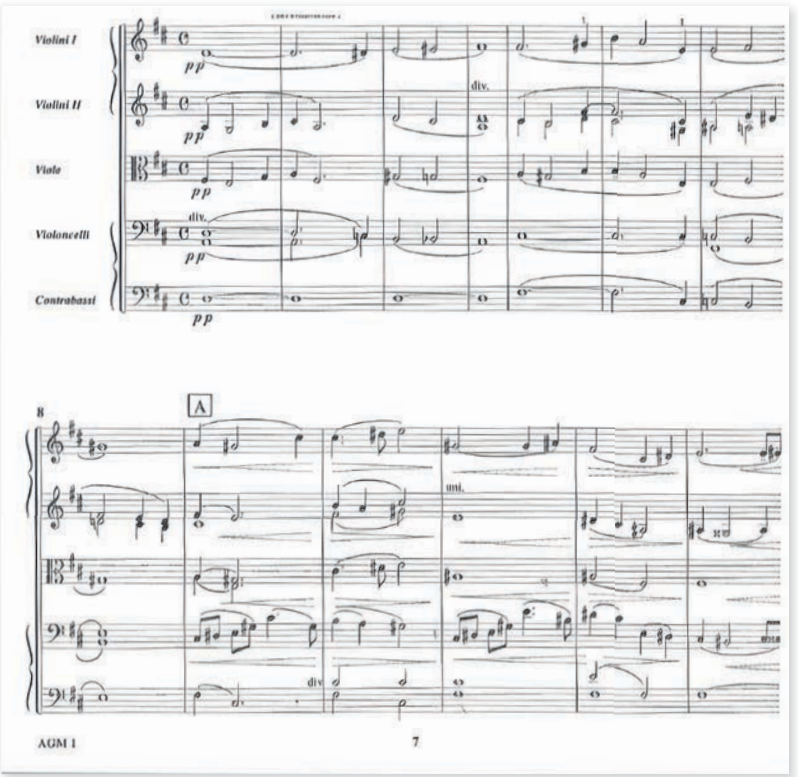
recordar que el primer tema de este movimiento de la también llamada *Sinfonía en las Montañas de Galicia*, es muy semejante al del tercero de los *Aires Gallegos*, que comentamos más arriba.

En el caso de *Impresión Nocturna*, podemos apreciar un planteamiento tonal muy semejante al del quinto de los *Aires Gallegos*, en cuanto a la relación armónica estructural I-III. Aquí también la tonalidad principal y el comienzo es en Re mayor, pero ya desde el compás cinco la función de tercer grado comienza a ser la de referencia. De forma que lo que en ese momento parece ser parte de un enlace hacia la dominante de la dominante (que aparece en el compás ocho), en el compás nueve se define como un procedimiento para establecer la región del III. La cual se reafirma en los compases siguientes a través de saltos de cuartas ascendentes, de la presencia del pedal en el bajo y de la transformación en mayor de ese III En el compás veinte se manifiesta el cierre de esa semifrase con una cadencia al III, sin embargo, como sucede en los *Aires Gallegos*, retorna a Re en el compás veintidós empleando una dominante sin tercera en la segunda parte del compás anterior. La frase siguiente, hasta el compás 44, con la que se cierra la primera sección, se estructura sobre la tonalidad principal, Re, aunque no deja de recurrir a constantes cromatizaciones.

También en este compositor no podemos dejar de llamar la atención sobre las obras basadas en la música popular argentina. Tal es el caso del *Tango* para piano o la *Danza Argentina* (1927) para violín y piano. En esta última, que también se basa en el tango, volvemos a encontrar esa interesante paleta cromática, aunque aquí, en la repetición de la frase inicial, recurre a unas imitaciones sobre el quinto, el séptimo y el tercer grado, todos descendidos. Todo ello dentro de una sonoridad que busca rescatar la sensualidad de este género de la música popular urbana argentina. Por otra parte, es importante destacar que en las transcripciones realizadas de las piezas de Alberto Williams se aprecia un respeto total por la obra original. Por lo que es casi seguro que, además de encargar estos arreglos, como indica Gaos-Guillochón en la edición de las partituras, el compositor argentino supervisara el resultado final y promoviera su difusión. No olvidemos que una de estas piezas, el «Rancho abandonado», por acción del propio autor y sus seguidores ha pasado a ser considerada la obra fundadora del

«nacionalismo musical argentino».

Andrés Gaos, *Impresión Nocturna*, cc. 1-13




Hasta aquí podemos apreciar a dos compositores de, prácticamente, una misma generación, que llegan a Argentina con pocos años de diferencia, pero sus circunstancias personales hacen que desarrollen su vida cultural en ambientes diferentes. Mientras Paz Hermo desarrolla toda su actividad como profesor, compositor y crítico dentro del ambiente galleguista marcado por las ideas nacionalistas y republicanas; Gaos se va a mover en el ambiente de las familias patricias argentinas y su afán por construir una nación argentina a imagen y semejanza de la ideada por sus padres y abuelos. Podemos decir que estos ámbitos constituyen dos canales de expresión y construcción cultural claramente diferenciados a los que el músico inmigrante puede o acepta integrarse. Ya que, más allá del imprescindible contacto diario con los diferentes grupos culturales

que conforman la nueva sociedad donde se insertan, el inmigrante tiene la posibilidad o debe aceptar el espacio donde puede continuar su actividad y su lectura de la realidad. En síntesis, se puede decir, parafraseando a Umberto Eco, que estos músicos representan las opciones abrazadas por muchos inmigrantes, la de los «saudadistas» y la de los «aporteñados».

Aunque esta ubicación ideológico-cultural la asuman porque no tienen otra opción o por propia decisión, no cabe duda de que ello influye en la reafirmación y proyección hacia su entorno de algunos de los fragmentos de su identidad. En el caso de las composiciones y la acción cultural de Paz Hermo, es posible apreciar cómo existe una intencionalidad por rescatar los rasgos diacríticos étnicos de la música gallega, pero en ese intento no puede desprenderse del ambiente sonoro e interpretativo de la música romántica europea y, en cierta medida, de la española. En el caso de Gaos los trazos de la música gallega aparecen más diferenciados en sus composiciones, pero en el conjunto de su producción ese fragmento ligado a la identidad de su origen convive en un plano de igualdad con los de las músicas de referencia a lo hispano-andaluz, lo argentino y la tradición europea decimonónica. De forma que se podría decir que: mientras en Paz Hermo conviven en cierta equidad fragmentos de una galleguidad aún en busca de sus rasgos distintivos con aquellos que se asientan en la tradición hispánico-occidental; en el caso de Gaos, esos rasgos aparecen más definidos en el producto individual, pero con un peso relativo en la suma de fragmentos que busca representar o adoptar.

En el plano estricto de la técnica compositiva, las piezas breves de Paz Hermo y las de Gaos ligadas a la música gallega, aunque comparten una visión romántica, presentan diferencias en el tratamiento armónico-tonal y estructural. Aun así, ambos grupos de obras se podrían asociar con a la música de salón del siglo xix, uno dentro de las particularidades del género cancionístico y otro dentro del instrumental. Las diferencias de ideación más puntuales señaladas no marcan una divergencia en cuanto a la manera de acercarse a ese mundo de la música gallega, lo que sí se aprecia cuando observamos las obras de mayor aliento de Gaos. Pero en relación con esas piezas breves, se podría decir que ambos

entrarían dentro de lo que el hijo de Paz Hermo, el compositor Juan Carlos Paz, definiría en sus escritos como la *música salonier* argentina. Son dos expresiones que buscan culturizar la música tradicional para contribuir con ello a la idealización y cristalización de una lectura del pasado realizada por los intelectuales galleguistas del siglo xix.

Ahora bien, no cabe duda de que la acción llevada a cabo por los orfeones y asociaciones culturales, como en las que participaba Paz Hermo, hizo mucho en pro de la construcción de espacios de añoranza e idealización de la tierra lejana, donde la música, junto a la poesía, el teatro, etc., incidía en la modelación estética de los recuerdos de los inmigrantes. También, en estos espacios de sociabilización los hijos de esos inmigrantes recibían como parte de su formación esa narración cultural sustentada por los miembros de la comunidad gallega de su entorno. Así, aunque integrados plenamente en la sociedad argentina, ese contacto, como actores o receptores de la cultura de sus progenitores, les permite integrar estas tradiciones como parte de su construcción identitaria fragmentada. De esta forma es posible decir que la acción de esos músicos y esas asociaciones fueron dando forma a lo que nombraban, y que los hijos de inmigrantes recibieron una identidad sonora labrada por sus mayores. La recepción de este patrimonio les genera cierto compromiso de continuidad que irá unido a la inevitable adaptación a los nuevos tiempos y a los nuevos espacios culturales. Por ello no es extraño que algunos hijos de gallegos hicieran visible este fragmento de su identidad cuando entendieron oportuno y como parte de su abanico de referentes culturales.

En este sentido se puede entender que, como decíamos, mientras la actividad de los orfeones y las celebraciones de las diferentes asociaciones galleguistas mantuvieron presente ese componente cultural dentro del grupo de inmigrantes y sus descendientes; actitudes como la de Gaos, en diferentes profesiones, hicieron mucho en pos de la imagen de un gallego interesado por las diferentes expresiones culturales que se dan en su entorno y que es capaz de hacer dialogar en sus manifestaciones sus referentes de origen con los del ambiente en el cual les toca vivir.

# Los descendientes de gallegos ante los retos de mediados de siglo

En torno a la segunda mitad de la década de 1940 aparecen en Argentina una serie de obras que vislumbran una revalorización de la tradición musical gallega por parte, principalmente, de los descendientes de los inmigrantes que habían llegado al país en los finales del siglo xix y principios del xx. Algunas de estas obras son:

| Autor | Año | Título | Partes | Poeta |
|---|---|---|---|---|
| Roberto Caamaño | 1945 | *Dos cantos gallegos* | «A xusticia pol-a man» «vamos bebendo» | Rosalía de Castro |
| Julián Bautista | 1946 | *Catro poemas galegos* | «María Pita»<br>«El obispo Adaulfo II»<br>«Ruy Xordo»<br>«María Balteira» | Lorenzo Varela *Catro poemas para catro grabados* (1944), *María Pita e tres retratos medievales* (1944), grabados de Luis Seoane |
| Juan José Castro | 1946 | *De terra galega* | | |
| Daniel Devoto | 1947 | *Cinco canciones antiguas de amigo* | I- Martín Códax: Cantar de amigo<br>II- Alfonso X el Sabio: Cantiga de S. María<br>III-IV-V Alfonso X el Sabio: Cantiga de S. María | Ricardo Molinari |
| Juan José Castro | 1948 | *Dos canciones de Rosalía de Castro* | «Que hermosa te deu Dios…» y «Eu levo unha pena» | Rosalía de Castro |
| **Autor** | **Año** | **Título** | **Partes** | **Poeta** |
| Juan José Castro | 1951 | *Cantares de amor* | | Juliâo Bolseyro |
| Roberto Caamaño | 1954 | *Dos cantares galaico portugueses del s. XIII op. 18* | «Ay madre, nunca mal sentiu»<br>«Filha, se grado edes» | Juliâo Bolseyro Lopo |

A las que debemos sumarle la Sinfonía de Gaos ya mencionada o su pieza *Rosa de Abril* basada en un poema de Rosalía de Castro.

Son varios los factores que se conjugan para que surja este conjunto de obras. Uno de ellos es el político, la guerra civil española, la segunda guerra mundial con el avance del fascismo, la llegada de los exiliados y las tensiones en el seno de la comunidad y las asociaciones españolas, incluidas las gallegas, hacen que los representantes de la alta cultura pusieran su mirada en España. En el ámbito de la música académica argentina, en este período se puede apreciar una importante presencia de obras que hacen referencia a España. Otro factor es la acción del Centro Gallego de Buenos Aires y de otras instituciones cercanas, de forma que algunas de estas obras surgen de encargos de esa institución, como es el caso *De terra galega* de Castro, o fueran premiadas en sus concursos, como es el caso de *Dos cantos gallegos* de Caamaño, o la *Sinfonía de Gaos*[3]. Por último, mencionemos la pervivencia de los ideales de la narrativa cultura gallega que hace que esos hijos de inmigrantes hagan renacer o refuercen ese fragmento de su identidad como manifestación y continuidad de esos rasgos diacríticos transmitido por sus mayores.

Este último aspecto queda patente si observamos cómo estos jóvenes abrevan de las construcciones en torno a lo gallego realizadas por sus predecesores. Uno de esos referentes que ya se encuentra estructurado y definido en el ideario del inmigrante gallego en Argentina es lo que Núñez Seixas denomina el *mito rosaliano*. Si se tiene en cuenta los elementos que este autor menciona en relación a la conformación de una idealización centrada en la figura de la poeta del siglo xix, no cabe duda que los compositores asumen ese legado: debido al conocimiento que tienen de la autora a partir de la amplia difusión que las publicaciones e instituciones realizaron de su obra; por el prestigio y singularidad que significa conocer y musicalizar a la adalid de la cultura gallega; y porque sus palabras

[3] Es necesario recordar que las bases de esos concursos estipulaban la necesidad de que las composiciones contuvieran referencias a Galicia. También es necesario tener en cuenta que es posible que existan otras obras producto de estos concursos, pero los problemas del archivo del Centro Gallego en Buenos Aires hacen imposible constatar esta suposición.

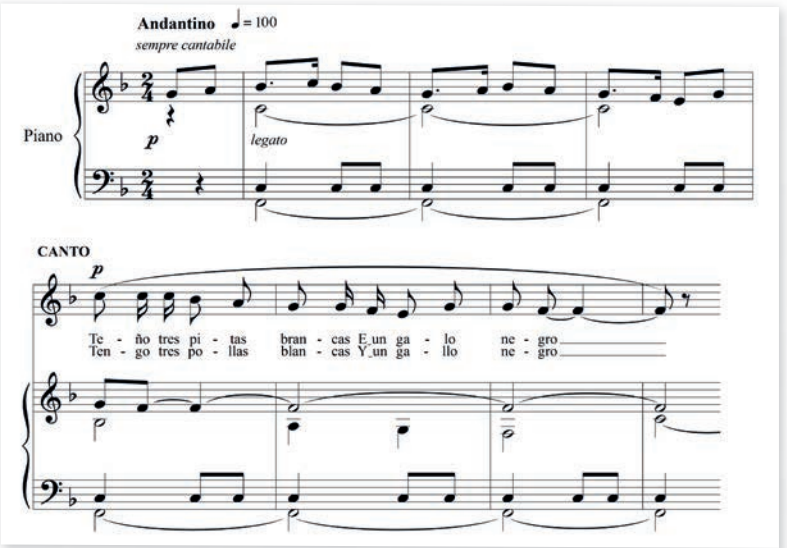
se habían convertido en la mejor expresión de las imágenes de la tierra lejana y en la mejor forma de expresar los recuerdos de la misma (Núñez Seixas, 2016: 47-50). Por otra parte, este acercamiento de los años cuarenta también está marcado por lo que Carlos Villanueva define como un movimiento «nostálgico del medioevo» (Villanueva 2002: 134). Se trata de una tendencia arcaizante que se puede enmarcar dentro de los neoclasicismos, aunque con características particulares en cuanto a la adaptación al lenguaje de la música de mediados del siglo xx de las sonoridades que les sugieren los descubrimientos, los estudios y los ensayos en torno a la música del pasado. Un último apartado lo encontramos en el folclorismo, tal como lo define Josep Martí. Allí los tópicos ligados a la música popular gallega de tradición rural, tales como la muñeira, la alborada, el alalá, etc., tiene un claro protagonismo, muchas veces acompañadas por alguna de las vertientes anteriores.

En el caso del mito rosaliano, en las propuestas de Roberto Caamaño y Juan José Castro se pueden apreciar diferencias interesantes debido, seguramente, a la trayectoria de cada uno al momento de su composición, pero, también, por la representación de lo gallego que se quiere conseguir. En el caso de los *Dos cantos gallegos* de Caamaño, quien en el año de composición tenía tan solo 22 años, la intención de no separarse demasiado del acervo popular queda patente en todos los aspectos de estas canciones. Así, se aprecia, por ejemplo, en *Vamos bebendo* donde recurre a una claridad tonal que evita cualquier nota extraña al Fa mayor del comienzo y el Re mayor de la parte final, solo en los ocho compases antes del final recurre a una cromatización dentro de la función de dominante de la dominante. Además, destaca la constante presencia de una nota pedal (tónica o dominante), ya sea de forma literal o figurada, sobre la que despliega, casi exclusivamente, acordes triadas. Por otra parte, si en la segunda sección hay una clara alusión a la muñeira, donde aparece el motivo de la *Muñeira de Lugo*, la frase inicial del piano que da origen a la melodía de la voz está tomada de la segunda semifrase de la canción *A raiz do toxo verde*[4]. También se escucha el motivo rítmico de la alborada en la parte inicial y en el último verso

[4] Agradezco a María Fouz que me señalara estas relaciones de la canción de Caamaño con la música tradicional gallega.

«Vamos bebendo» en el piano recurre a una figuración rápida sobre la idea inicial que alude al floreo de la gaita.

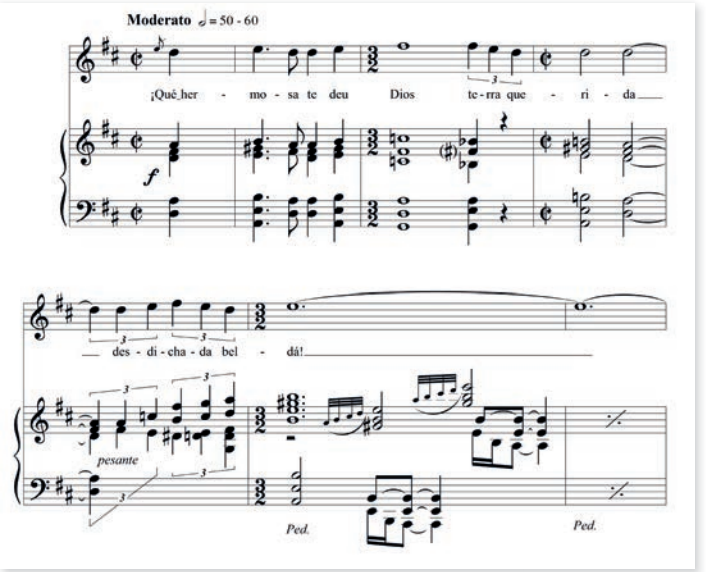
Roberto Caamaño, «Vamos bebendo», cc. 1-8




Mientras el sentido popular de la canción de Caamaño refuerza el carácter del poema de Rosalía de Castro, la elección de Juan José Castro necesariamente necesita de un carácter diferente. En la canción que se conserva de las dos sobre la poetisa gallega, «Que hemosa te deu Dios», el poema se enmarca claramente en las características que describe Núñez Seixas en cuanto al poder evocador de las palabras de Rosalía de Castro. Y si esas imágenes construidas desde la palabra habían modelado la visión del inmigrante de su tierra y su situación, el compositor en su canción busca realzar ese anhelo sumando el elemento arcaizante o la nostalgia del medioevo antes apuntada. En este sentido, si bien la melodía está escrita en Re mayor, la no utilización del séptimo grado y la presencia del sol # (el acorde de V con séptima mayor y sin tercera) en el acompañamiento le da un carácter modal de sonoridad lidia. A esto también concurre, el empleo de superposición de estructuras verticales por quintas o por cuartas, el giro al menor con el que se cierra la primera frase o que el diseño melódico de la segunda frase tenga como referencia el tercer grado. Si en la canción de Caamaño hablábamos

de que al final recurría a una imitación del floreo de la gaita, aquí el acompañamiento pianístico recurre al tópico de instrumento de cuerda punteada, tanto cuando emplea una figuración rápida repitiendo una apoyatura en la voz intermedia y su transformación en breves diseños por grados conjuntos, como cuando usa acordes arpegiados de diferentes formas. Con ello Juan José Castro busca resaltar un índice estilístico como es el del acompañamiento con cordófonos punteados de las cántigas o baladas medievales.

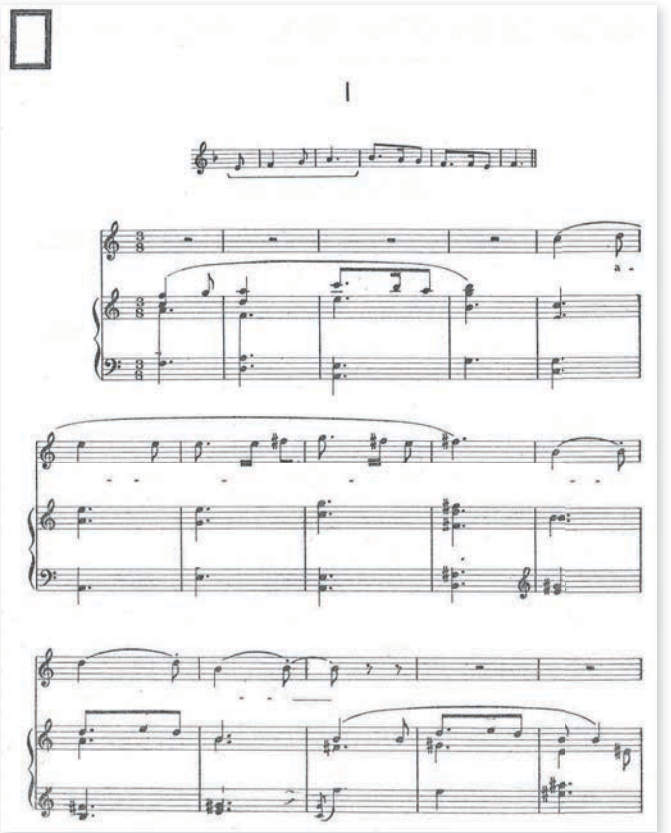
Juan José Castro, *¡Que hemosa te deu Dios!*, cc. 1-6




Esta búsqueda en las imaginadas sonoridades del pasado lejano, ya sea en el medioevo europeo o en las culturas precolombinas, fue una excelente justificación para los compositores que querían desterrar de la música las «impurezas» expresivas del romanticismo y postromanticismo que aún, como vimos en el caso de Gaos o Paz Hermo, tenía vigencia en la primera mitad del siglo xx. Es por lo que, en pos de esa búsqueda de la pureza sonora, hay compositores que intentan remarcar ese «respeto» por el pasado. Tal es el caso de Daniel Devoto, quien en el título y en el peritexto de sus canciones deja claro que está tomando, junto al poeta Ricardo Molinari, elementos del *Pergamino de Vindel*. Así, a su obra la titula *Cinco*

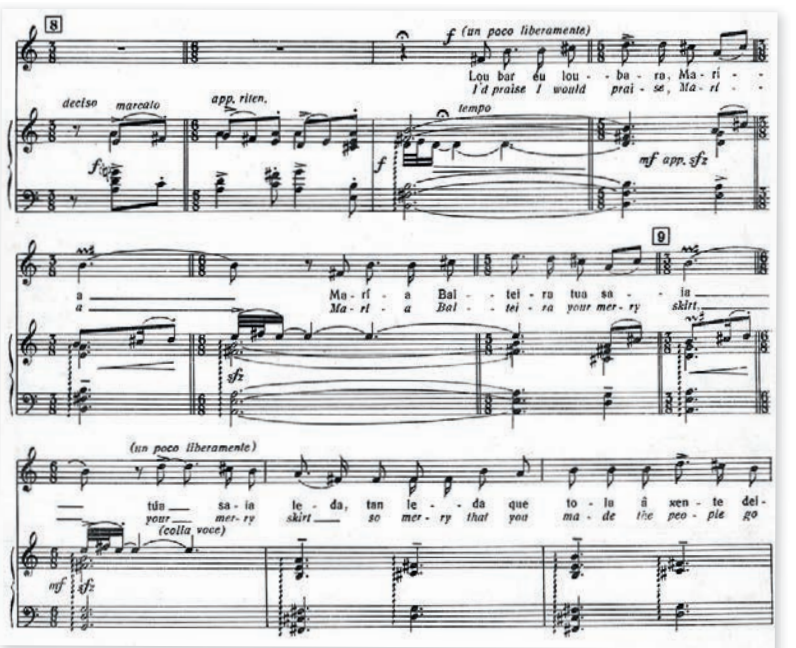
*canciones antiguas de amigo* y en las canciones no pone título, como sabemos que sucede con las cantigas de dicho documento, pero en alguna de ellas incorpora, a la manera de íncipit, un fragmento musical con inscripciones como «I- Martín Códax: Cantar de amigo», «II- Alfonso X el Sabio: Cantiga de S. María» o «V- Alfonso X el Sabio: Cantiga de S. María». Como se puede apreciar en el ejemplo 9, también recurre a sonoridades propias de ese rescate medieval como el uso modal (aquí un Si frigio), el acompañamiento en estructuras verticales en el tiempo fuerte del compás y resaltar las quintas paralelas en la parte más grave. También apela a breves diseños en el bajo con el fin de señalar el posible acompañamiento de instrumentos de cuerda ya mencionados. Esta búsqueda de fidelidad con el pasado no quita que, en algunas canciones, recurra a modulaciones que realzan, por contraste, el uso modal.

Daniel Devoto, *Cinco canciones antiguas de amigo*, I, cc. 1-10



Dentro de esta reconstrucción del pasado sonoro la obra de mayor envergadura en este sentido que se produce en Argentina en estos años son los *Catro poemas galegos*, para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violonchelo y arpa, de Julián Bautista, conformada por las canciones «El obispo Adaulfo II», «María Balteira», «Ruy Xordo» y «María Pita». Esta obra es la única del catálogo del compositor madrileño exiliado en Argentina donde se acerca al universo sonoro de la tierra de dónde provenía la familia de su madre. Esta composición se basa en producciones de artistas de reconocida trayectoria galleguista como son Lorenzo Varela, autor de *Catro poemas para catro grabados*, que están inspirados en cuatro grabados en madera, *María Pita e tres retratos medievales*, de Luis Seoane. De forma que estas canciones se deben enmarcar dentro de la construcción identitaria gallega defendida por estos autores, orientada por la intención de contribuir a la mitificación de ciertos personajes o situaciones del pasado gallego desde lenguajes propios del arte contemporáneo de su época.

Julián Bautista, *Catro poemas galegos*, «María Balteira», cc. 69-76

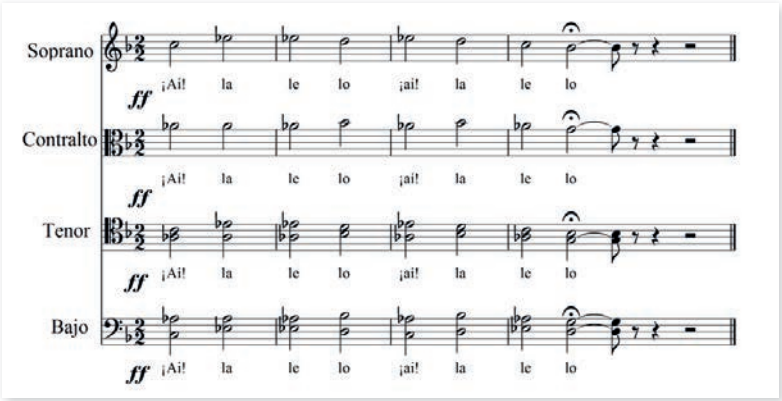


También el compositor refuerza el aspecto medievalista, lo que se encuentra en sintonía con los propios personajes abordados por Seoane y Varela, y con ese aspecto de la construcción de la identidad gallega en general y del discurso musical en particular. Esto se refleja en la elección de la instrumentación, que sigue los pasos de otros compositores de la época en cuanto a la idealización de una cierta sonoridad asociada a esa región y a esa época a partir de instrumentos modernos. Así, el empleo en muchos momentos del arpa y sus característicos arpegios y el carácter modal de las melodías, como sucede en algunos pasajes de «A Ruy Xordo», se pueden asociar a la idea de lo baladístico que Eero Tarasti propone como una categoría mítica ligada a lo medieval. (Tarasti 1978: 37). Otra sonoridad asociada a la música gallega es la de la zanfoña (recordemos su presencia en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela), a la que el compositor madrileño parece aludir cuando mantiene a manera de pedal, literal o figurado, estructuras cuartales con los instrumentos de cuerda, por ejemplo, en «A Ruy Xordo» o en «María Balteira».

Retomando la idea de pureza y exclusión de la sensiblería romántica se puede apreciar cómo Juan José Castro en *De tierra gallega*, como ya lo indicáramos en Caamaño, emplea un lenguaje diáfano en el planteamiento modal-tonal y en el plano instrumental. Quizás esto se deba a que *De Tierra Gallega* es fruto del encargo que el Centro Gallego de Buenos Aires realiza al compositor en 1946 y la idea de partida era componer «una obra sinfónica sobre temas populares gallegos», pero Castro compone una Rapsodia para orquesta y coro (*ad libitum*). Aquí, según señala María Fouz, se puede apreciar la influencia de la pandeirada, la melodía principal interpretada en los primeros compases por el oboe doblado por las violas, con un pedal a cargo del trombón y el contrabajo, y la flauta remarcando las apoyaturas de los tiempos débiles (Fouz, 2018: 378-379). Nuevamente, como en la Sinfonía de Gaos, se emplea el tópico de la sonoridad de la gaita para abrir esta evocación gallega. También Castro recurre a una cita textual de la alborada de Pascual Veiga (en el 39 de la partitura). Por otra parte, Castro hace una referencia explícita al «Alalá», al que recurre entre las diferentes secciones de la obra. El retrouso (estribillo), interpretado por el coro (doblado por viento metal), contrasta

porque está en un tiempo lento y melódicamente se relaciona con un Alalá que emplea los primeros versos de Rosalía de Castro de «Campanas de Bastabales». También aparece en otra intervención del coro una Estrofa (cc. 158-173) con la letra de una canción tradicional gallega titulada «Cantiga da Cañiza»[5].

Juan José Castro, *De Tierra Gallega*, cc. 20-23, «Retrouso» (parte del coro)




# Conclusiones

La música académica con referencia a Galicia realizada a lo largo de la primera mitad del siglo xx en Argentina se nutre de la labor de compositores que se radican en el país y de descendientes de inmigrantes. A pesar de no ser una producción muy numerosa, tiene un volumen considerable si se la compara con la música compuesta en Argentina que hace referencia a otras regiones de España o con la música de las mismas características compuesta en Galicia en esos años. Más allá del aspecto cuantitativo, este grupo de composiciones muestran una interesante evolución creativa, con dos momentos significativos que guardan una relación directa con las etapas del folclorismo argentino. Así, en una primera etapa compositores como Paz Hermo o Gaos proponen una sonoridad de referencia a Galicia con un evidente anclaje en los principios

[5] «Dille que suspiro e choro, / dille que vivo morrendo, / dille que se compadeza / do mal que estóu padecendo».

compositivos del siglo xix, los mismos a los que recurrían los compositores de la llamada generación del ochenta, propulsores del folclorismo académico argentino. Por su parte, en una segunda etapa los compositores buscan la relación sonora con la tierra de sus ascendientes a través de los lineamientos generales de un retorno al pasado enmarcado dentro de los neoclasicismos, corriente compositiva claramente consolidada en el ambiente musical argentino en la década de 1940.

Como es de esperar, las obras musicales con referencia a Galicia surgen y representan espacios culturales e ideológicos diferentes. En el caso de la producción de Paz Hermo se hace evidente que su música pertenece al ámbito que sostiene el recuerdo de la tierra amada como el objeto principal de su temática. Se puede decir que estos «saudadistas» buscan mantener latente la añoranza como estado necesario para que la música, la poesía, el teatro y otras expresiones artístico-literarias o periodísticas actúen como catalizadores de un proceso de modelación estética de los recuerdos. Por su parte, el ámbito cultural e ideológico desde donde Gaos enfoca su actividad, claramente más «aporteñado», lo gallego expone un diálogo más cercano con las músicas que se dan en el ambiente musical argentino. De forma que esa otredad, frente al folclorismo y la renovación imperante en Buenos Aires, se hace más evidente con una presencia que a partes iguales aporta exotismo y antigüedad patrimonial.

Si esas diferencias de espacios culturales representados en la primera parte del siglo son evidentes, no lo son menos las que se dan en los años cuarenta ya dentro de la renovación musical argentina. Así, la «nueva antigüedad» que exponen las canciones de Bautista y Juan José Castro son portadoras de una modernización de los ideales construidos por sus antecesores en torno al medievalismo y al pasado gallego señalado como trascendente. Es interesante observar cómo esa actualización de la identidad sonora gallega, en el caso del compositor madrileño va unida a la búsqueda de un arte gallego actual, desde una ideología nacionalista de izquierda, sostenida por los autores de los poemas y de los grabados que dan origen a la obra. Por su parte, las canciones de Caamaño y la obra para orquesta *De tierra gallega* de Castro son expresión de una posición equidistante en lo ideológico, semejante a la sostenida por el Centro Gallego de Buenos Aires, que ensalza la cultura gallega tratando

de no modificarla demasiado, para que se mantenga como un bien de todos los gallegos. Por último, las canciones de Devoto muestran una línea que se puede considerar como de patrimonialización y museística, que pretende conservar y proteger las fuentes originales de la identidad arropándolas en un museo estético, en este caso sonoro; el cual debería mantener una relación de semejanza con esas fuentes y los valores que encierran. Esta intervención desde un trabajo intelectual ligado al conocimiento y comprensión de las fuentes no deja de tener cierto parentesco con los ideales de los folcloristas de la primera mitad del siglo xx, con los cuales Devoto seguramente mantuvo contacto, en el sentido de que el músico primero debía estudiar la música tradicional hasta compenetrarse con ella, para luego crear sus propias composiciones sin copiar ese patrimonio, pero siendo fiel a su espíritu.

Todos estos caminos seguidos por los compositores neoclasicistas de los años cuarenta parten de un patrimonio musical que ya ha sido seleccionado y moldeado por sus predecesores. De esta manera se puede decir que están reproduciendo una realidad que se ha conformado en un pasado reciente fruto de la reiteración de unos recursos y unos valores que han dado lugar a una (re)configuración de la identidad gallega. Pero al abordar estos músicos esa realidad, también pasan a formar parte de ese proceso de iteración, aunque lo hagan aportando desviaciones innovadoras. Dado que la posibilidad de modernización del patrimonio reconstruido no hace más que reafirmar la pervivencia de unos rasgos sonoros cargados de valores étnicos.

## Obras citadas

Andrade Malde, J. (2010): *Andrés Gaos: El gallego errante*. A Coruña: Vereda Ediciones.

Barreiro Fernández, X. (2008): «Manuel Castro López un intelectual e un emigrante da utopía». En *Almanaque gallego por Manuel Castro López* (Volumen I: 1898-1902) [edición facsimilar] Santiago: Consello da Cultura Galega, 11-32.

Briones, Claudia (1998): *La alteridad del Cuarto Mundo: una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: El Sol.

Céltiga celebró su V comida de camaradería despidiendo a Manolo Quiroga (25/9/1926): *Céltiga*, nº 42, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Cursach, Antonio (25/7/1926): «Los instrumentos primitivos: la gaita». *Céltiga*, sección «Supervivencias Célticas», nº 37-38, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

De autor novel. Marola (25/6/1925): *Céltiga*, nº 12, Sección «Teatros», s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

En honor al doctor Segovia (20/6/1900): *El Eco de Galicia: órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas*, nº 312, 3. Recuperado de: http://biblioteca.galiciana.gal/pt/consulta/registro.cmd?id=3867.

En honor de Manolo Quiroga (10/8/1926): *Céltiga*, nº 39, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Fernández García, Rosa María (2005): *Andrés Gaos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Fernández Santiago, Marcelino X (2008): «Asociacionismo gallego en América 1871-1960». En Juan Andrés Blanco Rodríguez (ed.): *El asociacionismo en la migración española a América*. Salamanca: Uned-Zamora, 199-233.

Fouz Morenoa, María (2018): «La Sinfonía nº 2 de Andrés Gaos y De terra galega de Juan José Castro: expresiones de la identidad gallega en Argentina». Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (eds.). Madrid: Sociedad Española de Musicología (Sedem), pp. 367-384

Gaos Guillochón, Andrés (2009): «Introducción». En Andrés Gaos Guillochón y Joam Trillo (Revisores): *Obras para violín e piano, Andrés Gaos.* Santiago de Compostela: AGADIC e Dos Acordes, 7-27.

Giacobbe, Juan Francsico (1945): *Julián Aguirre*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Gran festival artístico y literario Pro libro escolar ga'lego. (10/10/1926). *Céltiga*, nº 43, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Hall, Stuart (2003): «Introducción: ¿quién Necesita Identidad?». En Hall, Stuart/ Gray, Paul du (comps.). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorroutu, 13-39.

La suscripción pro violín de Manolo Quiroga. (25/9/1926). *Céltiga*, nº 42, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Manolo Quiroga caricaturista (25/6/1926): *Céltiga*, nº 36, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Manolo Quiroga en Buenos Aires (25/6/1926): *Céltiga,* nº 36, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Manolo Quiroga en Rosario (10/8/1926): *Céltiga*, nº 39, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Manolo Quiroga partirá para Galicia el 15 del corriente en el vapor Asturias». *Céltiga*, nº 41, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Marola en el teatro Mayo (25/8/1925): *Céltiga*, nº 16, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Núñez Seixas, Xosé (2002): *O inmigante imaxinario: estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

Núñez Seixas, Xosé (2016): *O soño da galizia ideal. Estudos sobre exiliados e emigrantes galegos*. Vigo, Editorial Galaxia, 47-50.

Orquesta sin batuta (junio 1937): *Sur*, nº 32, 100-101.

Paz Hermo, Egidio (10/11/1925): «Cervantes. Función extraordinaria en honor del tenor gallego José Vales». *Céltiga*, nº 21, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Paz Hermo, Egidio (10/11/1925): «Victoria. Ecos del estreno de 'El juramento de la primorosa'». *Céltiga*, nº 21, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Paz Hermo, Egidio (10/8/1925): «Mayo. Concepción Olana anuncia para el martes 18 el estreno de 'Marola'». *Céltiga*, nº 15, sección «Teatros», s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Paz Hermo, Egidio (25/1/1926): «Margaritiña', zarzuela en dos actos, del maestro Zamacois, se estrenó con éxito en Barcelona. Un nuevo triunfo de Mary lsaura». *Céltiga,* nº 26, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Paz Hermo, Egidio (25/9/1925): «Concierto en honor del maestro Ansermet, por la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal». *Céltiga*, nº 18, sección «Teatros», s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Paz Hermo, Egidio (25/6/1926): «Cantigas». *Céltiga*, nº 36, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Paz Hermo, Egidio (25/6/1926): «Manuel Quiroga el artista de la emoción». *Céltiga*, sección «Teatros», nº 36, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Paz Hermo, Egidio (25/7/1926): «Cantigas». *Céltiga*, nº 37-38, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Paz Hermo, Egidio (5/10/1925): «Colon. 'El barbero de sevilla'. Presentación, en esta temporada, del tenor gallego José Vales. *Céltiga*, nº 20, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Quiroga, Manuel (25/7/1926): «Terra!! A Nosa!!». *Céltiga*, nº 37-38, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Quiroga, Manuel (10/8/1926): «Emigrantes celtas». *Céltiga*, nº 39, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Quiroga, Manuel (25/8/1926): «Señora Marta Leman de Quiroga [dibujo]». *Céltiga*, nº40, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Rodríguez Díaz, Rogelio (2000 [1940]): *Historia del Centro Gallego de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto Argentino de Cultura Gallega.

Scarabino, Guillermo (1999): *El Grupo Renovación (1929-1944) y la «nueva música» en la Argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

Tarasti, Eero (1978): *Myth and Music. A Semiotic approach to the aesthetics of Myth in Music, especially that form Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinnky: Süomen musikkitieteellinen seura.

Torres, Juan C. (2010): «Transformación de la sociedad argentina». En Roberto Russel (ed.): *Argentina 1910-2010. Balance de siglo*. Buenos Aires: Taurus.

Trillo, Joam (1998): «O tratamiento do feito galego na música culta do século xx». En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego na música*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, vol. II, 404-433.

Una simpática iniciativa del Centro Gallego (25/8/1926): *Céltiga*, nº 40, s./p. Recuperado de: https://tinyurl.com/yanjya84

Vila, Pablo (2002): «Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones

musicales». En Ana María Ochoa y Alejandra Cragnolini (eds.) *Cuadernos de Nación. Música en transición.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 15-44.

Villanueva, Carlos (2002): «El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética». En *Quintana*, 1, 127-140.

# Guarachas, tajonas y zapateados en los cancioneros de José Inzenga

**INMACULADA MATÍA POLO**
Universidad Complutense de Madrid

Uno de los músicos más desconocidos que conforman el siglo XIX español fue José Inzenga. Con una trayectoria ecléctica, que pasa por la docencia la composición, la interpretación y la participación en instituciones musicales, sus aportaciones se imbrican y son representativas del pensamiento musical de una época rica y creativa en la que se configuraron ideologías a la par que se modificaron cánones establecidos y en la que figuras como Francisco Asenjo Barbieri, José María Guelbenzu, Joaquín Gaztambide o Felipe Pedrell, tuvieron un papel protagónico.

En esta diversidad de quehaceres que acompañaron su trayectoria, Inzenga tuvo especial dedicación por la recolección de cantos y bailes populares, proyecto al que consagró gran parte de sus años de investigación. Compaginado con otras actividades, e iniciado en la década de 1850, su labor concluyó con la publicación de sus dos cancioneros *Ecos de España* (1873), y *Cantos y bailes populares de España*, que se inicia en 1888 y finaliza abruptamente en 1890 con la edición del «Cuaderno de Valencia». Estas dos compilaciones supusieron la principal plasmación de los esfuerzos recopiladores y con ellas ponía fin a sus investigaciones como folclorista, en las que

había empleado más de treinta años de su carrera. La importancia de dichos trabajos no reside en ser único ni pionero en su especie, ya que otros autores acometieron la misma empresa anteriormente, sino en la abundancia de piezas tradicionales recogidas, así como por la novedad en su estructuración.

En este artículo, trataré de analizar la gestación, el contenido y el proceso de publicación de su trabajo vinculado a la recolección de música tradicional, presentando una especial atención a los cantos provenientes de América para, finalmente, reflexionar acerca de cómo estos se articulan en la conformación de su ideario para la construcción de la ópera española.

Nacido en Madrid en 1828, Inzenga se vinculó desde sus primeros años al estudio de la música. Influido por su padre, Ángel Inzenga, quien llegó a ser profesor de canto del Real Conservatorio de Música y Declamación, perfeccionó sus estudios en Paris a través de una beca concedida por el ducado de Osuna en 1843[1].

Paris, ciudad que vive una de sus etapas históricas más florecientes, y convertida en uno de los centros culturales más activos de toda Europa, suponía un atractivo ineludible para los músicos y artistas de todo el mundo que querían completar su formación. Muchos de ellos dejaban sus lugares de origen ayudados por algún tipo de mecenazgo o, simplemente, impulsados por el anhelo de empaparse de un ambiente de estímulo imposible de encontrar en otros lugares.

En el Conservatoire Royal de Musique et Declamation, donde se matricula en las asignaturas de piano y armonía, entró en contacto con músicos llegados de toda Europa que se instalaron en la capital, donde la querencia, el interés por lo español, hizo que Inzenga encontrara un gran número de espacios en los que desarrollarse profesionalmente. Desde su llegada, compaginó sus estudios (llegando a obtener dos accésits fin de carrera) con trabajos en la

[1] La concesión de ayudas a artistas españoles no era habitual, tal y como queda reflejado en las cartas que intercambiaron el cantante y compositor Manuel García al inicio de su carrera con la casa de Osuna. En ellas García solicita protección a la casa para sufragar sus estudios en Paris y para que la duquesa pensione a músicos españoles en lugar de extranjeros. Finalmente, no la obtiene. (Archivo Histórico Nacional, sección de la Nobleza (AHN). Sig: Osuna-cartas 292/15-24).

l'Opéra-Comique y en las salas de conciertos Orfila, Pleyel, Erard y la del doctor Ricord, que le permitían disponer de una economía desahogada y completar los ingresos de los que disponía a través de la beca[2]. En 1848, las revoluciones que asolaron Europa le obligaron a regresar a Madrid, junto con músicos como Rafael Hernando o Gabriel Balart.

De las horas compartidas con Manuel Patricio García en París, y pese a su formación como pianista, se interesa no sólo por la composición lírica, sino por la docencia, actividad que desarrollará en Madrid, primero en la Sociedad del Teatro del Circo, como maestro de canto en 1854, y posteriormente, a partir de 1860, en la Escuela Nacional de Música, ocupando en esta institución la plaza de Ángel Inzenga. Desde las primeras lecciones hace uso de una metodología vinculada a las enseñanzas de Manuel García hijo, con el que coincidió en los años de formación en el Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation (Matía Polo, 2009: 79-100).

José Inzenga con tres de sus alumnos de canto. (AHRC. Fotografías)

Si bien ya en París había mostrado inquietud por la recuperación de la música tradicional, no es sino después de su regreso

[2] Para una ampliación de los aspectos biográficos de José Inzenga véase Matía Polo, 2010.

cuando se concreta ese interés. Las razones que le impulsan a acometer trabajos en el folclore se relacionan con su concomitancia con el romanticismo europeo y los presupuestos que preconizaba el ideario restauracionista, liderado por Francisco Asenjo Barbieri. Es conocido que la necesidad de efectuar estudios que precedan a la elaboración de una historia de la música española, y que sirvan como base para fundamentar la tan ansiada ópera nacional, era el principal motivo que llevaba a los músicos a ahondar en las fuentes primigenias, donde encontrar las auténticas bases de identidad. Tal y como establece Peña y Goñi:

> ...La convicción, pues, de que es necesario hacer estudios y publicaciones especiales, que precedan a la de la historia general de la música española, es tan común entre los profesores instruidos, que en el día sabemos, y lo manifestamos con mucha satisfacción, que así como nosotros lo hemos hecho respecto a la música religiosa, se ocupa en hacerlo, de la lírico-dramática, don Francisco Asenjo Barbieri, y de la popular D. José Inzenga. También sabemos que D. Baltasar Saldoni ha hecho interesantes estudios acerca de efemérides musicales de España, que están próximos a ser publicados... (Peña y Goñi, 1881: 2).

José Inzenga dedica sus años de investigación al estudio del repertorio tradicional. La primera muestra que se conserva de su interés, se retrotrae a 1852 cuando, dentro de la publicación del tratado titulado *Corona musical de canciones populares españolas*, inserta unas «seguidillas». La colección está dedicada al diplomático español del siglo xix José Nicolás de Azahara y su edición corrió a cargo de la Calcografía de Lodre en Madrid. Junto con Inzenga participaron en el compendio Mariano Soriano Fuertes, con una canción andaluza y la canción del *Vito*; Mariano Lafuente, con una jota aragonesa y Soberano Ayala, con la canción *Habas verdes,* que posteriormente incluirá José Inzenga dentro del cuaderno dedicado a la región de Murcia.

En 1854, recibe una Instrucción del Ministerio de Fomento que le otorga una subvención para llevar a cabo su labor. No he encontrado documentación que me permita ahondar en la tipología y cuantía de la ayuda, aunque todo parece indicar que se producía

una vez que José Inzenga preparaba un proyecto de investigación cuyo objeto tendría como fin la elaboración de los respectivos cancioneros. Presentada la propuesta al Ministerio, éste le otorgaría la cantidad correspondiente para poder realizarlos.

Conseguido el respaldo institucional, dedica gran parte de sus esfuerzos a realizar distintos viajes por las provincias españolas en busca de practicantes de música tradicional. Ejemplos a este respecto no faltan, y uno de ellos se encuentra en los informes que los distintos profesores de la Escuela Nacional de Música emitían al director de la misma para dar cuenta del destino y el objeto de sus respectivas vacaciones. Los docentes disponían de dos meses de libranza que comprendían julio y agosto, tiempo éste, que Inzenga dedicaba tanto a tomar baños minerales en Algama de Aragón como a visitar las provincias del norte de España.

> En virtud de la licencia concedida a los profesores para ausentarse durante las vacaciones, tengo el honor de poner en conocimiento de V. E. que empiezo a hacer uso de ella con esta fecha con el objeto de tomar baños en Algama de Aragón y viajar por las provincias vascongadas.
>
> Madrid, 9 de julio de 1869. José Inzenga[3]

En un relato en primera persona, en la «Introducción» al *Cuaderno de Galicia*, Inzenga señala una serie de dificultades a las que tuvo que enfrentarse para la recolección de fuentes (Inzenga, 1888: 13-15): En el orden material, la vergüenza de las gentes a ejecutar los cantos, en gran parte por miedo a la burla o ridiculización de sus vecinos. Tal y como señala el autor, este inconveniente pudo ser solventado por distintos medios; ya fuera a través del halago, del engaño o bien a cambio de dinero. Junto con ello, el olvido al que eran relegadas muchas de las canciones tradicionales debido, en parte, a su cercanía a centros urbanos o industriales, así como el hecho de que los propios habitantes de las distintas regiones no valoraban los cantos de su comarca, ya que los consideraban excesivamente sencillos e intrascendentes y los desechaban,

[3] Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música (AHRC). Legajo 19-25.

por considerarlos inapropiados. Esta actitud estaba sustentada por el rechazo que había sufrido la música tradicional por la burguesía decimonónica, para la cual todo aquello que estuviera relacionado con lo popular llevaba aparejado los apelativos de atraso cultural y barbarismo (Pico Pascual, 1996: 3).

En el orden artístico, el principal problema fue la dificultad que conllevaba la realización de una trascripción en la que no se desvirtuase ni el ritmo ni el espíritu de cada tonada. La complejidad de poder reproducir las inflexiones de voz de los cantaores andaluces, y las notas prolongadas hasta la saciedad de los ayes, que «...se comprenden y no pueden imitarse...» (Inzenga, 1888a: 14) le obligó a acompañar cada partitura de una ilustración con datos sobre el «... origen, tonalidad y demás circunstancias que pongan en relieve su verdadera originalidad, su particular encanto y el interés musical o histórico que le hacen digno de conservarse» (Inzenga, 1888a: 13).

Las fuentes que utiliza para la elaboración de las descripciones e ilustraciones que acompañan a las canciones recopiladas, tienen muy distinta procedencia. Junto con la información que le aportan los trabajos de campo, se sirve de bibliografía específica, así como del intercambio de datos con otros músicos interesados como él en la recuperación de lo popular. En ocasiones, su interés casi arqueológico por tratar de hallar el origen de cada tonada, le hace caer en errores, tal y como señala el folklorista Miguel Ángel Picó Pascual (1996: 9-10). Un ejemplo lo encontramos en las notas con las que Inzenga acompaña al «Canto popular de Pontevedra», donde indica:

> …Siendo la tonalidad el dato más positivo que tenemos para juzgar la antigüedad de la música popular, y asimilándose bastante la de este grave y característico cantar a la del canto llano, casi puede asegurarse que pertenece a una época remota… (Inzenga, 1888b: 59).

La publicación de los dos cancioneros no se produjo en un único periodo de tiempo, sino que fue fruto de un proceso de más de quince años, que se inicia en 1873 con la inserción en *El Telegrama* de la colección *Ecos de España* y culmina el 15 de mayo de 1890 con la publicación del *Cuaderno de Valencia*, última etapa en la configuración de su segundo tratado *Cantos y bailes populares de España*.

Tras la publicación de Cuaderno de Valencia, quedaron conformados los dos tomos que componen la colección:

—*Ecos de España*: Recoge en este orden los cantos de Cataluña, Asturias, Andalucía, Castilla la Vieja, Galicia, Valencia, Himnos y canciones patrióticas, Islas Baleares, Murcia, Isla de Cuba, Aragón, Guipúzcoa, León y de nuevo Andalucía.

—*Cantos y bailes populares de España*: Incluye los cuadernos correspondientes a Galicia, Murcia y Valencia. El cuaderno de Asturias nunca llegó a editarse, tal y como señala Emilio Rey García en su texto *Los libros de música tradicional en España* (2001: 167).

Ya en el siglo xx, la editorial Unión Musical Española sacó de nuevo al mercado los *Cuadernos de Galicia* (editado nuevamente en 2005 por la editorial Difusora), *Murcia y Valencia* correspondientes a *Cantos y bailes populares de España* (*ca*. 1938), dejando en el olvido de los cajones de las bibliotecas madrileñas las canciones que se incluyen en *Ecos de España*.

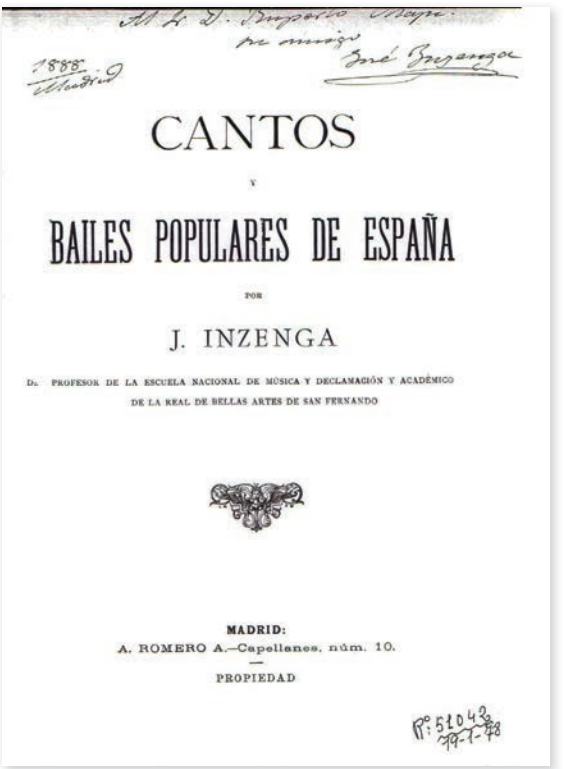
Tal y como refiere a Pedrell en la correspondencia que intercambian y que se encuentra en la Biblioteca de Catalunya[4], así como posteriormente en la necrológica que escribe en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* con ocasión del fallecimiento de Inzenga (Pedrell, 1891: 15), su labor quedó inconclusa, ya que tenía prevista una nueva publicación, Cantos de Cataluña, que debido a su fallecimiento, en 1891, nunca llegó a ver la luz.

> ...He empezado a ordenar mis papeles para publicar toda la música de Cataluña que yo mismo recogí en diferentes localidades de tan importante principado con la colaboración de Bafarnull, Aguiló, Balaguer, Carda y otros escritores, artistas y músicos cuyos nombres figuran en

[4] En el Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Catalunya (AHBNC) se conservan un total de 34 cartas manuscritas que son esenciales para entender una relación que fue más allá del intercambio profesional. Tras Barbieri, cuya colaboración se extendió a lo largo de su trayectoria musical y personal, es Felipe Pedrell el nuevo referente al que acude no sólo para solicitar información acerca de sus cancioneros próximos a publicar, sino para intercambiar opiniones, sucesos, y reflexiones de la más diversa índole. La primera de las misivas es de fecha 26 de abril de 1886 y la correspondencia finaliza el 20 de junio de 1890.

este nuevo trabajo como debido tributo a su ilustración y decidido entusiasmo por las cosas de Cataluña...[5]

Cubierta de *Cantos y bailes populares de España* (1888)




## La recogida del hecho sonoro. Fuentes y procedimientos

En la «Introducción» al estudio de *Cantos y bailes populares de España*, Inzenga destaca la importancia de seguir en su trabajo de recopilación un proceso de observación y recogida directa de las músicas tradicionales. Para ello consideraba que es en espacios como fiestas, bodas y romerías donde, a través del testimonio de

[5] AHBNC, 1888: M. 949.

gentes de diversas clases, como «...las mujeres de los barrios bajos, de las nodrizas, de los criados, mayorales, gentes de taller y fábrica, marineros y soldados, como asimismo de los ciegos, cantaores y gaiteros...» (AHBNC, 1888: M. 949), se podía obtener la música exponente y representativa de cada población.

A pesar de recalcar la importancia de la recogida directa para la obtención de cantos, no fue el único procedimiento metódico que empleó en los cancioneros, ya que también se valió de encargos y solicitudes a colegas y amigos de materiales de interés, tal como se aprecia en la correspondencia sostenida con Barbieri. Además, como referencia a la hora de elaborar su compilación, utilizó cancioneros elaborados por otros autores pertenecientes a la historiografía del folklor, entre los que cabe destacar: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1824), de Antonio Iza de Zamácola; *Los cantos populares valencianos* (1873), de Eduardo Ximénez Cos; *La música del pueblo* (1873), de Núñez Robres; *Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo, transcritas y arregladas* (1877), de Julián Calvo, y las publicaciones de Isidoro Fernández, *Flores de Andalucía* (1871), *El cancionero popular* (1874-1875) y *Flores e España* (1883), entre otros. En la «Introducción» al *Cuaderno de Galicia*, el autor señala músicos, políticos, aficionados o diletantes que aportaron sus conocimientos en el proceso de recolección. En el cuaderno de Galicia, destacan los nombres de de Camilio Mojón y Lloves, que le facilitó una muñeira, el escritor Vesteiro Torres, del cual rescata su trabajo acerca de la música popular de Galicia publicado en *El Heraldo Gallego de Orense* en 1874, Marcial del Adalid, y su recopilación *Cantos nuevos y viejos* (1877), de la que José Inzenga, siguiendo al profesor Jose Luis do Pico Orjais, extrae el *Canto popolar de Ponte Vedra* (basado en la melodía de *Canteiros e carpinteiros*), el *Canto del País de la Ulla*, antes recogido con el título de *Queixas*, el *Cantar d'o pandeiro*, previamente *Na fiada* y el *Canto popolar antiguo*, compilado en *Cantos nuevos y viejos* como *¡Adios meu meniño! ¡Adios!* (Pico Orjais, 2005: 117), Fernando Fulgosio, Manuel Murguia, Ricardo Puente y Brañas o el maestro San Clemente de la Catedral de Santiago.

# Arreglos de las tonadas. Adaptación para canto y piano

Sabedor de la polémica que planteaba la armonización de las melodías tradicionales, Inzenga cree necesario justificar la decisión de acompañar las tonadas con la música del piano. Para ello se apoya en distintos argumentos, el primero de los cuales hace referencia a la conveniencia y necesidad de que los cantos se divulguen (Inzenga, 1888a: 15). Por tanto, aunque reconoce que hubiese sido más adecuado en el trabajo recopilador la inclusión de las melodías sin acompañamiento alguno, supedita este aspecto en favor de que estas piezas, conocidas a nivel particular, sean trasladadas a la colectividad y lleguen a formar parte del acerbo popular y del repertorio habitual de las gentes. A ello se refiere cuando señala su interés por «...formar con ellos pequeñas y agradables piezas, cuya originalidad y belleza pueden por este medio ser más apreciada por la generalidad...» (Inzenga, 1888a:15). No obstante, trata de que el acompañamiento no se produzca en contra del sentido de la tonada y supedita su realización a los parámetros de la sencillez, la tonalidad y la coincidencia con el carácter, ya sea sentimental o alegre, de los cantos. En dicho sentido, pretende que se conserve el espíritu originario que se mantuvo en la transmisión oral de los mismos.

> ...que el interés hasta el carácter de los cantos populares depende de los medios de ejecución y de las circunstancias en que se oyen. No hay música que pierda más en la escritura y arreglo al piano que la popular; siendo muchos los cantos, que oídos en tiempo y sazón producen grande efecto en el ánimo, y que leídos y aun ejecutados fuera de las circunstancias y condiciones propias del caso, parecen desprovistos de todo valor artístico. Este inconveniente no puede evitarse de un modo completo, pero puede atenuarse mucho, conservando en los acompañamientos de piano con escrupuloso respeto las figuras y los ritmos propios, y dando al lector las noticias indispensables, así sobre los instrumentos usados en cada canto o baile, como sobre las circunstancias de costumbres, lugar y ocasión en que ese canto o baile se ejecuta por el pueblo. De otro modo, y sin estos datos, el efecto de la melodía popular sobre el que la examina al piano no sólo es

> incompleto, sino que puede resultar enteramente contrario a la verdad... (Inzenga, 1888a: 14).

La segunda justificación que encuentra para su adaptación, estriba en un estudio comparado con recopilaciones que se han realizado en el extranjero, en las que se armonizan los cantos y bailes incluidos en las colecciones (Inzenga, 1888a:15). Aunque Inzenga no precisa en la «Introducción» los tratados que ha consultado, pueden estar relacionados con los títulos que ofrece cuando señala las publicaciones que han sido predecesoras de su recopilación:

> ...algunas también vieron la luz en Londres y en París en la primera mitad de este siglo, y por último, la del editor Durand, recientemente publicada en París, y titulada *Echos d'Espagne, chansons et danses populaires recueillies et transcrites par Mr. Lacome*. La mayor parte de estas publicaciones son en mi concepto muy estimables, si bien conceptúo como la más importante la de Santesteban[6], de San Sebastián, referente a los cantos del País Vascongado, pues en ella se revela la mano de un artista inteligente y de un experto y elegante armonista... (Inzenga, 1888a: 15).

Por último, afirma que deseaba dar rienda suelta a su faceta de compositor, y no convertirse únicamente en coleccionista de tonadas, imprimiendo su sello personal al trabajo.

Además de las razones a las que se refiere el autor, sumo otros argumentos más prosaicos, que tienen que ver con motivaciones económicas. Era de todo punto impensable dar salida comercial a una publicación que incluyese únicamente cantos y bailes populares para ser cantados. La sociedad española del siglo xix demandaba canciones que pudiesen ser tarareadas y tocadas en los cafés y en los salones de la burguesía. Se hacía imprescindible lograr un producto que encontrase un sitio aceptable en el «mercado», y la mejor forma era una compilación donde el contenido se mostrase como melodías acompañadas, útiles para la interpretación. Sólo

[6] La colección de José Antonio Santesteban lleva por título *Aires populares vascongados*. Editada en 1862, fue premiada en la Exposición de Viena en 1876. (Ansorena, 2002: 443).

ciertos cantos, debido a su primitiva rudeza –según valoración del compositor–, quedaron sin armonizar, incluyendo únicamente la melodía original. Éstos, aparecen dentro de los cuadernos correspondientes a *Cantos y bailes populares de España*.

—*Cuaderno de Galicia: «*Marcha», «Himno de la Independencia», «Canto de las mugeres en la fiada», «Canto de Nochebuena», «Canto popular», «Cantar d'o Pandeiro», «A la la», «Panxolina de Nadal» y «Maneo».

—*Cuaderno de Murcia:* «Canto de la trilla», «Canto que entonan los labradores de la huerta cuando cogen la hoja de las moreras», «Canto de cuna que usan las madres para dormir a los niños», «Canto de la labranza» y «Canción cual la cantan los niños de Murcia desde muy antiguo».

—*Cuaderno de Valencia*: «Canción», «La magrana», «Melodia de dulzaina muy usada en las procesiones religiosas» y «El faitó (El barbero)».

De especial relevancia son las consideraciones que Felipe Pedrell realiza en torno a la armonización de los cancioneros de Inzenga. La primera referencia se encuentra en el primer tomo de su *Cancionero musical popular español*. En las anotaciones que acompañan a un «Arroló», tomado de *Cantos y bailes populares de España* (*Cuaderno de Galicia),* señala que [Inzenga] «...publicó la melodía de esa canción de cuna, arroló o berce, como se dice en el país, que armonizó desmañadamente sin adivinar lo que había dentro de tan curioso especimen...» (Pedrell, 1958: 44). En el artículo que publicó para la *Ilustración Musical* en 1888, sigue insistiendo en la crítica a las armonizaciones, pero valora positivamente el esfuerzo recopilador. Pese a su extensión, considero que por su interés es conveniente reproducir íntegramente sus observaciones:

> ...Un solo reparo haremos a la obra del maestro; que haya adornado con las galas del arte, armonizando los cantos que nacieron sin acompañamiento alguno: presentándolos sin acompañamiento y tal como el pueblo los canta, acaso, hubiera sido más serio y artístico su empeño, él mismo lo confiesa, diciendo que no hay música que pierda más en la escritura y sobre todo, en el arreglo del piano, que la popular; ¡al piano! El instrumento anti-popular por excelencia, representante del arte civilizado, académico, atildado, afeminado, que raras veces

> conoce la espontaneidad, aunque lo parezca, que no posee aquella poderosa energía, aquella sublimidad sencilla, aquel cautivador atractivo de manifestación tan innata en el espíritu del hombre, el canto popular, *voz de los pueblos*, conmovedor y consolador *sursum corda* de la humanidad.

El maestro Inzenga afirma, y esta afirmación le excusa, que procediendo de diverso modo, esto es, presentando los cantos sin el ornato de la armonía y tal como el pueblo los canta, reducía su público, pues por complacer a los eruditos y curiosos, que desgraciadamente son los menos, hubiera privado a los aficionados, que son los más, del placer de saborear el oloroso perfume de la melodía popular que sea más de su agrado. ¿Y qué falta hacen aquí los aficionados?

Cree de buena fe el maestro que entre los peregrinos cantos de su colección, por ejemplo, el canto popular antiguo (X), el de Pontevedra (IX), el de cuna (XI), el d'o pandeiro (XVI), todos ellos bellísimos, conmovedores algunos, no preferirán mil veces los *terribles* aficionados un trozo de no importa cuál ópera al uso (el coro de toreros de *La Traviata*, por ejemplo), una insípida romanza de las que Pérez Galdós califica, gráficamente, de basura de salón, o alguna pieza que podría llamarse de música de actualidad, *Los Microbios*, *Las Carolinas*, *La Votación del Mensaje*, etc., etc., alguna de esas piezas, en fin, que se inventan todos los días y difunden el mal gusto.

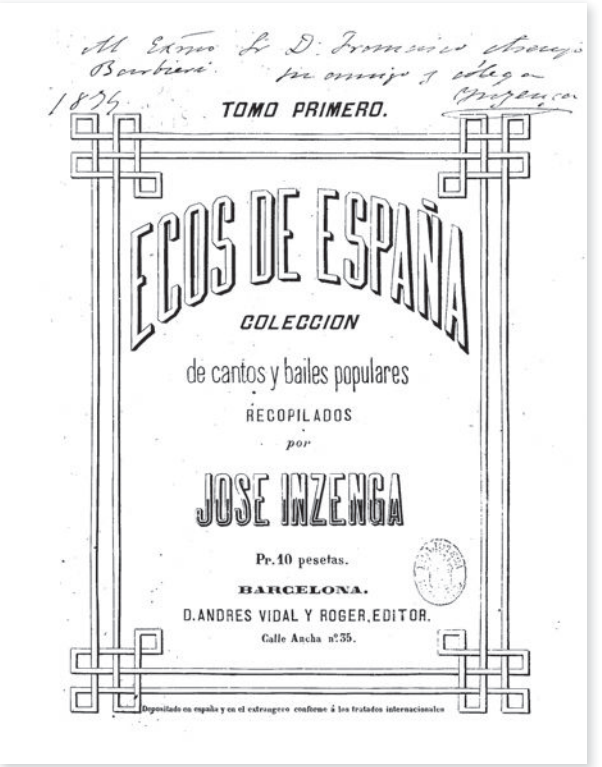
> A los eruditos les estorbará siempre el acompañamiento de piano, aunque el autor se llame el maestro Inzenga y haya escrito en su colección verdaderos pequeños poemas musicales, y haya conservado con escrupuloso y laudable respeto las figuras y los ritmos propios de todos los cantos de su preciosa colección: de sobra sabe el erudito dónde ha de hallar *los adornos de una armonización más o menos complacida*, según la frase del maestro Barbieri, dónde ha de buscar el músico colorista los tonos para pintar efectos locales y, más o menos vagamente, de época, en esta edad ilustrada por músicos coloristas en toda clase de manifestaciones... (Pedrell, 1888: 18).

Aunque las razones que esgrime Pedrell son ciertas, el propio Inzenga apenas un mes antes de la publicación de los cancioneros,

había dirigido una misiva al compositor en la que argumentaba la necesidad de armonización de las tonadas, que había hecho «con verdadero amore para imprimir en ellas algo de mi personalidad artística sin desvirtuar en lo más mínimo el carácter ya melancólico o alegre que tanto las distingue»[7]. Si bien en esta carta instaba a Pedrell a ser libre con la crítica que realizase a su publicación, no es de extrañar que Inzenga se hubiera podido sentir molesto con los comentarios recibidos.

## Cantos de ultramar en las recopilaciones de Inzenga

Cubierta de *Ecos de España* (1873)




[7] AHBNC. Carta mss. Madrid, 12 de enero de 1888. *Correspondencia Pedrell-Inzenga* M 964.

Por la propia definición de la colección *Cantos y bailes populares de España*, no tienen cabida las músicas provenientes de América, ya que, organizada en cuadernos, únicamente se publican las tonadas de Galicia, Murcia y Valencia. Sin embargo, en la compilación *Ecos de España*, junto a los cantos de otras regiones de España, Inzenga incluye tres músicas provenientes de la isla de Cuba: una Guaracha, un Zapateo del monte (baile de guajiros) y una Tajona, de acuerdo con su estatus por entonces de provincia. Todos ellos están recogidos en la colección *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas, GEO-Ciencias Sociales*, 1996-97, dirigido por la profesora Victoria Eli Rodríguez, que fue merecedora de la primera mención honorífica en el Premio Robert Stevenson para la Investigación Musicológica en América Latina. La guaracha se publica arreglada para canto y piano, mientras que las otras dos piezas, para piano solo.

La guaracha es un género de canción bailable, en tempo rápido y texto cómico o picaresco, de la música cubana. Según Esteban Pichardo en su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, define a la guaracha como «Un baile de la gentualla casi desusado» (Pichardo y Tapia, 1862: 127). Sin embargo, Alejo Carpentier menciona en su libro *La música en Cuba*, citando a Buenaventura Pascual Ferrer, que a principios del siglo xix se daban en La Habana hasta cincuenta bailes diarios, donde se tocaba y cantaba la famosa guaracha, junto a otras danzas de moda (Carpentier, 1979: 108). En la actualidad, forma parte del repertorio de conjuntos y grandes bandas, y dentro de los intérpretes que incluyen este ritmo dentro de su repertorio se encuentran los nombres de Miguelito Valdés y Benny Moré, el norteamericano Morton Gould o Pedro Luis Ferrer y Alejandro Virulo García Villalón, que se han ocupado de revitalizar y modernizar el género.

Baile derivado de la rumba, la tajona/ tahona se desarrolló en la parte oriental de Cuba, debido a la inmigración de esclavos después de la Revolución haitiana de la década de 1790 y fue adoptada por los panaderos del barrio habanero de Carragua, que la popularizaron. La tahona muestra similitudes con tumba francesa y la conga. Cuenta con el canto de llamada y respuesta entre un cantante solista y un coro y el baile es impulsado por la percusión. Las letras reflejan situaciones de la vida cotidiana. A día de hoy se

representan dos toques, que llevan asociados distintas danzas. (Ramos Venereo, 2007: 265-280):

—Paso de camino, en tempo lento.

—Paso de tahona, en tempo rápido. Se asocia con tres coreografías: la *concharal* , los *bastones* y la *cinta*

Finalmente el zapateo del monte (baile de guajiros), es un baile que desciende del zapateado andaluz y hermano de los diferentes zapateados latinoamericanos como el jarabe de México, el joropo de Venezuela, las cuecas de Chile, así como los zapateados de Guatemala y República Dominicana. El proceso de evolución del zapateo comienza en los medios urbanos, y es después que se expande hacia las zonas rurales, donde encuentra su verdadero desarrollo.

Alejo Carpentier en su libro «La música en Cuba», considera que los primeros indicios de la aparición del zapateo en la Isla, datan de principios del siglo xviii «…es indudable que desde muy temprano América comenzó a crear una música de expresiones muy diversas –de acuerdo con los factores étnicos puestos en su presencia– capaz de crear modas en la península» (Alejo Carpentier, 1979: 49), aunque no fue hasta la segunda mitad del siglo xix cuando alcanza su mayor auge. También afirma que no se convierte en un baile representativo de la cultura cubana, hasta las primeras dos décadas del siglo xx. En su ejecución, es una danza de pareja suelta, donde los pies marcan el ritmo con movimientos en ocasiones de punta o de tacón. En ellas el hombre rodea a la mujer, en una coreografía libre en la que destacan pasos como el escobillado y el floreo.

La inclusión de estos bailes en las recopilaciones de folclore no era anecdótica, sino que reflejaba el ideario de José Inzenga, quien consideraba a los cantos de ultramar como uno de los pilares en los que se habría de asentar la reconstrucción de la identidad nacional.

En 1873, junto con Barbieri, participa como vocal en la Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española. Es este espacio, lugar de encuentro para la segunda generación de regeneracionistas, y en los distintos debates que se llevaron a cabo, donde se ponen de relevancia las diferencias existentes entre los planteamientos de José Inzenga con respecto a los seguidos por

el impulsor de la segunda generación de pensadores nacionalistas, Felipe Pedrell (Casares Rodicio, 1994: 378). Mientras que Inzenga, considera como los cantos y bailes populares han de ser la principal base sobre la que ha de fundarse el género de la ópera española (Inzenga, 1873: 3), Pedrell, que afirma el papel necesario de los cantos populares, los concibe como música natural al servicio de lo universal.

Aunque en esta idea, vinculada al ideario restauracionista, que lideraba Barbieri, Inzenga coincide con músicos como Mariano Soriano Fuertes, Hilarión Eslava, Carlos Melcior, Fernán Caballero o Manuel Murguia, cada uno de ellos dispondrá de una visión diferente al tratar de definir el concepto de cantos y bailes populares, cuyos límites geográficos y temporales no están precisados con homogeneidad. A este respecto, José Inzenga aporta una visión aperturista del término, considerando que debe de incluir no solo las tonadas tradicionales propias de la península, sino también aquellas que se conservan en las provincias de ultramar, las marchas, militares, las canciones patrióticas y los himnos nacionales (Inzenga, 1888a: 6). Con esta definición, se separa de las tendencias regionalistas restringidas a la península, que dificultaban la búsqueda de un idioma nacional, así como del nacionalismo cosmopolita, representado por Santiago de Masarnau (Alonso, 2001: 928).

## Recepción de las compilaciones de folklor

Las recopilaciones realizadas por Inzenga no quedaron únicamente plasmadas en sus cancioneros, sino que fueron incluidas en ediciones posteriores.

Uno de estos espacios fue el *Cancionero musical* de Felipe Pedrell, donde dentro de las piezas que recoge, incluye algunas de las tonadas que previamente había publicado Inzenga en sus cancioneros. A este respecto, encontramos un total de tres cantos: un «arrolo», procedente de Santiago de Compostela; un «pasacalle vocal o marcha-alborada de gaita» y tres «alalás», que antes había dado a conocer Manuel Murguía. Junto con ellos las recopilaciones de

Luis María Fernández Espinosa, *Colección de temas musicales y coplas gallegas* (1940); Casto Sampedro y Folgar, *Cancionero musical de Galicia* (1942) y Bal y Gay Torner, *Cancionero gallego* (1970), hacen uso de melodías incluidas en los trabajos de Inzenga (Pico Orjais, 2005: 23).

El caso más notorio de utilización de los cantos populares recogidos por José Inzenga como referencia para la creación musical es el de Rimsky Korsakov, que compuso su suite de danzas *Capricho español*, op. 34, estrenada el 31 de octubre en San Petersburgo bajo la dirección del propio compositor, a partir de tres melodías asturianas incluidas en la colección *Ecos de España*.

Otro autor que incluyó temas recogidos en *Ecos de España* fue Manuel de Falla. Se encuentran ejemplos de esta utilización en *La vida breve*, *El corregidor y la molinera* y *Siete canciones populares españolas*. Aunque el interés de Manuel de Falla en las recopilaciones de José Inzenga es notorio, también se sirve para la composición de los trabajos de folclore realizados por José Hurtado en su obra *100 Cantos populares asturianos* (1890), *Cantos españoles: Colección de aires nacionales y populares* (1874) de Eduardo Ocón, y los trabajos de orquestación realizados por Ravel en *Chants populaires* (1910) (Christoforidis, 1999: 907). En el Archivo Manuel de Falla se conserva tanto la recopilación *Ecos de España*, encuadernada en pasta verde y ubicada junto a un volumen de *Capricho español*, op. 34 de Rimsky-Korsakov, como dos ejemplares de *Cantos y bailes populares de España*, uno referido al *Cuaderno de Galicia* y otro al de Murcia.

Maurice Ravel, por otro lado, también utilizó las recopilaciones de Inzenga para la creación. A diferencia de los anteriores, el material musical preexistente no lo obtuvo del cancionero *Ecos de España,* sino de la colección *Cantos y bailes populares de España*. Por encargo de Alexandre Olénine, Maurice Ravel compone en 1910 cinco canciones populares: «Chanson espagnole», «Chanson française», «Chanson italienne», «Chanson hebraïque» y «Chanson écossaise». Como inspiración para «Chanson espagnole», recurrió al «Canto popolar antiguo», recogido por Inzenga en el *Cuaderno de Galicia*. La adaptación de Ravel, fue premiada en el *52 Concourse de la Maison du Lied de Moscou* (1910).

Finalmente, muchas de las melodías de los cancioneros también tuvieron su reflejo en la música comercial. Si bien la calidad

en algunos casos fue dudosa, permitieron el conocimiento y la difusión de un repertorio de otra manera desconocido. Aparte de las ejecuciones posteriores que podamos referenciar, ya en el *Cuaderno de Murcia* incluido dentro de la publicación C*antos y bailes populares de España*, se señala a pie de página la interpretación de *El canto de la trilla*. La encargada de cantarla fue la alumna de Inzenga, Emilia Guidotti, en una sesión musical que tuvo lugar en el Ateneo Artístico, Científico y Literario de Madrid el 10 de diciembre de 1884.

Aunque únicamente la Editorial Difusora se ha encargado de la publicación actual del *Cuaderno de Galicia*, las recopilaciones de Inzenga son material habitual entre los folcloristas, del cual disponen por medio de fotocopias. Pico Orjais, en su proemio a *Cantos e bailes de Galiza*, elabora un cuadro donde refiere algunas grabaciones de las tonadas recogidas en los cancioneros, entre las que destacan las realizadas por los músicos Os Gaiteros de Soutelo, Fuxan os Ventos, Xiada, Milladoiro –quizás el grupo *folk* que más ha reproducido la música de Inzenga, Carlos Beceiro, Conchiña Castro, Carlos Núñez y Zucurrundullo, entre otros (Pico Orjais, 2005: 24).

## Conclusiones

La labor investigadora acompañaría a Inzenga hasta sus últimos días. El 15 de mayo de 1890 se publica por entregas el último de sus cancioneros correspondiente a la región de Valencia, y poco más de un año después fallece en Madrid, acompañado por su mujer.

Si bien sus recopilaciones quedaron inconclusas, ya que en este último tiempo había dejado ultimados los esbozos de lo que iba a ser el siguiente cuaderno de la colección, que tendría como objeto la provincia de Cataluña, constituyen una fuente esencial para el conocimiento de la música y baile tradicional en España durante el siglo xix.

Sus compendios, utilizados por compositores posteriores, adquieren relevancia no solo por su propio contenido y la novedad en su estructura, sino que nos permiten significar el pensamiento de José Inzenga en la práctica/escritura musical.

# Obras citadas

Ansorena, José Luis (2002): «Santesteban Arizmendi, José Antonio». En E. Casares Rodicio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, IX, 443.

Alonso, Celsa (2001): «Nacionalismo». En E. Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, VIII, 922-944.

Bal y Gay, Jesús y Martínez Torner, Eduardo (1973): *Cancionero Gallego*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

Carpentier, Alejo (1979): *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Fernández Espinosa, Luis María (1940): *Colección de temas musicales y coplas gallegas*. Madrid: Góngora.

Inzenga, José (1873): «La ópera española». En *La España Musical*. Madrid, 3 de mayo, 3.

Inzenga, José: (1888a): «Introducción». En *Cuaderno de Galicia. Cantos y bailes populares de España*. Madrid: Antonio Romero Editor.

— (1888b): «Descripción e ilustraciones de los cantos y bailes». En *Cuaderno de Galicia. Cantos y bailes populares de España*. Madrid: Antonio Romero Editor.

Casares Rodicio, Emilio (1994): *Francisco Asenjo Barbieri*, *Escritos.* vol. II. Madrid: ICCMU.

Christoforidis, Michael (1999): «Falla, Manuel de». En E. Casares Rodicio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, IV, 894-919.

Matía Polo, Inmaculada (2009): «El magisterio de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid». En *Cuadernos de Música Iberoamericana,* 17, 79-100.

— (2010): *José Inzenga, la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX*. Madrid: SEdeM.

Peña y Goñi, Antonio (1881): «La ópera española». *La Correspondencia Musical* (Madrid) 31 de agosto, 2.

Pico Orjais, José Luis do (2005): «Estudio preliminar». *Cantos e bailes da Galiza*. Ourense: Difusora.

Pico Pascual, Miguel Ángel (1996): «La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo xix por José Inzenga y Castellanos en tierras valencianas y murcianas». En *Revista de Folklore*. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España. pp. 3-18.

Pedrell, Felipe (1888): «José de Inzenga». *Ilustración Musical* (Barcelona) 29 de febrero, 18.

Pedrell, Felipe (1891): «Necrología». *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona) 15 de julio, 15.

Pedrell, Felipe (1958): *Cancionero musical popular español*, tomo II. Barcelona: Boileau.

Pichardo y Tapia, Esteban (1862): *Diccionario provincial casi-razonado* de *vozes u frases cubanas*. https://archive.org/details/diccionarioprov00tabigoog. [Consulta, 15 de enero, 2018]

Ramos Venereo, Zobeyda (2007): «Haitian Traditions in Cuba». En Kuss, Malena: *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*. Austin: University of Texas Press, vol. 2, 265-280

Rey García, Emilio (2001): *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.

Sampedro y Folgar, Casto (1942): *Cancionero musical de Galicia*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

VV. AA. (1996-97): *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas.* La Habana: GEO-Ciencias Sociales.

# El sueño argentino de Perfecto Feijóo, acto final de *Aires d'a Terra* (1914)[1]

**JAVIER GARBAYO**
Universidade de Santiago de Compostela. Grupo Organistrum

## Preludio. Los preparativos de un viaje

El deseo de que *Aires d'a Terra,* «primero de los coros gallegos» llevase a los hermanos residentes en América su música, rondaba la cabeza de Perfecto Feijóo algún tiempo antes de que la gira se llegase a materializar. La dificultad y duración de una empresa de estas características así como las obligaciones laborales y familiares de los componentes del grupo, todos ellos profesionales liberales de diversos rangos, imposibilitaban realmente afrontarla. La prensa recoge como fue tras el estreno y éxito

[1] Grupo *Organistrum*. Trabajo realizado dentro del I+D+i «Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)» (PID2020-115496RB-I00I) AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto «Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX)» financiado por la Xunta de Galicia dentro de las ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas (GPC) (ED431B 2021/09).

obtenido en algunas ciudades y villas gallegas por el *Apropósito lírico-dramático La Virgen de la Roca*, letra y música de los baioneses José María Barreiro y Ángel Rodulfo, cuando se ofreció a Feijóo la posibilidad de integrarse en un gran proyecto que llevaría su representación por diferentes puntos de América del sur, unidos por la presencia de emigrantes gallegos (Jurado y Reinero, 2015: 67).

Esta iniciativa no se llevaría a cabo de manera inmediata pues el *apropósito* fue estrenado también en Montevideo en 1917 (Jurado y Reinero, 2015: 70-71), pero fue precisamente en esta histórica villa pontevedresa y durante uno de los festivales celebrado en agosto de 1913, cuando el acaudalado empresario gallego instalado en Argentina, Fernando García, Presidente de la Sociedad de Socorros Mutuos y miembro de la Junta Directiva del Banco Español en Buenos Aires, propuso al boticario de La Peregrina materializar su sueño con una gran gira artística por el continente. Parece que en un principio la propuesta no sedujo totalmente a Feijóo pues era una aventura arriesgada y costosa, pero ante la insistencia y el compromiso manifestado por García de que él se haría cargo de todos los gastos originados por la formación mientras durase la excursión y el hecho de que ya por entonces su hijo, Carlos, había concluido sus estudios de Farmacia en la Universidad Compostelana y podía hacerse cargo de la botica familiar, acabó aceptando.

Un largo artículo aparecido en primera página y a doble columna el 20 de noviembre de 1913 en *La Correspondencia Gallega* de Pontevedra –es decir, aproximadamente un mes después de que tuviese lugar el encuentro entre García y Feijóo– recogía estas circunstancias y relataba con todo detalle los pormenores de la posible gira:

> […] En qué forma surgió nuevamente tan bella idea?
>
> Hace pocos días fue a Bayona la distinguida agrupación pontevedresa, para tomar parte en un festival dedicado a la Virgen de la Roca […] Terminada la fiesta acercose a don Perfecto el opulento propietario de Buenos Aires, gallego de condición, D. Fernando García, muy conocido en Pontevedra, donde residió su primera juventud y de donde es natural la compañera de su vida. El Sr. García, que ocupa posición muy preminente en la sociedad bonaerense, sinceramente querido por la colonia gallega que le otorgó el importante puesto de

> Presidente de su Sociedad de Socorros Mutuos, habló así a Feijoo: Quiere venir V. a América con su coro? El Gaitero del Lérez, vestido entonces a la usanza de su tierra, no acertó a contestar en los primeros momentos. Y el Sr. García siguió diciéndole: Yo aseguro el éxito de la excursión. Allá tienen señalado interés en oírles a ustedes […] Que ustedes obtienen de su excursión productos suficientes para satisfacer los gastos? […] Después de aquella noche de Bayona tornaron a verse y a charlar sobre el asunto D. Fernando García y D. Perfecto Feijoo. El primero al llegar a Buenos Aires reuniría a importantes elementos de la colonia, enterándoles del buen resultado de sus gestiones y tomando los acuerdos convenientes al mayor éxito de la visita. Esta realizarase probablemente en el mes de agosto de 1914.

Narrado el origen del viaje, la crónica continúa con un apartado en formato de entrevista a D. Perfecto, que respondió con la sobriedad y el laconismo que siempre lo caracterizaron, pero adelantando detalles concretos de los que eran sus planes iniciales lo que demuestra que, claramente, no era algo improvisado, sino fruto de la meditación sobre un proyecto que venía ya de tiempo atrás:

> Ayer acosamos a preguntas al señor Feijóo. Él con su amabilidad y cortesía que le peculiarizan tuvo a bien contestarlas cumplidamente.
>
> Qué tiempo empleará el Coro en su excursión?
>
> *Desde agosto del año próximo a enero o febrero del siguiente.*[2]
>
> Piensan ustedes recorrer muchos puntos?
>
> *Todas aquellas poblaciones de la Argentina y del Uruguay, donde los gallegos están constituidos en sociedad.*
>
> Figurarán en el coro parejas de baile?
>
> *Sí. No las llevaré de Galicia, ya que puedo encontrarlas con facilidad entre los millares de paisanos que allá se encuentran.*
>
> Piensa Vd. introducir algunas modificaciones en el coro? Qué programa ha de realizar este? Qué propósitos tiene Vd?
>
> *El coro irá como está en la actualidad. Si alguno de los que lo forman no pudiese realizar la excursión, se le buscaría sustituto. Solicitaré de Dª Emilia Pardo Bazán, mi ilustre amiga, que escriba una obra de carácter gallego para ser representada.*

[2] En cursiva, las respuestas de Perfecto Feijóo.

Lleva Vd. cuadro de declamación?

*Sí, cuatro o cinco artistas que hayan trabajado en teatros de Madrid y ellos ayudados por algunos aficionados del coro, serán los encargados de interpretar las producciones que nos honren los ingenios gallegos, que supongo no sabrán negarse a tal pretensión, ya que nuestra labor en América será eminentemente regional, y por el nombre y por el prestigio de Galicia vengo luchando hace muchos años. También pediré obras a los señores Linares Rivas, Labarta Posse y otras ilustres figuras literarias.*

Y de nuestros poetas no solicitará V. nada?

*A nuestros mejores poetas, a nuestros políticos, a nuestros artistas, a nuestros hombres de ciencia, a todas aquellas personas que son honra de Galicia en las distintas esferas acudirá el coro para pedirles trabajos o impresiones acerca de la labor de nuestros hermanos allende los mares, y así puedan conocer éstos el juicio que merecen a los elocuentes más escogidos de la raza. Juzgo yo que aquellas buenas gentes que viven tan separados del pueblo donde nacieron, son acreedores a ser cantados por nuestros vates, y alentados por todos en su obra grandiosa patriótica* […] *Leeranse además en los festivales las mejores composiciones que escribieron Rosalía, Curros, Lamas Carvajal, Añón, etc. El Coro cantará un programa selecto, vario, que abrace las cuatro provincias, y de nuestra agrupación se ejecutarán algunas, canciones de la tierra*.[3]

Este trabajo periodístico define la gira americana en términos de viaje cerrado a las repúblicas de Argentina y Uruguay, si bien no podemos descartar que originalmente se tratase de un proyecto de mayor envergadura. De hecho, son varios los artículos de prensa que hemos manejado donde se relata la idea inicial de Feijóo de llevar a su coro también a Brasil, México y Cuba. La ausencia del contrato original y la casi inexistente correspondencia u otras fuentes que permitan verificar documentalmente este supuesto nos hace manejarlo con prudencia, si bien es cierto que una vez embarcado el coro en un viaje tan importante y situado ya en la otra orilla, hubiese sido un desarrollo lógico. Por otro lado, en diciem-

[3] (1913): «El coro *Aires d'a terra*. De Pontevedra a la Argentina y al Uruguay». *La Correspondencia Gallega* (Pontevedra), 20 de septiembre. Esta misma noticia aparece días después en *La Gaceta de Galicia*, Santiago de Compostela, el 27 de septiembre.

bre de 1914, finalizado ya el periplo y con una intensa sensación de fracaso, Feijóo recibiría la oferta de realizar una nueva gira por América que sí incluiría estos destinos, como trataremos al final de nuestro trabajo.

Otra cuestión que también se presenta confusa referida al desarrollo del viaje, es dilucidar si ésta se acortó en el tiempo respecto a las previsiones iniciales dadas las tensiones internas vividas por el coro durante el periplo o si la vuelta estaba realmente cerrada antes de producirse el embarque a América. Nuevamente aquí las noticias que manejamos son algo confusas. *La Razón*, de Montevideo, por ejemplo, destacaba el 20 de agosto que el coro llegaba a América con las fechas de vuelta pactadas pero con un *notable adelanto sobre lo inicialmente anunciado*,[4] lo que directamente entra en contradicción con esa intención manifiesta de Feijóo de visitar «todas aquellas poblaciones de la Argentina y del Uruguay, donde los gallegos están constituidos en sociedad» que acabamos de mencionar.

También la prensa española en Argentina se hizo eco de la noticia pronto, planteando que 1914 sería un año muy complicado para el coro pues visitarían primero Londres con motivo de la Exposición Internacional de Turismo que tendría lugar allí, para atravesar después el Atlántico.

A pesar de ello, *Aires d'a Terra* y sobre todo su fundador y cabeza pensante, eran conscientes de la importancia que ambas misiones tenían para la difusión y conocimiento del buen nombre de Galicia y de la gran expectación que sobre ello se había creado:

> Será este coro una verdadera embajada de la región gallega que irá por el mundo adelante dando a conocer lo más hondo de su alma colectiva: los sentimientos que han resistido el paso de las edades ya al compás de una misma música y acaso con la misma letra, acompañar hoy, como hace muchos siglos al que trabaja y al que sufre, al que ama y al que espera […] Ellos pueden llevar a Londres el eco de las mismas tonadas que estremecieron bajo el roble druídico a los celtas de la húmeda Eirín y a los de la verde Galicia; en esos cantos presentados

[4] (1914): «*Aires d'a terra*. Brillante coro español. Su pasaje por Montevideo». *La Razón* (Montevideo), 20 de agosto.

> en Londres por un arqueólogo de tierras muy lejanas, pueden los ingleses encontrar el sentimiento que anima aun a los del País de Gales donde los celtas nacieron. Y después por toda esa América tan llena de gallegos que piensan a diario en su Galicia y a diario la evocan como un bálsamo consolador y fresco que llegará dulcemente a todos los corazones heridos por la nostalgia.[5]

Pronto comenzaron los preparativos del viaje y el coro se centró fundamentalmente en ensayar, limitando sus apariciones públicas hasta el punto de declinar tocar ante la infanta Isabel que así lo había solicitado a su paso por Pontevedra, en julio de 1914.

El 5 de julio de ese año, el director de *El liberal* de Madrid, Alfredo Vicenti, escribió a Feijóo enviándole unas cuartillas mecanografiadas de salutación a los gallegos de ultramar y a los argentinos, proporcionándole además una serie de contactos que facilitarían en gran medida la estancia en aquélla república: Alberto Gerchunoff, judío de origen ruso, muy influyente en Argentina y editor del importante diario *La Nación*; Ramón Fernández Mato, *gran pontevedrés*[6] y redactor de el *Correo de Galicia* de Buenos Aires; Rafael Calzada, político, periodista y escritor de origen asturiano; Carlos Malagarriga, político, abogado y periodista catalán y dirigente del Partido Socialista en Argentina; el dramaturgo y director de cine, Enrique García Velloso y el diplomático Atilio Basiclarin, hombre muy cercano a la presidencia de la República.

Al final de la carta Vicenti puntualizaba: «ya sé que nuestros paisanos acogerán al Coro con los brazos abiertos, pero no está de más que hagan lo propio los argentinos[7]», advirtiendo así del peligro de que un acontecimiento de tal magnitud quedase relegado simplemente al ambiente cerrado de la colonia gallega y de sus sociedades. Y esto fue algo que, en cierto modo, acabó ocurriendo pues de los repetidos intentos por integrar la presencia de *Aires*

---

[5] (1914): «Desde Galicia. Una embajada artística. Los coros Feijoo van a Londres y América». *El Diario Español* (Buenos Aires), 23 de marzo.

[6] Así lo indica Vicenti en su carta, aunque en realidad Mato había nacido en la villa coruñesa de Boiro.

[7] Carta de Alfredo Vicenti a Perfecto Feijóo, 5/VII/1914. Museo de Pontevedra, Fondo Perfecto Feijóo, 5-2.

*d'a Terra* en espectáculos que incluyesen en su repertorio números tan abiertos como heterogéneos, vendría precisamente uno de los motivos de fracaso de la empresa y de la desaparición definitiva de la agrupación pontevedresa.

Las cuartillas enviadas por Vicenti para ser leídas durante las presentaciones del coro, fueron acompañadas en todas ellas por otras de mano del Presidente del Congreso en Madrid, Augusto González Besada y por una poesía de Gerardo Álvarez Limeses.[8]

Pero así como el escrito del periodista y político coruñés resulta interesante y contiene argumentos narrados en un estilo pulcro, el discurso de González Besada es de escaso mérito literario. Ambas piezas se conservan en el Fondo Perfecto Feijóo del Museo de Pontevedra, el de Besada en dos fuentes complementarias: una mecanografiada que seguramente es copia de la que partió a América en las carpetas de Feijóo y otra manuscrita en cuartillas con membrete del Hotel Progreso de Pontevedra −establecimiento donde se celebraría el banquete de despedida a Feijóo− y que debe corresponder al original.

Este hecho, así como su escasa calidad literaria nos hace pensar en un texto casi improvisado sobre la marcha de los acontecimientos, conforme se acercaba la fecha de partida del coro. Su contenido está lleno de tópicos manidos sobre el paisaje, el carácter y las costumbres de los gallegos repetidos una y otra vez para concluir con un elogio del sacrificio, la renuncia y la resignación como virtudes loables del pueblo gallego.[9] A su lado, las cuartillas de Álvarez Limeses, son en verso un tanto libre y contienen también evocaciones poéticas al paisaje como idea de Galicia y a su música. Su autor incluye también elogios a la patria española y a su lengua, reconociendo la labor de Colón, su carácter hispano y sobre todo su origen pontevedrés.

---

[8] Los tres documentos se encuentran en el Museo de Pontevedra, Fondo Perfecto Feijóo 5-2.

[9] Esta referencia a la resignación hecha por González Besada en su escrito era realmente una llamada específica a los campesinos para que siguiesen abonando los *foros* a sus señores. Este sistema de arrendamiento anclado en estructuras propias de la época feudal, no alcanzaría su redención definitiva hasta 1926, bajo el gobierno de Primo de Rivera.

Las palabras de Vicenti merecen, sin embargo, una referencia más detallada por su mayor calidad argumental. Comienzan analizando y elogiando la gran obra de Feijóo para concluir en términos de salutación:

> Galicia de Ultramar: Ahí va a saludarte y confortarte la Galicia solariega. El «coro» te hará paladear, frescas, puras e intactas [ilegible] como el acento de los altos mares en el hueco de la caracola. Por obra de la música y de la poesía, cobrarán alma, color y calor los paisajes, los bosques y las playas de que tu retina guarda tan solo una impresión difusa. Otra vez tañerán a muerte y a fiesta las campanas de la catedral o de la parroquia, y se alzará en las brañas, al caer de la tarde, el adiós gemebundo de las rapazas que guadañan la yerba. Otra vez, oh gallegos de Ultramar, hermanos, nunca del todo ausentes, para quienes la madre no cesa de guardar el antiguo puesto en el humoso lar familiar, escucharеis las invocaciones litúrgicas, a los Reyes Magos, y a los santos patronos, todos los años llamados y siempre distraídos; otra vez oiréis el estallido de los cohetes, la queja sarcástica de la «zanfona», el gozoso estrépito de las ferias y las melodías de las rogativas, ahuyentadoras de pestes y de heladas. Y como resumen, como símbolo, como divina promesa, vibrará en vuestro espíritu el himno a la alborada; el saludo augural a un sol naciente que, sin nieblas ni nubes, ha de salir una mañana para vosotros y para nosotros.[10]

En medio de los preparativos, Feijóo viajó a Vigo para visitar el estudio del pionero del cine gallego José Gil, con el fin de adquirir una serie de películas que llevaría en el viaje y que se exhibirían en las diferentes veladas:

> El sr. Feijoo adquirió las películas que sobre asuntos y paisajes gallegos tiene impresionadas el conocido fotógrafo vigués D. José Gil. Estas películas serán exhibidas en la Argentina donde la colonia gallega es tan numerosa, puede tenerse ya por descontado el éxito que estas películas van a obtener en aquella república, pues a las bellezas incomparables de nuestra campiña, y al interés de los asuntos hay

[10] Museo de Pontevedra, Fondo Perfecto Feijóo 5-2.

que unir la pericia del sr. Gil que impresionó estas películas con verdadero amor.[11]

Desconocemos el número de películas compradas por el boticario así como sus temas concretos, aunque suponemos que aprovecharían alguna de las varias que Gil ofertaba en su catálogo con paisajes y costumbres gallegas (Nogueira, 1997: 129-131). Entre los rollos filmados estaría también uno, realizado por encargo expreso de los hijos de la comarca de Lalín sobre los grupos escolares que se estaban construyendo bajo su sufragio.[12] La incorporación de los recursos cinematográficos en el engranaje de los espectáculos que jalonarían la gira, no era algo anecdótico, sino que estaba perfectamente integrado en la planificación general de un espectáculo que trascendía lo simplemente musical, con la idea de presentar a las colectividades gallegas imágenes de su tierra y de la gran contribución que la *beneficencia gallega,* superando fronteras, estaba haciendo al desarrollo del País con la edificación de los tan necesarios servicios.

Cada una de las sesiones que tuviesen lugar durante la gira americana reproduciría una secuencia inspirada en cierta manera en los tradicionales juegos florales, combinando poesía y música con una extensión más limitada por el tiempo. Comenzaría primero con la novedad de las películas de paisajes, romerías y algunas festividades religiosas gallegas a lo que seguiría un apartado literario con declamación de trabajos y poesías de autores gallegos tanto clásicos como modernos. Seguidamente los solistas del coro pasarían a entonar sus melodías regionales. Al comienzo de la tercera parte del espectáculo, un orador de prestigio haría la presentación de *Aires* y sus componentes, ataviados a la usanza tradicional, entonarían alalás, foliadas, *sonatas de cuerno de cabra,* cantos de Reyes y otros aires con acompañamiento de gaita y de zanfona. En esta parte se integrarían también cuatro parejas de baile para representar la danza de la espada, la *muiñeira arcaica* y la *muiñeira actual*, el fandango y la ribeirana. Aunque este orden se conservaría básicamente en las

[11] [Sin título] (1914): *Eco de Galicia* (Buenos Aires), 20 de agosto. Reproduce una noticia tomada del *Faro de Vigo*. Ver también Folgar, 1987 (225-226).

[12] (1914): «Notas Bonaerenses». *Eco de Galicia* (Buenos Aires), 2 de agosto.

diferentes actuaciones, dado el extenso repertorio del grupo, las piezas serían variadas en las diferentes ocasiones, no repitiéndose nunca el mismo programa.[13]

Básicamente la gira americana respetó la disposición en partes de casi todas las actuaciones, aunque con algunos cambios que pretendían hacer los conciertos más atractivos al público en general, pero también bastante más extensos. Entre ellos destaca el añadido de una parte inicial con intervención de orquesta tocando obras de autores gallegos y aires de zarzuelas, y que interpretaría también música en directo mientras se sucedía el visionado de las películas. La sección de melodías gallegas fue abordada por los propios miembros del coro como solistas o en alguna ocasión por cantantes profesionales como fue el caso de la conocida Lola Membrives,[14] acompañados siempre por el piano. Entre las partes se escenificaron también monólogos gallegos ejecutados por alguno de los miembros del coro y la parte destinada a la presentación de *Aires d'a Terra* incluyó los discursos citados, conformándose, en definitiva, programas de varias horas de duración.

El 30 de julio de 1914 se celebró en el Hotel Progreso de Pontevedra el banquete que el coro ofreció a su presidente como despedida. Con Torcuato Ulloa, en la presidencia estaba el alcalde liberal de la villa, Andrés Corbal Hernández. Asistieron todos los componentes de *Aires,* además de varios periodistas que destacaron la gran cordialidad que reinó durante la velada. Al final del banquete y entre las manifestaciones de júbilo de los asistentes, Perfecto Feijóo tomó la palabra y puesto en pie, ofreció el acto a Ulloa, saludando después a la prensa y agradeciendo a todos el gran trabajo realizado, matizando con humildad que en todo el asunto él había sido solo un sujeto pasivo, y que se había limitado a ejecutar lo que otros le indicaban.

También la prensa española y la prensa gallega bonaerense comenzaron a preparar la llegada del coro, proporcionando noticias sobre su próxima llegada. *Eco de Galicia*, *La Voz de Galicia, El Dia-*

---

[13] (1914): «Desde Galicia. Una embajada artística. Los coros Feijoo van a Londres y Argentina». *El Diario Español* (Buenos Aires), 23 de marzo.

[14] Originalmente, la cantante elegida iba a ser Maruja Prado Trapote que había actuado con *Aires d'a Terra* en Madrid en 1913.

*rio Español, La Razón, Almanaque Gallego,* el *Boletín del Centro Gallego de Avellaneda* o el de los *Hijos de Teo* entre otros, incluyeron en sus números de agosto artículos informativos y de agradecimiento a la generosidad de los de Pontevedra, haciendo una llamada a la participación de la colonia en los actos que habían de desarrollarse.

Uno de los periodistas más destacados que escribió antes y durante la estancia del coro en Argentina fue el lucense, natural de la parroquia de Toiríz (Pantón), José Costa Figueiras, que desde su *Crónica del domingo* en *El Correo de Galicia,* el 19 de julio, adelantaba la ansiada llegada del coro y le auguraba caluroso recibimiento de sus coterráneos y un gran éxito:

> Galicia envía a Buenos Aires una embajada de arte. Cuando llegue a la dársena el barco que los conduce, un aplauso vibrante saldrá de las temblorosas manos de los gallegos que a recibirla acudan. Acaso los cantos populares de nuestra patria, desde la cubierta del buque vengan a avivar en nuestros espíritus el ansia de regreso que adormecido se nos oculta en los pliegues de la intimidad del ser […] La llegada del famoso coro, cuyos cantos poseen la mágica virtud de evocar la sacra visión de los lugares nativos, habrá de influir grandemente, sin duda en el ánimo de los emigrados de Galicia para hacerles sentir más y más, día por día el deseo de volver. Será, pues, una gran fiesta de saudades, la fiesta con que el coro *Aires d'a Terra* inicie su artística campaña en esta gran urbe […] Un éxito grandioso, colosal, insuperable, espera al coro *Aires d'a Terra*. Ni un solo gallego habrá que deje de formar parte del público que acuda a oírle. Será una admirable fiesta de nostalgia. (Costa Figueiras, 1914a).

Unos días después, en *Misioneros del galleguismo*, ahondaba en el ambiente del Buenos Aires que había de recibir a Feijóo, elogiando las numerosas celebraciones que las sociedades regionales organizaban en torno al día grande de Galicia:

> No sorprende pues que haya sido tan rotundo el éxito de la fiesta de Santiago realizada recientemente bajo los auspicios de nuestra más floreciente institución regional. El público galaico de América tiene sed de emociones regionales. Hacer vibrar en la lira de su espíritu la cuerda de la nostalgia equivale a provocar explosiones de entusiasmo.

> Festivales de tal carácter reportan siempre beneficios de gran valía a la colonia. Merced a ellos se propaga el conocimiento de las gloriosas tradiciones artísticas de Galicia, se logra el unánime respeto de las colectividades hermanas: se forma en el extranjero la propia personalidad…a toda costa; pues debe fomentarse esa afición a diversiones del linaje de las que habrá de proporcionarlos la embajada que Galicia nos envía con Feijoo al frente. La obra de Feijoo es de las que merecen una consagración ruidosa, absoluta… Seamos los gallegos de América quienes tejamos la mejor corona de laurel, para ceñirla a las sienes del incansable folclorista…

Elogiaba además la gran labor de Feijóo y resaltaba su importancia para la difusión de Galicia y de sus tradiciones por el mundo, nuevamente con la omnipresente fuerza del paisaje y de la tradición como idea matriz de Galicia, fundidos en su música:

> La labor que en tierras del plata habrá de realizar el coro *Aires d'a terra* ha de tener un alto significado de patriotismo regional. Ventajas enormes reportará además a la causa de la cultura. Las cintas cinematográficas en las cuales veremos desfilar como en una mágica evocación de ensueño nuestras marinas, nuestras fiestas y nuestros ritos, tendrán la virtud de abrir un paréntesis de calma en las ansias de volver que dominan el espíritu. El hecho de que en la gran urbe bonaerense se sucedan sin interrupción espectáculos de carácter exclusivamente gallego, para que en todas las colectividades se nos juzgue cual tenemos derecho a exigir: como un pueblo original y fuerte, fervoroso devoto de las bellezas de su solar, centinela avanzado del amor al progreso, amante de sus glorias fiel custodio de sus tradiciones. Feijoo y los cruzados que le siguen harán con su excursión por América un inmenso bien a Galicia. Le darán a conocer a no pocos ignorantes. Despertarán en los extraños el deseo de visitar nuestra casa solariega, acrecentarán en el ánima de los propios el amor a la querida tierra ausente. Ese inefable amor que nos hace fuertes, porque nos impulsa a luchar con fe en tierra extraña, guiados por el afán de regresar al país de origen […]. Los gallegos de América merecen el coro que a estas horas navega con rumbo a la Argentina. Quienes lo componen no son sino misioneros de la inconmovible religión del galleguismo. (Costa Figueiras, 1914b).

# Acto I: Travesía por el Atlántico

El día 2 de agosto de 1914, en el puerto de A Coruña, Perfecto Feijóo y *Aires d'a Terra* embarcaban en el moderno pasaje de la Royal Lloyd Hollander, *Gelria*, con destino a Buenos Aires, siendo despedidos por el alcalde de la ciudad, Javier Ozores. Aunque la previsión original del viaje era la de partir del puerto de Vigo en un navío inglés, el estallido de la primera guerra mundial con el hundimiento del *Suxxes* y el cierre de Vigo por una epidemia de cólera, propiciaron el cambio de navío y de puerto.[15] Desde A Coruña el *Gelria* descendió hasta Lisboa donde ya se produjo un primer contratiempo cuando dos miembros del coro *afectados por las circunstancias*, acabaron refugiados en el carro de un panadero y fueron devueltos al barco por las autoridades de la ciudad.

Tras una travesía sin incidentes, el vapor hizo escala en las ciudades de Río de Janeiro y Santos, donde la colonia gallega recibió a la embajada gallega con júbilo. En Río una representación del Centro Gallego y de las Sociedades Españolas de gallegos subió a bordo, como también lo hizo el Ministro y Cónsul de España en la ciudad y numerosos miembros de la colonia que querían escuchar noticias de su patria. En Santos también fueron cumplimentados por las autoridades, destacando un grupo de coterráneos que se trasladó desde Sao Paulo para saludarlos. Parece que Feijóo dejó apalabradas allí una serie de actuaciones que se harían a la vuelta, siempre que les diese tiempo pero que aunque la prensa pronto las dio por seguras, nunca llegarían a suceder.[16]

El 19 de agosto el barco tocó puerto en Montevideo y allí se produjo el primer gran recibimiento entusiasta.[17] Hasta la capital

---

[15] La gira americana de *Aires d'a Terra* se encuentra resumida en Vilanova Rodríguez (1966: 994-997) y Calle (1993: 71-77). Frente a la muy interesante visión sintética del primero, Calle ofrece una crónica más detenida, utilizando buena parte de la documentación al respecto que custodia el Museo de Pontevedra.

[16] (1914): «El coro *Aires d'a terra*. Su llegada a Buenos Aires». *La Voz de Galicia* (A Coruña), 23 de agosto.

[17] (1914): «El coro *Aires d'a terra*. Llegará hoy a Montevideo de paso para Buenos Aires. Entusiasmo que ha despertado». *El Diario Español* (Montevideo),

acudieron el presidente del Centro Gallego de Buenos Aires, el de la Sociedad de Socorros Mutuos, el del Club de España, los miembros de la Comisión de Propaganda que se había creado para gestionar el viaje y una serie de personajes destacados de la colonia que, con varios periodistas, les dieron la bienvenida. Feijóo envió desde allí un telegrama a la prensa, saludando a los gallegos de Argentina y ésta los comparó con el *Orfeó Catalá* que habían visitado Buenos Aires con anterioridad, haciéndose eco del buen ambiente que reinaba entre los coristas, un ambiente de *verdadera familia alrededor de su padre*, aclarando ya que el viaje sería breve pues solo duraría hasta mediados de septiembre.[18]

El día 20 de agosto el *Gelria* fondeaba en Buenos Aires y al día siguiente Perfecto Feijóo enviaba un telegrama de salutación al órgano oficial de la colectividad gallega en la República, *Correo de Galicia*, que lo reprodujo en su primera página:

> Desde estas columnas tan gallegas y tan simpáticas saludo en nombre de la tierra cuyos cantos son nuestro blasón a los queridos paisanos que moran en la Argentina haciéndoles saber que nuestra embajada artística estará bien pagada con que haga vibrar en los corazones gallegos el amor al viejo y lejano terruño. Perfecto Feijóo, Buenos Aires, 21 de agosto de 1914.[19]

Durante la estancia en la ciudad, Feijóo se dirigirá también a otros medios importantes siendo siempre muy consciente del papel que la prensa habría de jugar para asegurar el éxito de la empresa. Así, el día 27 envió un nuevo cable al *Diario Español*, con el siguiente texto:

---

19 de agosto; (1914): «*Aires d'a terra*. Brillante coro español. Su pasaje por Montevideo». *La Razón* (Montevideo), 20 de agosto.

[18] (1914): «*Aires d'a terra*. Brillante coro español. Su pasaje por Montevideo». *La Razón* (Montevideo), 20 de agosto.

[19] (1914): «El coro *Aires d'a terra* en Buenos Aires. Cariñoso telegrama a *Correo de Galicia*. Perfecto Feijóo y su entusiasmo por las tradiciones líricas de nuestra tierra. Su autógrafo». *Correo de Galicia* (Buenos Aires), 23 de agosto.

> Ningún estrado más noble que las páginas de este periódico saturado de hidalguía y de españolismo para saludar desde él a los compatriotas que lejos del solar nativo cultivan el árbol del perpetuo verdor del cariño a España El coro Aire d'a terra brinda a los leales corazones hispanos transplantados a esta tierra hospitalaria la ternura que la raza ha derramado en melodías antiguas y cantares del pueblo. Buenos Aires, 27 de agosto de 1914.[20]

Hacia las tres de la tarde del día 20, el *Gelria* enfiló la dársena del puerto de Buenos Aires y cuentan las crónicas que en los muelles había más de 2.000 personas esperándoles. Pasados los trámites, bajaron los miembros del coro y Feijóo, a quién le estaban esperando a pie de escalerilla representantes de las asociaciones gallegas, sus dos hijos residentes en la capital federal y varios amigos. Pasaron después a la sala de recepciones de la estación marítima y en el camino el público, ovacionando a Feijóo e intentaba acercarse a los miembros de la expedición. Desde allí el patriarca y los 12 miembros que componían el coro se subieron a los carruajes que les llevarían hasta el céntrico Hotel Condal donde se alojarían. En el camino el público literalmente los rodeó varias veces, intentando nuevamente acercarse a ellos entre preguntas y lágrimas de emoción. En Galicia se había quedado víctima de la epidemia de Vigo la cantante Maruja Prado Trapote, con quien *Aires d'a Terra* ya había compartido escenario en Madrid en 1913 durante la visita de estado de Poincaré y los coristas Gastañaduy y Portela por problemas surgidos a última hora.

En el hotel los estaba esperando el músico natural de A Pobra do Caramiñal, Egidio Paz Hermo, uno de los artistas más notables y reconocidos de la colonia gallega (Vilanova Rodríguez, 1966: 1.132-1.135) que tendría además bastante protagonismo en los actos que se habían de suceder participando activamente en los más importantes conciertos que seguirían. Durante varios días fue constante el desfile de gallegos que querían escuchar noticias de su tierra de primera mano, recibiendo la visita el delegado del gobierno español, Pablo Soler y Guardiola que puso a su disposición todos los medios en su mano para que la gira fuese un verdadero éxito.

---

[20] (1914): *El Diario Español* (Buenos Aires), 23 de septiembre.

Un día después lo hizo una delegación del Centro Gallego de Avellaneda, compuesta por A. Paredes Rey, Higinio Chantero y Alfonso Veiga, entregando a Feijóo la siguiente nota de bienvenida:

> Respetable compatriota:
>
> El centro gallego que tengo el honor de presidir ha recibido la grata nueva de vuestro arribo a estas playas americanas y su comisión directiva reunida en sesión plena, extraordinaria, el día de la fecha, acordó enviarle la más afectuosa bienvenida.
>
> Los hombres de ciencia como ustedes que ponen su talento y esfuerzo al resurgimiento de las tradiciones olvidadas del terruño amado: los que como vds. Abandonan el hogar y los afectos de la familia para traernos a esta hospitalaria tierra el santo recuerdo de lo que un día fue encanto de nuestros ojos y recreo del espíritu, son acreedores a la estimación y al aprecio de todos los coterráneos que lejos de nuestra patria conservamos latente en nuestras almas las añoranzas de aquella bendita Galicia. Ansiosos de oír vuestras cantigas, los entusiastas alalás que cual clarines de guerra vienen a despertar en el corazón de los hijos dela bella Suevia sentimientos adornados por larga ausencia y una vida que se agita en la vorágine de una ciudad inmensa.
>
> Ansiosos, repetimos, de oíros para transportarnos a la región venturosa de nuestros amores, al paraíso que en versos dulcísimos cantó la inmortal Rosalía; y luego, tributaros el aplauso merecido, sincero, entusiasta, que el arte de vuestros cantos merece. En esta industrial ciudad de Avellaneda se levanta una choza, si bien humilde, como lo son sus moradores, templo de la patria lejana donde todos sus hijos tiene un altar en el pecho para recordar permanentemente a los buenos hermanos que vienen a traernos el hálito vivificante que nos rememore los días alegres de nuestra juventud. Esta es vuestra casa. Bienvenidos seáis y que el éxito más completo corone vuestra obra. Recibid el cariñoso abrazo de la colectividad gallega de Avellaneda, vuestros affmos. S. S. y coterráneos A. Paredes Rey, Presidente honorario, H. Chantero, Secretario.[21]

[21] (1914): «El coro *Aires d'a terra*». *Boletín Oficial del Centro Gallego* (Avellaneda), 15 de agosto, 4-5.

La noche del 21, viernes, Feijóo visitó la Sociedad de Socorros Mutuos para entrevistarse con su Presidente, Fernando García, mostrándosele la magnífica botica con que contaba la Institución, elogiando sus dependencias y el valor de la gran labor realizada por los gallegos a favor de la colonia española. Acto seguido tuvo lugar una visita al Club Español y un encuentro con la prensa donde se anunció que los conciertos inaugurales de la gira se iniciarían el día 2 de septiembre en el Teatro Coliseo, pues por su aforo era el más adecuado dado que se esperaba una gran afluencia de público.[22] El lunes siguiente *Aires* fue recibido en la redacción de *La Voz de Galicia* y allí se anunció una gran recepción en el Centro Gallego de Avellaneda donde la Agrupación Artística Gallega ofrecería también un concierto.[23]

## Acto II. Conciertos en la Argentina

Como acabamos de indicar, los primeros conciertos de la gira tuvieron lugar en el Teatro Coliseo de Buenos Aires durante los días 3[24], 4[25], 5 y 6 de septiembre.[26] Fueron todas ellas largas veladas, de variado contenido, dividido en varias secciones en las que el coro solo actuó en la parte final.

---

[22] (1914): «El coro *Aires d'a terra*. Su debut en el Coliseo. Circular a la colectividad española. Recepción en el centro Gallego de Avellaneda». *Diario Español* (Buenos Aires), 12 de septiembre.

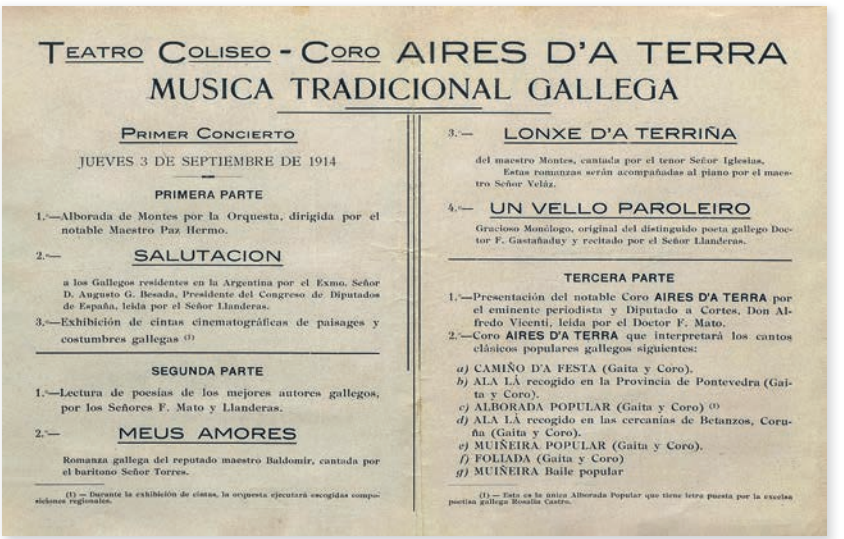
[23] (1914): «El coro *Aires d'a terra*. Su llegada a Buenos Aires». *La Voz de Galicia* (A Coruña), 23 de agosto.

[24] (1914): «El coro Aires da Terra. Su debut en el Coliseo. El concierto de esta noche». *El Diario Español* (Buenos Aires), 3 de septiembre; (1914): «El coro *Aires d'a terra*. La solemnidad de anoche». *El Diario Español* (Buenos Aires), 4 de septiembre.

[25] (1914): «La segunda velada». *El Diario Español* (Buenos Aires) 5 de septiembre.

[26] Los programas de mano de estos 4 conciertos se encuentran en el Museo de Pontevedra, Fondo Perfecto Feijóo, 5-2.

Concierto inicial de la gira de *Aires d'a Terra* por Argentina en el Teatro Coliseo. Buenos Aires, 3 de septiembre de 1914. Museo de Pontevedra. Fondo Perfecto Feijóo 5-2



TEATRO COLISEO - CORO AIRES D'A TERRA

MUSICA TRADICIONAL GALLEGA

PRIMER CONCIERTO

JUEVES 3 DE SEPTIEMBRE DE 1914

PRIMERA PARTE

1.º—Alborada de Montes por la Orquesta, dirigida por el notable Maestro Paz Hermo.

2.º— SALUTACION

a los Gallegos residentes en la Argentina por el Exmo. Señor D. Augusto G. Besada, Presidente del Congreso de Diputados de España, leida por el Señor Llanderas.

3.º—Exhibición de cintas cinematográficas de paisages y costumbres gallegas (1)

SEGUNDA PARTE

1.º—Lectura de poesías de los mejores autores gallegos, por los Señores F. Mato y Llanderas.

2.º— MEUS AMORES

Romanza gallega del reputado maestro Baldomir, cantada por el baritono Señor Torres.

(1) — Durante la exhibición de cintas, la orquesta ejecutará escogidas composiciones regionales.

3.º— LONXE D'A TERRIÑA

del maestro Montes, cantada por el tenor Señor Iglesias. Estas romanzas serán acompañadas al piano por el maestro Señor Veláz.

4.º— UN VELLO PAROLEIRO

Gracioso Monólogo, original del distinguido poeta gallego Doctor F. Gastañaduy y recitado por el Señor Llanderas.

TERCERA PARTE

1.º—Presentación del notable Coro **AIRES D'A TERRA** por el eminente periodista y Diputado a Cortes, Don Alfredo Vicenti, leida por el Doctor F. Mato.

2.º—Coro **AIRES D'A TERRA** que interpretará los cantos clásicos populares gallegos siguientes:

*a)* CAMIÑO D'A FESTA (Gaita y Coro).
*b)* ALA LÀ recogido en la Provincia de Pontevedra (Gaita y Coro).
*c)* ALBORADA POPULAR (Gaita y Coro) (1)
*d)* ALA LÀ recogido en las cercanías de Betanzos, Coruña (Gaita y Coro).
*e)* MUIÑEIRA POPULAR (Gaita y Coro).
*f)* FOLIADA (Gaita y Coro)
*g)* MUIÑEIRA Baile popular

(1) — Esta es la única Alborada Popular que tiene letra puesta por la escelsa poetisa gallega Rosalía Castro.

En el primero de ellos, una orquesta dirigida por Paz Hermo comenzó tocando la *Alborada* de Juan Montes para dar paso a la lectura en boca de Nicolás Llanderas de la salutación enviada por el Presidente del Congreso de España, Augusto González Besada. A continuación se exhibieron las cintas cinematográficas de José Gil con evocadoras imágenes de las cascadas de río Umia, una vista panorámica de la ciudad de Pontevedra, un reportaje sobre el Corpus de Redondela y escenas con la construcción de un hospital en Lalín.

Mientras tenía lugar la exhibición cinematográfica la orquesta interpretó «escogidas composiciones regionales». En la segunda parte de la velada, Fernández Mato y Llanderas leyeron poesías de autores clásicos gallegos y los coristas Torres e Iglesias, interpretaron las melodías *Meus amores* de Baldomir y *Lonxe d'a terriña,* de Juan Montes. Finalmente, Llanderas representó el gracioso monólogo gallego *Un vello paroleiro*, escrito por el médico y poeta pontevedrés Heliodoro Fernández Gastañaduy. La tercera parte dio comienzo con la salutación a los gallegos emigrados y a los argentinos, escrita para la gira artística por el director de *El Liberal* de Madrid, Alfredo Vicenti. Fue leída por Fernández Mato, pues quien originalmente lo tenía que hacer, Isidoro Millán, no participó en la gira como ya indicamos.

Y acto seguido hizo su aparición en escena el coro pontevedrés, ataviados con sus peculiares trajes regionales y entre una clamorosa ovación del público comenzó a sonar un programa conformado por seis piezas seleccionadas de su rico archivo musical. Entre ellas estaba la célebre *Alborada de Rosalía*, única Alborada popular que tiene letra puesta por la excelsa poetisa gallega (Garbayo 2015, 277-287), siendo la última en sonar una *muiñeira* bailada por varias parejas que habían sido preparadas por el compostelano Antonio García. La presentación oficial de Perfecto Feijóo y *Aires d'a Terra* en Argentina había obtenido un éxito grandioso y el telón subió y bajó numerosas veces para que sus integrantes recibiesen el calor de un público que no cesaba de aclamarlos con verdadero fervor.[27]

---

[27] Estos datos son referidos detalladamente por Calle (1993: 72-73); (1914): [Sin título]:«El coro *Aires d'a terra*. Agasajos en su honor. Gran éxito de los conciertos». *La Voz de Galicia* (Buenos Aires), 6 de septiembre.

Los otros conciertos del Teatro Coliseo siguieron un programa similar en estructura, aunque incluyendo algunas variaciones de contenido. Volvieron así a leerse las presentaciones de González Besada y de Vicenti, pero Paz Hermo dirigió en el segundo su rapsodia gallega *Añoranza*, en el tercero la rapsodia del maestro José Santos *Unha festa nos muiños do peirayo* y una *sinfonía* en el cuarto y último que programas y crónicas no concretan.

La parte de melodías gallegas con acompañamiento de piano incluyó en el segundo de los conciertos, *Como foi* y *Meus amores* de Baldomir, *Negra sombra* de Juan Montes y *Melancolía* de Enrique Lens en el tercero y *Romanzas*[28] en el último del ciclo.

Los monólogos recitados fueron *Os catro túneles* de Avelino Rodríguez Elías, escrito exprofeso para Llanderas que lo interpretó el segundo día con el concurso del coro, mientras que *Un vello paroleiro* se repitió en los conciertos tercero y cuarto. Por último, *Aires d'a Terra,* actuó cerrando las tres veladas, pero interpretando 8 piezas variadas el día 4, 7 el día 5 y 6 el día 8, entre *alalás, muiñeiras, foliadas*, cantos de Reyes, *cantos de pandeiro, cantos de arrieiro* y otras. Las piezas de baile que sirvieron de cierre, fueron, además de la *muiñeira* del primer día, un fandango y una *riveirana* que se repitió los dos últimos días.

*La Voz de Galicia* de Buenos Aires recogió en una extensa crónica la descripción de estos conciertos, señalando entre otras muchas cosas que durante los tres días del debut se vio en el Teatro Coliseo a muchos miembros de la prestigiosa Asociación Wagneriana de Buenos Aires (Mansilla, 2003). Entre ellos se encontraban su presidente, el compositor y crítico catalán Lleonardo Nart (Irurzun, 2015; 2016), el musicólogo Ernesto de la Guardia, el crítico también wagneriano, Gerónimo Zané, el maestro Lloveras, autor de armonizaciones de melodías gallegas para el *Orfeón catalán* de Buenos Aires y a varios periodistas que no escatimaron elogios hacia el magnífico espectáculo que habían contemplado.

Tras el concierto, Nart se referiría a la obra de Feijóo comparándola con la labor que había desarrollado Clavé en Catalunya:

[28] El programa no especifica de qué romanzas se trataba. Tampoco encontramos datos al respecto en la prensa manejada.

> La labor de Feijoo es de un enorme valor artístico y patriótico, de la que ya tenía noticia por mi amigo, el maestro Fellipe Pedrell y los méritos del coro son dignos de todo aprecio y de los máximos encomios. Yo confieso con sinceridad que después del primitivo coro de Clavé que realizó una labor análoga a la del señor Feijoo dando explendor [*sic*] y salvando del olvido a la música popular catalana, yo no he visto nada que valga tanto como el coro *Aires d'a terra* que de un modo tan impecable realza la hermosura típica de la música gallega. Como artista, me satisface grandemente que los gallegos de Buenos Aires hayan cogido con tal entusiasmo a los conservadores de su lírica popular, lo que es una demostración de hidalguía que bien merece alabarse e imitarse. Respecto a las canciones que canta el coro (…) me causaron una fortísima impresión de belleza que nunca olvidaré, después de todo eso, con una fuente enorme e inagotable de inspiración, yo no me explico cómo Galicia, después del gran Montes, no ha producido un músico formidable.[29]

El fin de semana siguiente continuaron con intensidad las actuaciones y *Aires d'a Terra* ofreció tres nuevos conciertos pero en esta ocasión a precios populares para que todos los miembros de la colectividad gallega pudieran asistir a escuchar la música que Feijóo les traía desde su tierra. Pero así como la prensa recogió en sus crónicas de la gran acogida de la sesión de presentación en el Coliseo, prácticamente no da referencias a estas actuaciones, limitándose a indicar que habían tenido lugar con éxito.[30]

La semana siguiente los pontevedreses participaron en las *Romerías Españolas* organizadas por la Sociedad Española de Socorros Mutuos que se celebraban en el Jardín Japonés de la capital y comenzaron otra serie de actuaciones en La Comedia, cuyo cuerpo de baile se integró en la coreografía del espectáculo. Nuevamente se trataba de largas veladas en las que las apariciones del coro alternaron con piezas cómicas mediocres e incluso con cuplés interpretados por artistas de dudosa calidad.

---

[29] (1914): «El coro *Aires d'a Terra* en Buenos Aires». *El Diario de Pontevedra* (Pontevedra), 30 de septiembre.

[30] (1914): «El coro *Aires d'a terra*. Próxima aparición». *El Diario Español* (Buenos Aires), 11 de septiembre.

Cartel anunciador de las *Romerías Españolas en el Parque Japonés*.
Buenos Aires, (13 de septiembre de 1914).
Museo de Pontevedra. Fondo Perfecto Feijóo 5-2

Se programaron también nuevas *sesiones vermut*, en las que el coro actuó tras la opereta de Perrín y Palacios con música de Vives, *Miss Australia*, la farsa cómica de Federico Reparaz, *Lluvia de hijos* y el sainete lírico de costumbres madrileñas de Arniches, Serrano y Valverde, *El amigo Melquiades,* todas ellas novedades de la temporada madrileña.[31] El jueves, día 24, el teatro organizó una matinée en honor a *Aires d'a Terra* y los pontevedreses formaron parte del cuadro que representó la comedia *En Familia*, a la que siguió la intervención de la cantante Pura Martínez y el monólogo gallego *Un vello paroleiro* que fue recitado por Llanderas.[32]

[31] (1914): «Comedia». *El Diario Español* (Buenos Aires), 17 de septiembre.

[32] Cartel del concierto celebrado en el Teatro de la Comedia el día 24 de septiembre de 1914. Museo de Pontevedra. Fondo Perfecto Feijóo.

Velada musical, con *Aires d'a Terra*.
Teatro de la Comedia. Buenos Aires (20 de septiembre de 1914).
Museo de Pontevedra. Fondo Perfecto Feijóo 5-2

TEATRO DE LA COMEDIA

Calle Carlos Pellegrini 248 — U. T. 3727 (Libertad)

Empresa REY y Cia.

Gran Compañia de Zarzuela ESPAÑOLA

ROGELIO JUAREZ

Hoy Domingo 20 de Septiembre 1914

TARDE á las 2,30 - FUNCION ENTERA

REBAJA DE PRECIOS

1°

LA ULTIMA HORA

2°

EL CHAVALILLO

3°

LAS HIJAS DE VENUS

y á continuación presentación del notable

Coro "AIRES D'A TERRA"

En sus pintorescas danzas y cantos celtas

PRECIOS PARA LA FUNCION DE LA TARDE

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Palcos avant-scene sin entrada | | $ 8.00 | Entrada á palco | | $ 1.00 |
| id bajos | id id | „ 6.00 | Delantera de paraiso con entrada | | „ 1.20 |
| id principales | id id | „ 5.00 | Entrada á paraiso | | „ 0.60 |
| Tertulia principal | | „ 2.00 | | | |

Platea con entrada, función entera $ 2.00

NOCHE - Espectáculo por secciones - NOCHE

PRIMERA SECCION A LAS 8 MENOS CUARTO EN PUNTO

LA ULTIMA HORA

y á continuación presentación del notable

Coro "Aires d'a terra"

En sus pintorescas danzas y cantos celtas

SEGUNDA SECCION

LAS HIJAS DE VENUS

TERCERA SECCION

LLUVIA DE HIJOS

CUARTA SECCION

EL CHAVALILLO

y á continuación presentación del notable

Coro "Aire d'a terra"

en sus pintorescas danzas y cantos celtas

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES POR SECCION

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Palcos avant-scene | $ 5.00 | Entrada á palco | | $ 0.50 |
| Palcos bajos | „ 4.00 | Delantera de paraiso función entera | | „ 1.00 |
| Palcos principales | „ 3.00 | Entrada á paraiso, función entera | | „ 0.60 |
| Tertulias | „ 1.00 | | | |

Platea con entrada 1.00 peso

Mañana Lunes, estreno de la opereta del eminente maestro Amadeo Vives

MISS AUSTRALIA

El Miercoles—ESTRENO del juguete cómico en un acto del Dr. Xavier Santero: EL ENANO DE LA VENTA.

El Jueves 24, gran matinée en honor y despedida del notable y aplaudido Coro "Aires d'a terra" con un selecto é interesante programa.

Festival en honor y despedida del coro *Aires d'a Terra.*
Teatro de la Comedia. Buenos Aires (24 de septiembre de 1914).
Museo de Pontevedra. Fondo Perfecto Feijóo 5-2

Señala José Luis Calle que en esos días, Perfecto Feijóo y *Aires d'a Terra* ofrecieron en el Teatro de la Comedia el sorprendente número de 22 actuaciones (Calle, 1993: 76) lo que supondría al menos dos sesiones diarias y en algunos casos hasta tres. Surgieron entonces el agotamiento físico y mental propio de tanto trabajo y tanta tensión que pronto derivaron en roces personales entre sus miembros, impensables hasta ahora en su dinámica habitual. Además, empezó a generarse un malestar común, fruto del verse incluidos en espectáculos tan variopintos como de dudoso gusto y todo ello acabaría provocando una irremediable crisis interna que fue letal para el futuro de la agrupación.

Tras esta primera parada en Buenos Aires y con un coro que ya no conservaba intactos el ánimo ni la ilusión inicial, el día 25 de

septiembre *Aires d'a Terra* llegó a la ciudad de Córdoba, donde los días 26 y 27 ofrecieron dos nuevos conciertos en el Teatro Odeón. Las veladas fueron presentadas por el clérigo y escritor de Pontecesures, Alejandro Miguens Parrado que había tenido mucho que ver con su venida (Vilanova Rodríguez, 1966: 997). Terminadas las actuaciones, el día 27, el Círculo Social Español organizó una recepción, una excursión por la sierra y un banquete-homenaje con el que fueron despedidos.

El día 29 *Aires d'a Terra* salió de Córdoba camino de Villa María y desde ahí partió hacia la localidad de Rosario[33] para ofrecer dos nuevas veladas en su espléndido Teatro de la Ópera,[34] con programa similar al de los primeros días de Buenos Aires. Pero el coro, como señalamos, ya no era el mismo; en este sentido es muy significativa la fotografía tomada tras la actuación en Villa María y conservada en el Museo de Pontevedra, donde, vestidos de calle, aparecen Feijóo y tan solo seis de los diez integrantes de *Aires d'a Terra*. Su semblante es serio y adusto, reflejando agotamiento en contraste con las imágenes tomadas en otros momentos del viaje, particularmente en los inicios de la gira, donde se respiraba cordialidad. El proyecto, la idea, en definitiva la epopeya de *Aires d'a Terra* estaba ya agonizando y su disolución era solo cuestión de cumplir los compromisos adquiridos y terminar la gira con la mayor dignidad. Pero afortunadamente y de manera casi paradójica, *Aires d'a Terra* había entrado en la inmortalidad y a través de ella, los principios llevados adelante por Feijóo con tanta clarividencia darían –y siguen dando todavía– generosos frutos que honran de manera singular a Galicia y a sus hijos.

De regreso a la Capital Federal, el día 7 de octubre, en el Teatro Politeama se celebró un nuevo gran festival de despedida de la embajada pontevedresa, con la participación de la Agrupación Artística Gallega, de la cantante argentina triunfadora en los teatros de Madrid, Lola Membrives y de la Orquesta del Teatro Colón, dirigida alternativamente por los maestros Goula, Paz Hermo, Terés, Padilla y Metón. Nuevamente el larguísimo programa se dividió en

---

[33] (1914): «Teatros». *La Capital* (Rosario), 1 de octubre; (1914): «Teatros. Ópera». *La Nota* (Rosario-Santa Fe), 1 de octubre.

[34] (1914): «El coro gallego *Aires d'a terra* en Rosario. Dos veladas agradables». *La Capital* (Rosario), 5 de octubre.

tres partes todavía más variopintas que los de las veladas ya analizadas, alternándose pasajes orquestales de Montes, Chapí, Wagner, Liszt y Goula[35] con un monólogo, una obra del género chico y diferentes canciones gallegas y tonadillas.

*El Diario Español* anunciaba el día 5 de octubre esta sesión de despedida y detallaba su complejo programa, que transcribimos:

> Primera parte- 1. Orquesta: Sonata gallega descriptiva, Montes: 2. <Contiños>, monólogo escrito para este acto e interpretado por el señor Llanderas; 3. Romanza por el barítono, señor Torres; 4 <O pesar do labrego>, de Montes, por el señor Cao; 5. Orquesta <La Corte de Granada> Chapí; 6. <Unha fiada> por la señorita Sueiro Casado y Feijóo y la Agrupación Artística Gallega.
>
> Segunda parte- 1. Orquesta, sinfonía de <Tanhausser>, Wagner; 2. La zarzuela en un acto <La Patria Chica>, a cargo de los principales artistas de las compañías españolas que actúan en los teatros de esta capital, bajo la dirección escénica del primer actor, señor Arsenio Pediguero.
>
> Tercera parte- Orquesta. Rapsodia Húngara, Litz [*sic*]; 2 a) <O sol d'a primaveira> de Torres Creu; b) <Jota aragonesa> de Alvira por el tenor señor Cao y el coro de la Agrupación Artística Gallega; 3. <Maruxiña>, canción gallega por la genial tiple señora Membrives, acompañada por la orquesta dirigida por el maestro Terés; Tonadillas por la misma; 4. Orquesta, Varsovia, Polonesa, Goula;

Finalmente, en quinto lugar de esta tercera parte, como epílogo no solo de este sueño argentino, transformado finalmente en pesadilla, sino también de los más de 30 años de trabajo y vida artística de *Aires d'a terra*, éste cerró el acto *con sus famosos cantos y danzas célticas.*[36]

---

[35] Se refiere al compositor catalán Joan Goula (1843-1917), fundador del Conservatorio de Buenos Aires. Ver Mota (2010). La presencia de la música de Wagner, así como la del maestro Goula, unida a la de Lleonardo Nart que ya comentamos, pone de manifiesto el peso de la potente asociación wagneriana bonaerense entre el público que siguió a *Aires d'a Terra* durante su visita a la capital federal y su papel fue determinante en lo acontecido.

[36] (1914): «El coro *Aires d'a terra.* Su despedida». *El Diario Español* (Buenos Aires), 5 de octubre.

La conclusión más clara que podemos sacar de la comparación de los programas extremos, es decir, los de los primeros días y el del último de los conciertos en Argentina, es que aquella exaltación de la música gallega, aquella intención filantrópica de llevar Galicia a los emigrantes americanos *por lo menos en todo lo transportable*, se había ido transformando paulatinamente hasta diluirse y perder su sentido. La metamorfosis se había producido en medio de espectáculos artísticamente poco ambiciosos, buscando el éxito popular y fácil, en los que *Aires d'a Terra* había pasado de ser protagonista absoluto a diluirse como un elemento más engranado en un batiburrillo de números y de estilos. Es evidente que, a pesar de las declaraciones fundacionales de García y de su interés en esta gira, estaban los intereses empresariales, dirigidos a rentabilizar la presencia del coro en Buenos Aires llenando los teatros en respuesta a los gustos de todo el público.

## Acto final. *Actus Tragicus*

Cuando el coro embarcó en el vapor *Zeelandia* para regresar a Galicia, *Aires d'a Terra* ya no existía (Calle, 1993: 76-77). Y como si todo se hubiese conjugado contra la agrupación pontevedresa, mientras que el *Gelria* que los había llevado hasta América era un moderno y rápido barco de pasajeros, el *Zeelandia*, por el contrario, era un antiguo barco de transporte de ganado reconvertido por la naviera para el transporte de pasajeros, con lo que el viaje de vuelta no debió de reunir las mejores condiciones para una travesía tan larga.

La prensa lamentó esta noticia, atribuyendo claramente la causa de su disolución a la actitud desaprensiva de los empresarios de los teatros argentinos que, como indicamos, quisieron aprovechar el tirón de Feijóo y de sus cantores para rentabilizar los gastos ocasionados por la gira y hacer negocio. Inicialmente habían sido contratados por García para hacer tan solo tres conciertos de gala en la ciudad de Buenos Aires y entre unas cosas y otras, al final habían actuado nada menos que 33 veces en el plazo de un mes y medio (Vilanova Rodríguez, 1966: 997), con ocasiones en las que no faltó la repetición de varias funciones en el mismo día. Un ritmo verdaderamente agotador para quienes no eran ni músicos

ni actores profesionales y que se encontraban además, desplazados de sus hogares.

Y aunque el objetivo declarado por García en su momento no era el recaudatorio ni creemos que fuese culpable directo de la explotación a la que los empresarios teatrales y particularmente los del Teatro de la Comedia sometieron a los pontevedreses, sí es verdad que la gira americana de *Aires d'a Terra* no había resultado rentable desde el punto de vista económico. Aun así, la prensa al analizar los hechos con cierto sensacionalismo mezcló los diferentes asuntos en un mismo paquete acusando al empresario de haber utilizado desaprensivamente a *Aires d'a Terra* para su beneficio. Surgió entones la polémica que Calle deriva de una crónica periodística que atribuye a Avelino Rodriguez Elías y donde se señalaba como:

> Fue precisamente esa excursión al Nuevo Mundo la que puso fin al coro pontevedrés. Elementos desaprensivos que no quisieron ver en la visita del coro a sus paisanos lo que ella tenía de amoroso de patriótica y de romántica, constituyéronse en sus empresarios e hicieron de ella un elemento de tan torpe explotación que «Aires da Terra» tornose a Galicia mustio, lleno de amargura y herido en el corazón. Murió el coro aquel de tan gloriosa existencia y Feijóo el «Gaitero del Lérez», el hombre entusiasta y jovial, cuyos arrestos habían sido un mentis a las canas que empezaban a cubrirle la cabeza de celta puro, retirose a su Farmacia a seguir siendo para el pueblo «Don Perfecto». Nada más. (Calle, 1993: 76).

Dichas palabras están tomadas realmente de una conferencia sobre «La Música gallega», pronunciada en la Casa de Galicia en diciembre de 1927 por José Ojeda, crítico musical del diario *La Nación*, donde argumentaba con tales expresiones el fracaso de esta aventura argentina. (Ojeda, 1919).

Señala Calle también que, «ante estas acusaciones, no conforme con estas apreciaciones, un distinguido gallego que había intervenido en Buenos Aires en estas cuestiones y que actualmente reside en Vigo, visitó al referido escritor y puso a su disposición toda clase de detalles y documentos demostrativos de que el coro «Aires da Terra» no había sido torpemente explotado por determinados elementos de la colectividad», llevándole a rectificar algunas afirmaciones.

De esta manera y a partir de los nuevos datos que aportamos, el 8 de enero de 1920 y posteriormente el 7 de marzo del mismo año en *Faro de Vigo* (Rodríguez Elías, 1920:1) y *Correo de Galicia* de Buenos Aires (Rodríguez Elías, 1920:2) respectivamente, aparecieron sendas aclaraciones donde Rodríguez Elías se retractaba de esas acusaciones, admitiendo haber manejado informes erróneos, excusándose ante quienes se pudiesen haber sentido ofendidos. Ofrecía además las cuentas del viaje a América de *Aires d'a Terra*, un dato que nos permite valorar la dimensión económica de la empresa: la gira había costado en total un montante de 17.618 pesos argentinos, mientras que los espectáculos habían reportado unos ingresos de 11.427,30 pesos, lo que suponía un déficit de 6.191,11 pesos que Fernando García había tenido que abonar de su bolsillo, cumpliendo así el compromiso adquirido en 1913.

Y añadía como colofón: «No hubo por tanto, explotación sino buena fe y cariño que, desgraciadamente, no pudieron hacer que el éxito pecuniario correspondiese a las esperanzas que el prestigio del coro *Aires d'a Terra* había hecho concebir» (Rodríguez Elías, 1920:1).

## Postludio: La gira no realizada de Perfecto Feijóo sin *Aires d'a Terra*

Pero a pesar de los acontecimientos, la gran labor de Feijóo había cruzado el Atlántico y la impronta de hermanamiento que había dejado entre las dos orillas de un mismo sentir, ya no tenían vuelta atrás. Eran más de 30 años de trabajo entregado, llevando a través de su música los paisajes y la música como idea de la Galicia más auténtica por la Península Ibérica y por América. La «marca» que cuidadosamente había creado, pronto sirvió para que otros coros siguiesen su modelo de «coro gallego» (Costa, 2019, 28) con las adaptaciones exigidas por los nuevos tiempos y los nuevos ideales, como fueron la incorporación del elemento femenino (Tato, 2019: 47), la necesidad de repertorio nuevo y de adaptaciones corales del repertorio antiguo que ello exigía, la vertiente más escénica que tomaron las propias agrupaciones y también la inclusión creciente

del elemento político en el contexto del nuevo galleguismo donde la música pasó a jugar un papel clave en la reivindicación de nuestra identidad.

Poco tiempo después de la gira, el 16 de noviembre de 1914 y de manera casi secreta, Nicolás de las Llanderas, el corista que había interpretado diversos monólogos a lo largo del viaje a Argentina y que no había regresado a Pontevedra con la expedición, escribía una carta a Perfecto Feijóo, comunicándole que un nuevo empresario de allí tenía la intención de dar a conocer «al coro *Aires d'a terra* por todo Chile, México, Habana, Brasil etc, etc.». Realmente la idea que se proponía ahora al boticario y *gaiteiro* pontevedrés no era la de resucitar lo que ya no era rescatable, sino la de constituir un nuevo grupo similar y llevar por América «un coro formado por 12 elementos masculinos, 6 mujeres, cuadro de declamación, películas, decorado, en una palabra todo menos Vd, que como cabeza del asunto dará su nombre a los coros[37]».

La nueva *gira* propuesta saldría de Las Palmas y sería larga, durando 6 meses. Por ella se ofrecían a Feijóo la cantidad de 1.000 pesos semanales, fondas y viajes aparte y tras llegar al último destino en La Habana, el 25% del resultado líquido de la empresa.[38]

Llanderas apremiaba en su carta una respuesta al viejo gaitero, que en Pontevedra desde y recluido en su botica, se encontraba sumido en un estado de ánimo delicado fruto de todos los acontecimientos sucedidos durante el viaje anterior.

El 15 de diciembre Feijóo dirigió una larga carta a su corresponsal, haciéndose eco del profundo disgusto que albergaba tras la experiencia americana:

---

[37] Llanderas se refiere a la denominación *Coros Feijóo,* que pronto adoptarían muchas agrupaciones gallegas que se consideraban herederas de *Aires d'a Terra*, lo que tuvo especial relevancia de cara al gran homenaje que en 1919 recibió Perfecto Feijóo por parte de muchos de ellos. El primero que adoptó esta denominación para acompañar su nombre fue *Toxos e Froles* de Ferrol. En ello había un reconocimiento expreso de la gran labor realizada por *El Gaitero del Lérez* a lo largo de tantos años, asemejándola a la llevada adelante por los *Coros Clavé*.

[38] Carta de Nicolás de las Llanderas a Perfecto Feijóo, 16/XI/1914. Museo de Pontevedra, Fondo Perfecto Feijóo, 5-2.

Me habla Vd. de un asunto y de unas proposiciones de que en realidad no debería ocuparme dado el estado de ánimo en que me ha dejado el incalificable comportamiento de algunas de las personas que nos han acompañado en la última excursión. Muy agriado por ello, crea Vd. que voy a tratar del negocio de que vd. me habla sin el menor entusiasmo, pues no me ciega ni la codicia, que nunca he tenido y que es natural que en ningún caso tenga quién siempre ha ganado la vida con toda holgura y disfrutando profesional y particularmente de todo género de comodidades, afectos y simpatías.

Indicaba además una serie de aspectos de cara a plantearse en serio la nueva propuesta. En primer lugar, la nueva gira evitaría el paso por México, dado el estado de agitación en que se encontraba aquel país. Por el contrario, sí se visitarían las repúblicas de Chile, Uruguay y Brasil, especificando que habría actuaciones en Río de Janeiro, Sao Paulo, Santos, La Habana, Matanzas y Cienfuegos. Sobre los componentes de la comparsa que se formaría exprofeso para la gira, Feijóo puntualizaba sobre la dificultad añadida que se derivaba del hecho de no ser gallegos, dada la necesidad de ensayos y del tiempo que llevaría formar a los nuevos coristas y por supuesto al *tamborileiro* e integrantes del cuerpo de baile. Rechazaba el encargo intrínseco que se le hacía de ser él quién escribiese a La Habana anunciando el proyecto ya que lo había hecho en su momento y había fracasado «por los difíciles compañeros que hemos tenido».

Fijaba, por último una serie de condiciones económicas: cobraría 15.000 pesetas líquidas por los 6 meses que durase la excursión, independientemente del mayor o menor éxito de la misma. Este dinero debería estar «constituido en depósito y debidamente garantizado» antes de emprender el viaje y se mostraba conforme con recibir el 25% de lo que se obtuviese en La Habana «después de descontados todos los viajes, es decir gastos de teatro, sueldos de personal, impuestos y propaganda».[39]

Esta nueva gira americana no llegaría a realizarse, pero la impronta dejada por Feijóo y de *Aires d'a Terra*, en Galicia y América era ya imparable, hasta convertirse en modelo de una manera de entender nuestra alma, vigente y reverenciado a través de las diferentes épocas.

---

[39] Carta de Perfecto Feijóo a Nicolás de las Llanderas, 15/XII/1914. Museo de Pontevedra, Fondo Perfecto Feijóo, 5-2.

# A modo de conclusión

Todo el panorama que venimos de exponer, nos lleva a plantearnos algunas reflexiones a modo de conclusiones que pasamos a indicar:

1. La reconstrucción de los hechos que acabamos de exponer ha sido realizada tomando como fuente los materiales originales del archivo de *Aires d'a Terra* que custodia el Museo de Pontevedra. Las fuentes utilizadas son especialmente los álbumes con recortes de prensa clasificados por Feijóo y por su hijo, Carlos, en vida y unas pocas cartas allí contenidas, lo que, sin duda nos da una visión incompleta del viaje. Para conocer los detalles últimos del mismo y llegar a comprender qué es lo que pasó realmente durante este proceso, se haría necesario investigar en los archivos argentinos de los actores implicados: Sociedad de Socorros Mutuos, Banco Español, Club Español, Centro Gallego de Avellaneda, Agrupación Artística Gallega y en los de las sociedades microterritoriales y teatros citados a lo largo de la investigación.

2. Un hecho latente en la documentación manejada pero que no queda suficientemente claro es el hecho de que la gira americana de *Aires d'a Terra* en principio estuviese concebida para un plazo más amplio de tiempo. No podemos precisar a la vista del material manejado cuáles fueron las razones que llevaron a reducir una gira que inicialmente iba a ser de seis meses, a mes medio. De igual manera la documentación no permite precisar con rigor si la fecha de regreso de la gira estaba cerrada ya desde antes de partir o si, por el contrario, ésta fue originada por la crisis desatada en el coro tras el maratón de actuaciones en el Teatro de la Comedia.

3. Nos planteamos por qué Fernando García, que había prometido a Feijóo que el motivo de la gira no sería económico, sino casi filantrópico y que él mismo se haría cargo de todos los gastos originados por la gira sin importar su rentabilidad, llegado el momento y ante las acusaciones de haber explotado a la agrupación, en 1920 hizo públicas las cuentas de la empresa, incidiendo en que no se habían producido *los beneficios deseables* y que él, personalmente, había tenido que asumir un importante déficit.

4. Por último, el hecho de que Llanderas escribiese a Feijóo desde Argentina en noviembre de 1914 proponiéndole una nueva gira por Chile, Brasil, México y Cuba y que el anciano boticario pon-

tevedrés no le respondiese con una negativa absoluta, sino fijando condiciones económicas para que la expedición fuese adelante, quizá implique que a pesar de la profunda crisis que había terminado con *Aires d'a Terra,* el coro *como idea* no estaba realmente disuelto y Feijóo albergaba todavía la esperanza de poder resucitarla, acompañado por algunos de los miembros históricos de la agrupación. Este hecho hemos de considerarlo en cierta manera como una evidencia, ya que en los años inmediatamente siguientes Feijóo y su labor siguieron recogiendo reconocimientos y homenajes. Y de esta manera se convirtieron en leyenda, hasta el punto que su espíritu sigue vivo en las actuales agrupaciones corales gallegas de carácter tradicional, portadoras con honor de los valores que el *Gaitero del* Lérez*,* Perfecto Feijóo Poncet, sembró desde *Aires d'a Terra.*

## Obras citadas


Calle, José Luis (1993): *Aires da Terra, la poesía musical de Galicia*. Madrid: Edición del autor.

Costa Figueiras, José (1914a): «Crónica del Domingo. El coro *Aires d'a terra*». *Correo de Galicia* (Buenos Aires), 16 de julio.

Costa Figueiras, José (1914b): «Crónica del Domingo. Misioneros del galleguismo». *Correo de Galicia* (Buenos Aires), 16 de agosto.

Costa Vázquez, Luis; López Silva, Inmaculada (2019): *Son de Galicia. Os coros galegos*. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega.

Costa Vázquez, Luis (2019): «Os coros galegos históricos: a música dun tempo»: En Luis; López Silva, Inmaculada (2019): *Son de Galicia. Os coros galegos*. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega, 25-43.

Folgar de la Calle, José María (1987): *El espectáculo cinematográfico en Galicia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Garbayo Montabes, F. Javier (2015): «Víctor Said Armesto y Perfecto Feijóo en el entorno de *Aires d'a Terra*». En Carlos Villanueva, Justo Beramendi *et al.* (eds.): *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña: Fundación Barrié, 261-303.

Irurzun, María Josefina (2015): «El activismo cultural de los catalanes en Buenos Aires y el devenir de una institución musical (Argentina, primeras décadas del siglo xx)». En *Revista Latino-Americana de Historia*, 4/13. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6238565

Irurzun, María Josefina (2016): «Los catalanes separatistas en Buenos Aires y el exilio como categoría identitaria (1908-1918)». http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9318/ev.9318.pdf

Jurado, Javier y Reinero, María (eds.) (2015): *La Virgen de la Roca. Apropósito lírico-dramático en un acto y tres cuadros. Libro de José María Barreiro. Música de Ángel Rodulfo*. Madrid: IdeaMúsica.

Mansilla, Silvina Luz (2003): «La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancias de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921». En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, XVIII /18, 19-38.

Mota, Jordi (2010): «Compositors catalans: Joan Goula (1843-1917)». En *Wagneriana Catalana*, 33. www.associacio wagneriana.com/pdfarticles/compositorjoangoula.pdf

Nogueira, Xosé (1997): *O cine en Galicia*. Vigo: Edicións A nosa aterra.

Ojeda, José (1919): «La Música Gallega». *Correo de Galicia: Órgano de la Colectividad Gallega en la República Argentina* (Buenos Aires), 28 de diciembre.

Rodríguez Elías, Avelino (1920:1): «Los coros gallegos: una aclaración». *Faro de Vigo*, 8 de enero.

Rodríguez Elías, Avelino (1920:2): «El viaje del coro *Aires d'a terra* a Buenos Aires. Importante Aclaración». *Correo de Galicia. Órgano de la Colectividad gallega en la República Argentina* (Buenos Aires), 7 de marzo.

Tato, Laura (2019): «Os coros e o teatro». En Costa Vazquez, Luis; López silva, Inmaculada (2019): Son de Galicia. Os coros galegos. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega, 45-61

Vilanova Rodríguez (1966): *Los gallegos en Argentina*, vol. II. Buenos Aires: Imprenta Gallega.

## Crónicas de prensa sin autor indicado

(1913): «El coro *Aires d'a terra*. De Pontevedra a la Argentina y al Uruguay». *La Correspondencia Gallega* (Pontevedra), 20 de septiembre.
(1913): «El coro *Aires d'a terra*. De Pontevedra a la Argentina y al Uruguay», *Gaceta de Galicia* (Santiago de Compostela), 27 de septiembre.
(1914): «*Aires d'a terra*. Brillante coro español. Su pasaje por Montevideo». *La Razón* (Montevideo), 20 de agosto.
(1914): «Comedia». *Diario Español* (Buenos Aires) 17 de septiembre.
(1914): «Desde Galicia. Una embajada artística. Los coros Feijoo van a Londres y América». *Diario Español* (Buenos Aires), 23 de marzo.
(1914): «El coro *Aires d'a terra*. Agasajos en su honor. Gran éxito de los conciertos». *La Voz de Galicia* (Buenos Aires), 6 de septiembre.
(1914): «El coro *Aires d'a terra*». *Boletín Oficial del Centro Gallego* (Avellaneda), 15 de agosto.
(1914): «El coro *Aires d'a terra* en Buenos Aires. Cariñoso telegrama a *Correo de Galicia.* Perfecto Feijóo y su entusiasmo por las tradiciones líricas de nuestra tierra. Su autógrafo». *Correo de Galicia* (Buenos Aires), 23 de agosto.
(1914): «El coro *Aires d'a Terra* en Buenos Aires». *Diario de Pontevedra* (Pontevedra), 30 de septiembre.
(1914): «El coro *Aires d'a terra*. La solemnidad de anoche». *Diario Español* (Buenos Aires), 4 de septiembre.
(1914): «El coro *Aires d'a terra*. Llegará hoy a Montevideo de paso para Buenos Aires. Entusiasmo que ha despertado». *Diario Español* (Montevideo), 19 de agosto.
(1914): «El coro *Aires d'a terra*. Próxima aparición». *Diario Español* (Buenos Aires), 11 de septiembre.
(1914): «El coro Aires da Terra. Su debut en el Coliseo. El concierto de esta noche». *Diario Español* (Buenos Aires), 3 de septiembre.
(1914): «El coro *Aires d'a terra*. Su debut en el Coliseo. Circular a la colectividad española. Recepción en el centro Gallego de Avellaneda». *Diario Español* (Buenos Aires), 12 de septiembre.

(1914): «El coro *Aires d'a terra*. Su despedida». *El Diario Español* (Buenos Aires), 5 de octubre.
(1914): «El coro *Aires d'a terra*. Su llegada a Buenos Aires». *La Voz de Galicia* (A Coruña), 23 de agosto.
(1914): «El coro gallego *Aires d'a terra* en Rosario. Dos veladas agradables» *La Capital* (Rosario) 5 de octubre.
(1914): «La segunda velada». *Diario Español* (Buenos Aires), 5 de septiembre.
(1914): «Notas Bonaerenses». *Eco de Galicia* (Buenos Aires), 2 de agosto.
(1914): «Teatros». *La Capital* (Rosario), 1 de octubre.
(1914): «Teatros. Ópera». *La Nota* (Rosario-Santa Fe), 1 de octubre.

# A revista *Galicia* do Centro Galego de Bos Aires. Contribucións de Antonio Iglesias Vilarelle[1]

**JOSÉ ANTONIO CANTAL MARIÑO**
Conservatorio Superior de Música de Vigo

## A emigración e o Centro Galego de Bos Aires

Moitos estudos afondan na emigración, nas súas causas, no seu impacto e nos seus efectos. A historia e o nome de Galicia sempre estarán ligados a esta realidade, un andazo silente que foi quen de apartar aos fillos da súa terra nai,

[1] Grupo *Organistrum*. Trabajo realizado dentro del I+D+i «Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)» (PID2020-115496RB-I00I) AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto «Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. xi-xx)» financiado por la Xunta de Galicia dentro de las ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas (GPC) (ED431B 2021/09).

ben pola miseria socio-económica que asolou o medio rural, aquela pobreza que debuxaba Rosalía nos seus versos, ben por diverxencias políticas que noutrora tristemente levaron a un exilio imposto. Coa incerteza dun destino descoñecido, de esperanza para moitos, de liberdade para outros, os galegos deixaban atrás o fogar e as súas xentes, gardando un loito perenne.

Co influxo da xerga do lunfardo, o dicionario da Real Academia Española recolle a acepción do termo *gallego* en Arxentina ligado a calquera persoa española[2], feito que converte a Galicia na procedencia maioritaria dos inmigrantes desembarcados en América[3]. Entre 1880 e 1930, tempo de partida masiva, Arxentina recibe dous millóns de españois. O número de galegos residentes en Bos Aires xiraba arredor do 55% destes, o que convertía a cidade na urbe con máis galegos do mundo (Núñez, 2007: 28). O resón da crise económica de 1929, os conflitos bélicos da Guerra Civil Española e a Segunda Guerra Mundial trouxeron consigo unha diminución notable do fluxo migratorio español, que se revitalizou mediado o século até alcanzar as dimensións do pasado (Sixirei, 1995: 23).

O asociacionismo dos inmigrantes supuxo o nacemento de organizacións con finalidades de auxilio e benéficas, ao marxe das cales non podería entenderse o paso do esquecemento e a perda de identidade propia dos primeiros embarcados a un progresivo patriotismo e enaltecemento do nome de Galicia[4]. A primeira da que se ten coñecemento aparece na Habana en 1804, baixo a advocación do Apóstolo Santiago, cidade na que nacerá en decembro de 1871 a *Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia*

---

[2] Dicionario da Real Academia Española. http://dle.rae.es/?w=gallego.

[3] Cómpre salientar que o goberno arxentino e o estado de Bos Aires promovían de forma estratéxica a chegada de emigrantes ao seu territorio mediante campañas propagandísticas. (Villares, 1996: 91).

[4] «Ningún espíritu más expansivo y adaptable que el gallego, sea cual fuere el lugar donde se encuentre; y ninguno tampoco más añorante y más solicitado por esa fuerza misteriosa que nos atrae hacia la tierra nativa. El suelo galiciano, con su maravillosa naturaleza y su ambiente de saudosos afectos, se adentra en forma tal en el temperamento de los seres que allí nacieron, que en general los acompaña de continuo donde quiera que actúen, determinando en ellos una especie de atavismo patriótico». (Rodríguez, 1923: 9).

(Sixirei, 1995: 103)[5], colectividade galega vixente máis vella de América[6]. A estas sumaranse outras cun carácter máis recreativo que mutualista, proceso que terá a súa concreción na sucesiva aparición de centros galegos. O primeiro en emerxer é o de Bos Aires[7], en 1879, que sumou ao obxectivo do auxilio mutuo fins instrutivos e culturais: creación dunha biblioteca e escolas nocturnas, fundación dunha caixa de aforros…, pero a súa actividade cesou debido ás diverxencias entre o presidente padronés Manuel Barros e o vicepresidente muradán César Augusto Cisneros (Fernández, 2008: 204). Barros iniciara en outubro dese ano a andaina da *Revista Galaica*, editada pola institución e voceira desta, logo de que Cisneros non cedese a explotación de *El Gallego*, periódico que fundara e dirixía desde 1878, a pesar de que promovera nel a creación do centro[8]. Unha malquerenza constante significaría, entre loita e devalar, a desaparición provisoria da entidade en 1892 (Castro, 1899: 31-32).

Tras diversos intentos de recrear un novo centro en Bos Aires[9], o 31 de outubro de 1906 organizábase un homenaxe a Pascual

---

[5] Rosalía de Castro dedica o seu libro *Follas Novas* a esta sociedade, da que foi socia honoraria.

[6] «Por Galicia e para Galicia» rezaba o seu lema. http://beneficienciagalicia.galiciaaberta.com.

[7] Nunha reunión celebrada o 16 de marzo de 1879 no n.º 5 da rúa da Boa Orde, logo dunha tentativa anterior denominada *Sociedad de almuerzos clásicos gallegos*, presidida por Manuel Barros (pseudónimo de Manuel Vázquez Castro), aprobouse o proxecto e nomeáronse dúas comisións: unha directiva provisional, presidida por Cisneros Luces, e outra para a redacción dos estatutos. O regulamento do *Centro Gallego*, denominación de Manuel A. Salgueiro, sería aprobado o 13 de abril, a pesar dalgunhas voces discordes, e nomeou a súa primeira directiva o día 27 do mesmo mes. O 4 de maio tería lugar a festa inaugural no n.º 97 da rúa de Lima. (Castro, 1899: 25-29).

[8] «Es indispensable que se unan todos los gallegos para ser ricos, para ser grandes, para ser estimados (…). [Os centros galegos] están en el caso de llamar á su seno todos los gallegos honrados y patriotas, sin establecer diferencias de clases, sexos, edades, categorías. Allí debe de ir el pobre y el rico, el ignorante y el sabio, el hombre y la mujer, el anciano y el joven (…)». (Cisneros, 1888).

[9] Segundo recolle António Méndez Berdasco, houbo un intento en 1890 co nacemento de *Unión Gallega* (presidida por Alberto Serantes) que, buscando

Veiga no Teatro Victoria, poucos meses despois do seu pasamento en Madrid. O programa incluía a actuación conxunta das asociacións corais Orfeón Gallego, Orfeón Gallego Primitivo e Orfeón Mindoniense que, a pesar das súas diferenzas, uníanse baixo a dirección de Egidio Paz Hermo, natural da Pobra do Caramiñal. O acto, que congregou ao máis representativo da colectividade, tivo o seu momento culminante na interpretación da *Alborada* do finado compositor. A emoción dos presentes, anegados polas manifestacións de entusiasmo, tornouse nun afervoado desexo de continuidade daquela unión e da formación dun Centro Galego que fose o fogar común dos fillos de Galicia en Arxentina (Rodríguez, 2000:27). Desta idea faríase eco a prensa ao describir o evento e, dunha forma especial, o coruñés José Ramón Lence en *El Diario Español* o 3 de novembro de 1906, un dos pulos máis relevantes para o renacer da nova institución. Nas súas verbas bosquexaba os propósitos da que sería casa de acollida para a inmigración galega naquela República, mensaxe que foi acollida con profundo calado pois, ao día seguinte, o diario publicaba unha nota do presidente do Centro Vigués, Antonio Varela Gómez, quen recollía a luva da iniciativa. Nela invitaba a Lence a reunirse con el para estudar a proposta, xuntanza que se concretou o 7 de novembro e á que asistiron, ademais deles, unha representación dos tres orfeóns. Tras acordar a fundación do centro habería que esperar até o 2 de maio de 1907 para a súa formalización, día en que se reúne na casa de Varela Gómez a comisión organizadora. A misión da institución sería educar, protexer, instruír e proporcionar benestar a todos os arribados, constituíndose como domicilio social destes (Rodríguez, 2000: 35). En 1911 convértese nunha sociedade benéfica e mutualista, tras unha modificación dos estatutos aprobada o 7 de outubro que supón un alento de prosperidade para a institución (Rodríguez, 2000: 44), representante das virtudes da raza e a

---

ampliar o seu ámbito de acción, derivaría no *Círculo Gallego* en 1902. Tamén en 1893 chegou a constituírse a comisión directiva dunha truncada asociación coas mesmas metas que o Centro Galego, formada por José María Cao (fundador de *El Eco de Galicia*), Vitorino de la Riega e Manuel Castro López (segundo director e propietario de *El Eco de Galicia* e creador de *El Almanaque Gallego*). (Mêndez, 2005: 114-115).

angueira persistente dos galegos[10]. Estes dous lemas, xunto ao alimento espiritual da cultura, encerran o fin mesmo da entidade[11].

## Xénese e desenvolvemento da publicación oficial do Centro Galego de Bos Aires

En xullo de 1907 nacía no seo do novo Centro a revista *Región Galaica*, unha primeira tentativa que non chegou a prosperar debido á falta de recursos e as discordias políticas e relixiosas entre os distintos colaboradores (Rodríguez, 2000:36). A súa desaparición deu paso ao *Boletín Oficial do Centro Gallego*, editado por primeira vez o 1 de xaneiro de 1913:

> Sale hoy a la luz el «Boletín Oficial del Centro Gallego» y, al llegar a las manos de los lectores, es razonable que estos pregunten la razón de su existencia y el porqué de su nombre. Y entonces nada más justo que el que se responda a tan natural curiosidad.
>
> Los miembros que componen una asociación, al igual que los de una familia, gustan de estar en comunión espiritual unos con otros, bien por medio de correspondencia intima, bien por intermedio de publicaciones ó visitas periódicas, para comunicarse las satisfacciones,

---

[10] «(…) apenas es dable encontrar una entidad española de importancia en la cual el mayor porcentaje relativo de nuestros conterráneos no descuelle en primera línea, sobre el resto de socios procedentes de las diversas regiones íberas. Aquellas mesnadas de labriegos gallegos (…) tienen hoy en estos países de América un campo de acción más propicio a sus actividades; y al fundar aquí sus hogares (…) mantienen vivo y perenne el sentimiento de la fraternidad, al calor de poderosas agrupaciones mutualistas y recreativas que son la expresión más potente de esa maravillosa cordialidad hispano-argentina, en la que se confunden los hijos de una misma tradición y de una misma sangre» s.a. (1921): «La acción de los gallegos en América». En *Boletín.C.G.*, 108, decembro, 3-4.

[11] Os termos mutualidade, cultura e beneficencia aparecen por primeira vez na portada da publicación oficial do Centro Galego en novembro de 1923, onde permaneceron até 1935.

> los trabajos, las penas, los éxitos, todo en fin lo que de alguna manera afecta a la vida de la familia o de la sociedad.
>
> El «Centro Gallego» es una gran familia cuyos individuos, dispersos por toda la ciudad de Buenos Aires y pueblos circunvecinos, se han congregado en un solo y apretado haz espiritual con fines patrióticos y mutualistas. Todos están interesadísimos en el progreso y buen nombre de la institución, y la J. D. de la misma tiene el sagrado deber de comunicarles, de una manera oficial, cuantas decisiones tome a ese fin. De aquí surge la necesidad de que haya un periódico que, mensualmente al menos, comunique a los socios esos trabajos, esas decisiones, esos acuerdos tendientes al bien y prosperidad de la sociedad.
>
> He aquí la razón de ser del «Boletín del Centro Gallego» que, desde hoy, será el amigo fiel que, una vez por mes, visitará a todos y cada uno de los socios llevando en sus páginas los triunfos, los éxitos, las satisfacciones de la sociedad, instituida para el mutuo amparo y sostén de los hijos de Galicia radicados en la República Argentina, y para defender el buen nombre de la patria y de la región cuantas veces fuere preciso[12].

O boletín foi dirixido desde os seus albores até mediados de 1917 polo escritor de Tuiriz José Costa Figueiras, ano en que regresou a Galicia, aínda que seguiría vinculado ao Centro mediante crónicas que informaban da actividade, do progreso e da cultura[13]. A partir do n.º 165, publicado en agosto de 1926, o boletín adopta o nome de *Galicia. Revista del Centro Gallego*, denominación que garda na actualidade. As súas páxinas, ademais de informar dos quefaceres da institución, cumprían un labor social e erixíanse valedoras do ser galego.

> Se ha prestado a la revista la atención que se merece, teniendo en cuenta su importancia como exponente de los progresos del Centro y como órgano de comunicación permanente entre la institución y los asociados. Hemos procurado valorar sus páginas, poniendo en contacto, por

[12] s.a. (1913): «Al que leyere». *Boletín.C.G.*, 1, xaneiro, 1.

[13] «El nexo espiritual con la madre patria se robustecerá así y a la vez nuestros consocios podrán saborear siempre noticias y comentarios de los acontecimientos culminantes de nuestra amada tierra» s.a. (1917): «El centro Gallego en España. La partida de Costa Figueiras». En *Boletín.C.G*, 55, xullo, 5-7.

> medio de ellas, a nuestros socios con los grandes escritores gallegos, a quienes la Junta se ha dirigido solicitando su colaboración desinteresada; (…) Sucesivamente recabaremos el concurso de los demás escritores regionales, considerando que nuestra revista, por su tiraje cada vez mayor en proporción al número de socios, constituye hoy, dentro de la colectividad, el más amplio escenario para la divulgación de los grandes valores literarios y artísticos de la Galicia actual, siendo, a la vez, un elemento eficaz del ideal de cultura preconizado por los Estatutos.
>
> Consecuentes con estos propósitos, hemos juzgado necesario efectuar en ella una transformación amplia; y después de mejorar su material de lectura, se procedió a la sustitución del título de «Boletín», que venía ostentando hasta ahora, por el de «Galicia», en cuya palabra se resumen todos los entusiasmos de nuestra vida social y colectiva[14].

En 1939, tras colaborar noutros diarios arxentinos, colleu as rendas da publicación Luís Seoane, exiliado en Bos Aires[15]. Pese a nacer no barrio porteño de Monserrat o 1 de xuño de 1910, tornara a Galicia na infancia xunto aos seus pais inmigrantes. Completou os estudos na Coruña primeiro e en Santiago de Compostela despois, onde pasou polas aulas da facultade de Dereito. Alí coincidía con Fernández del Riego, conformándose na xurisprudencia e outros lides, un tándem especialmente significativo de ininterrompida amizade.

> Nas lonxanas horas universitarias de Compostela, nacéu o vencello da nosa amistade. As imaxes evocadoras que arestoras nos sán ó paso, teñen un saudoso ecoar. Fálannos dunha afervoada inquedanza pol-as cousas do noso país, dunha fonda cobiza, moitas veces anárquicas, de roitas espritoás (...).
>
> Un día Seone, universitario e artista, saíu de Galicia gagando por riba dos ronseles mareiros. E na outra beira do océano, lonxe de nós, seguíu soñando coa súa fé enteira no mundo espritoal do país distante. (Fernández, 1954: 182).

---

[14] s.a. (1926): «Revista social». En *Galicia. R.C.G.*, 165, agosto, 6.

[15] Na revista Galicia aplacou o ton de repulsa ao réxime franquista, dado o carácter da entidade á que pertencía, aínda que o entón presidente José Neira Vidal limitou a súa acción sometendo todo o material á súa aprobación. (Alonso, 2002: 30).

Del Riego remontábase no seu relato a finais do ano 1936, pois tras o pronunciamento militar e logo duns anos no colexio de avogados da Coruña, Seoane trasladábase a Portugal até embarcar en Lisboa rumbo novamente a Bos Aires. Afíxose á vida cultural, intelectual e artística decontado, pese á nostalxia polo regreso, e comezou un labor de restauración para repor as perdas silentes da contenda que gozou dunha coordinación coa propia Galicia[16].

Durante anos perderon a comunicación, pero recobrárona por carta mediada a década dos anos corenta[17]. Este feito traería consigo as primeiras colaboracións de Fernández del Riego na antedita revista, pois era o seu devezo traballar coas accións culturais da emigración. Mais será o 2 de decembro de 1948, por mediación de Seoane, cando reciba novas decisivas sobre a súa misión nela: converterse en lazo directo entre Galicia e as súas xentes, afincadas alén do mar.

> É posible que o Centro Gallego, á proposición miña, che encargue a corresponsalía en Galicia da súa revista para noticias, sobre todo de orde cultural. Non sei cando, pero no decurso destas primeiras semanas que veñen decidirase o nomeamento si non se torcen as cousas. (Fernández, 2002: 33).

Del Riego respondíalle en febreiro de 1949:

> Supongo que el Centro Gallego habrá recibido una carta mía aceptando la propuesta que me hicieron. En ella les remití la primera colaboración. No sé si responde al propósito que ellos tienen, pues nada me precisaron acerca del particular. Yo les pedía instrucciones concretas, para ajustarme a ellas en lo futuro. Hasta ahora no recibí

[16] «Luis Seoane adicou a vida á realización dunha obra personal na que estivo de cote presente o país do seu sangue. Desde o exilio volcouse a reo na loita para vitalizar a cultura galega. Na lonxanía consagrou a existencia e o labor ao servicio do pobo e da terra». (Fernández, 1994:39).

[17] «Aunque hace mucho tiempo que perdí el contacto personal contigo, no por eso dejé de tener frecuentes noticias tuyas». F. Fernández del Riego a L. Seoane, 10 de maio de 1946. http://consellodacultura.gal/epistolarios/seoane.php

> contestación, ni tampoco la carta de que me hablas sobre la compra de fotografías para la portada de la Revista[18].

Unha das achegas máis representativas de Fernández del Riego foi a sección periódica «Galicia cada trinta días»[19], na que facía un percorrido pola actualidade de Galicia, converténdose no principal informador dos galegos da diáspora[20]. As crónicas, que trataban aspectos diversos, axiña alcanzaron un elevado número de lectores. Seoane escribíalle o 22 de maio de 1950:

> A túa colaboración na revista do *Centro Gallego* é moi leída e son moi boas as notas que titulas *Ronsel*. É unha mágoa que por razóns internas da entidade esa revista seña tan desigual e non pode establecerse ningún plan a seguir. Ten unha gran tiraxe, perto de 50.000 exemplares, e léese moito. (Fernández, 2002:39).

A sección mantívose durante anos[21], aínda que a súa denominación adoptaría diferentes variacións: «Galicia cada sesenta días» ou «Noticiario Gallego»[22]. En abril de 1957[23], despois de madurar

---

[18] F. Fernández del Riego a L. Seoane, 5 de febreiro de 1957. http://consellodacultura.gal/epistolarios/seoane.php

[19] Del Riego colaborará posteriormente coa revista *Galicia* do Centro Galego de Caracas cunha sección similar titulada «30 días de vida gallega».

[20] «Despois da guerra civil, alá polos primeiros anos cuarenta, pedíanos Seone, desde o exilio bonaerense, que participásemos no labor de redacción da revista do Centro Gallego que dirixía. Fixémo-lo de contado cunha colaboración mensual titulada «Galicia cada 30 días», e con traballos de diverso tipo. A partir de entón establecimos asíduo intercambio epistolar e unha comunicación estreita sobre temas relativos á vida e á cultura galegas». (Fernández, 1994: 71).

[21] «Las Crónicas para la revista del Centro Gallego, sigo enviándolas mensualmente, con toda regularidad. Al parecer, según me dicen, se hallan muy contentos con ellas». F. Fernández del Riego a L. Seoane, 24 de xuño de 1949. http://consellodacultura.gal/epistolarios/seoane.php.

[22] No ano 1953 estabilízase a edición bimensual da revista.

[23] «Deixei o *Centro Gallego*, a Comisión de Cultura e a dirección da revista. Durante dous meses tiven que rogar que me aceitasen a renuncia. Érame imposible continuar, cada nova reunión enfermábame». (Fernández, 2002: 114).

a decisión durante anos[24], Seoane comunicaba a Del Riego a súa marcha, pero animábao a que continuase no seu importante labor[25]. A resposta de Del Riego non demoraría moito:

> Tu salida del Centro Gallego, en cambio, me disgustó bastante más de lo que imaginas. No la esperaba y me ha causado verdadera sorpresa. Siempre creí que, a pesar de las contrariedades y contratiempos que tenías que vencer, seguirías trabajando lo mismo, para evitar que se malograse el fecundo esfuerzo de tantos años. Veo que no ha sido así, y ello es bien triste para todos. Mi situación ahora es de lo más desagradable. Yo acepté la corresponsalía de la Revista del Centro porque tú me lo pediste. Durante muchos años hemos actuado en perfecta compenetración y siempre traté de responder de la mejor manera que supe a las iniciativas de tipo cultural para las que me solicitaste colaboración. Ahora todo es distinto. De momento seguiré como si nada hubiese ocurrido, ya que así lo deseas. Pero no puedo responderte de lo que haré en un futuro más o menos próximo. Estoy cansado y decepcionado[26].

En maio de 1965 Seoane faríase cargo novamente da dirección por un tempo[27], mentres que Fernández del Riego cesaría na súa actividade como correspondente en 1968[28].

---

[24] «Pola miña parte é case seguro que renuncie nestes días. É unha loita demasiado desigual na que case sempre me encontro só. Escribireiche con máis amplitude. Prégoche, sen embargo, que silencies polo de agora esta noticia». (Fernández, 2002: 103).

[25] «Rógoche que non tomes actitude algunha co *Centro Gallego*. Continúa, eres moi útil, quéreseche a admira». (Fernández, 2002:115).

[26] F. Fernández del Riego a L. Seoane, 8 de maio de 1957. http://consellodacultura.gal/epistolarios/seoane.php.

[27] Carta de Seoane a Del Riego do 18 de maio de 1965: «Desde este mes fágome cargo novamente da dirección de Galicia do *Centro Gallego*. Aceptei pola insitencia no ofrecimento, pero estou xa arrepentido». (Fernández, 2002: 152).

[28] Carta de Seoane a Del Riego do 12 de xullo de 1968: «Felicitote pola túa renuncia a representar ó *Centro Gallego* nas condicións actuaes». (Fernández, 2002: 161).

# A revista no eido da música[29]

A presenza da música na revista podería analizarse desde dous puntos de vista: a aparición de apuntamentos sobre diferentes eventos musicais ou textos que aborden de forma concreta aspectos relacionados coa música (de autores vivos ou xa desaparecidos, colaboracións especiais para a publicación ou non). Preténdese unha primeira achega para un estudo maior.

Como boletín, a maioría das referencias encádranse no marco do festival que o Centro Galego celebraba na conmemoración do día de Galicia. Como exemplo, neste contexto menciónase a presenza de Andrés Gaos en 1913 (n.º 8); a entusiasta acollida á interpretación da zarzuela *La manta zamorana* e o intermedio da ópera *Maruxa* do mestre Amadeo Vives en 1917 (n.º 55); a presenza da soprano Ángeles Ottein en 1918 e 1919 (n.º 67; n.º 80), que interpretou neste último ano, entre outras, a canción *Os teus ollos* do recentemente desaparecido José Castro «Chané»; a participación do pianista de Betanzos José Rodríguez Carballeira (Pepito Arriola) en 1920 (n.º 92); a interpretación da canción de «Chané» *Un adiós a Mariquiña* pola soprano Ofelia Nieto, irmá de Ángeles Ottein, en 1922 (n.º 116); o son das melodías galegas *Carmela vamos a praia* ou *Lonxe da terriña* na voz do tenor Ricardo Domínguez en 1923 (n.º 128). Tamén, á marxe do festival, son inmortalizadas as veladas que ofrece o coro Aires d'a Terra baixo a dirección de Perfecto Feijóo na súa visita a Bos Aires no verán de 1914 (n.º 21), así como a do mestre Vives en 1924 (n.º 136).

En menor medida, o boletín tamén recolle textos de índole musical: *O son da gaita* (Rodríguez, 1923); artigo dedicado á memoria de Castro «Chané» en 1917[30]; artigo sobre o violinista Manuel

[29] O presente estudo realízase analizando os fondos documentais dixitais da hemeroteca do Consello da Cultura Galega (http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/hemeroteca/coleccion.php?id=406), ademais dos fondos físicos do Arquivo do Museo de Pontevedra (AMP) e o Arquivo Fernández del Riego de Vigo (AFDR).

[30] s.a. (1917): «Castro Chané». En *Boletín.C.G.*, 54, xuño, 6-8.

Quiroga (Costa, 1918) e pequena entrevista en 1923[31]; lembranza ao gaiteiro Manuel Lorenzo Varga en 1925[32]; entrevista a Ofelia Nieto (Arregui, 1922).

A partir do cambio de denominación da publicación, tal e como se recolle anteriormente, increméntase o número de colaboracións. No eido da música, ademais da usual exaltación dos festivais do día do Apóstolo, nos que destacan os triunfos do tenor galego José Vales, coñecíase a estrea en Vigo da obra *O primeiro amor* do mestre Ángel Teijeiro en abril de 1930 (n.º 209) ou, no mesmo ano, aludíase á visita do mestre Guridi á institución (n.º 214). Atópase o artigo sobre motivos galegos *El elogio del alalá* (Lustres, 1930) e diversos textos que eloxian a figura do gaiteiro: *Prosas selectas. El gaitero* (Canitrot, 1928); *El gaitero de Madrid* (Torrado, 1930); os poemas *A un gaiteiro* (Lugrís, 1932) e *O gueiteiro* (Curros, 1932); *Elogio de la gaita* (Rodríguez, 1932). Xunto a este último artigo, no mesmo número, pode lerse o texto *La música popular en Galicia* (Inzenga, 1932). No ámbito coral menciónanse os éxitos da Polifónica de Pontevedra en Madrid en 1928 (n.º 214) ou no seu viaxe a Portugal en 1934 (n.º 263), salientando un artigo sobre a agrupación publicado no n.º 230 (Carballeira, 1932); resalta ademais a recepción da Coral De Ruada no Centro Galego en 1931[33]. Nese mesmo ano, pouco despois da publicación do artigo *Ofelia Nieto vuelve a cantar* (García, 1930), e mais en 1933, finaban, respectivamente, a mencionada soprano e o mestre Paz Hermo, homenaxeados nas páxinas da revista pola súa ligazón ao Centro.

Nos anos anteriores á Guerra Civil redúcese a presenza da música na revista, que só recolle o artigo *La hora musical gallega* (Torres, 1936). A actividade reactivouse despois do conflito, especialmente a partir da chegada de Seoane á dirección. Así valoraba Del Riego o seu labor:

---

[31] s.a. (1923): «Manolo Quiroga. Visita del gran violinista a Buenos Aires». En *Boletín.C.G.*, 122, xaneiro, 4-6.

[32] s.a. (1925): «Homenaje regional gallego al gaiteiro Manuel Lorenzo Varga». En *Boletín.C.G.*, 154, setembro, 13.

[33] s.a. (1931): «Rotundo éxito de la Coral De Ruada». En *Galicia.R.C.G.*, 220, abril, 5-11.

> Para mellor servir á cultura nosa, modificou o seu contido, así como a súa presentación. Recadou prestixiosas colaboracións de escritores e artistas, converténdoa nun foro vivo de galeguidade. Durante case dúas décadas consecutivas nas que ocupou o cargo de dirección, a revista trocouse en medio importante de comunicación entre o mundo emigrado e a terra orixinaria. (Fernández, 1994:18).

Nesta nova etapa atópanse textos como *Panorama de la música gallega* de Jesús Bal y Gay (1940), *Música medioeval gallega* (Martínez, 1940), *José Losada, músico bohemio* (Carrere, 1945), *Las danzas populares de Galicia* (Fernández, 1950a) ou *Musicalia*, de Antonio Iglesias Vilarelle (1950). Neste último exemplo detense esta exposición para examinar os achegamentos do seu autor.

A información sobre distintos acaecementos musicais reservábase agora, como se dixo anteriormente, á sección «Galicia cada trinta días» (presente até 1968) ou as súas variantes, onde o correspondente Del Riego sempre gardou unhas liñas para aspectos culturais, a actividade artística e o panorama musical. A través del, por poñer algúns exemplos significativos, os galegos emigrados souberon do festival de música galega do coro Anaquiños da Terra no Teatro Lara de Madrid (Fernández, 1949a); a interpretación na Coruña do *Chucurruchú* de Iglesias Vilarelle pola Orquestra Municipal de Bilbao e a presentación da Coral Viguesa no Teatro García Barbón (Fernández, 1949b); os continuados homenaxes de Iturbi a Quiroga, o 30 aniversario da Coral De Ruada ou o concerto da Polifónica de Pontevedra co organista Antonio Jaunsarás (Fernández, 1949c); as vodas de oro de P. Luis María Fernández e os éxitos do pianista coruñés Vázquez Sebastiá (Fernández, 1949d); o concerto da Polifónica en Braga co organista Amezúa e do pianista José Cubiles en Ourense (Fernández, 1950b); a estrea do *Improptu para piano e orquestra* da galega Mili Porta no Ateneo de Madrid (Fernández, 1950c); a celebración das vodas de prata da Polifónica en Braga e o seu concerto coa orquestra de cámara de Pontevedra en Santiago (Fernández, 1950d); o concerto da Orquestra Municipal de Bilbao en Ourense, onde se ultima a escola de música (Fernández, 1950e); a morte en Madrid do músico lucense López Varela (Fernández, 1950f); os ciclos de conferencias de Antonio Fernández Cid e

a estrea de cancións galegas en Ourense (Fernández, 1951a); a interpretación da *Cantiga en sol menor* de Iglesias Vilarelle no concerto da Polifónica e a orquestra de cámara de Pontevedra no Teatro Principal ou a visita do Orfeón Universitario de Oporto a Vigo (Fernández, 1951b); a recepción de Vilarelle como numerario da Real Academia (Fernández, 1951-52). De xeito evidente, as súas crónicas perpetúan distintos sucesos da historia musical galega.

## Unha colaboración tinguida de loanza

Tras a morte de Alfonso D. Rodríguez Castelao, ás 23 horas do sábado 7 de xaneiro de 1950 no sanatorio social do Centro Galego da capital arxentina, logo dunha lamentosa enfermidade, a Xunta Directiva decide tomar unha serie de acordos para enaltecer a súa figura. Entre eles, dedicarlle a próxima edición da súa revista oficial. Seoane recollía este episodio e as súas impresións nunha carta que redactaba a Del Riego o 22 de febreiro, pouco despois de finar Castelao:

> O pasamento de Castelao trastocou moitas cousas momentaneamente, e aínda que todo esto do *Centro Gallego* non teña nada que ver cos seus plans e cos outros do *Patronato Gallego*, tamén a súa desaparición ocasionou un momentáneo trastorno. Por unha parte estou simplemente desazonado. Castelao representaba moito para todos. Estes días sae o número de *Galicia* dedicado a Castelao. Fixen o que puiden, pois hai que contar cunha Comisión da revista creada na miña ausencia por inspiración contraria. (Fernández, 2002: 37).

Na tardiña do seu fío vital, Del Riego lembraba as verbas daquela misiva: «Naqueles días saía o número da revista Galicia no que figuraban, coa nosa colaboración, as dos escritores e artistas que lle mandáramos» (Fernández, 1994: 86). No n.º 444 firmara co pseudónimo Salvador Lorenzana o texto *Galicia ante la figura*

*símbolo de Castelao* (Fernández, 1950)[34], antes do cal aparecía un breve apuntamento: «Nuestro colaborador y corresponsal en Galicia Salvador Lorenzana nos envía conjuntamente con un artículo suyo, las valiosas opiniones sobre Castelao de gran número de intelectuales gallegos con motivo del fallecimiento de este gran valor de nuestra tierra»[35]. A presenza de Iglesias Vilarelle entre as representativas voces que escribían sobre a significación da obra e a herdanza do ilustre rianxeiro enténdese desde a relación persoal entre eles, especialmente durante a década dos anos vinte, coñecida de preto polo aínda mozo Del Riego. Tras abandonar o exercicio da medicina en 1916, o artista establecíase en Pontevedra e ingresaba por oposición na Delegación do Instituto Xeográfico Estadístico[36]. Nesta cidade participaba dunha evolución ideolóxica e artística xunto a gran parte da intelectualidade da época, entre eles Vilarelle. Pertenceron ao Club *Karepas*, círculo no que se forxa a restauración cultural que levou, entre outros feitos, á xestación en 1925 da Sociedade Coral Polifónica e á revitalización da Sociedade Arqueolóxica de Casto Sampedro. Xuntos lideran o Grupo Nacionalista Galego de Pontevedra en 1931, no que Castelao era presidente e Vilarelle, vicepresidente, e participan en actos galeguistas sostendo a necesidade dunha autonomía para Galicia, como os celebrados de xeito prolífico durante o mes de maio dese mesmo ano[37]. Ambos apare-

---

[34] Del Riego nacía en Vilanova de Lourenzá o 7 de xaneiro de 1913, o mesmo día do pasamento de Castelao anos despois e o mesmo mes e ano que se editaba por primeira vez o *Boletín.C.G.*

[35] O escritor e catedrático Ramón Otero Pedrayo, o pintor e debuxante Carlos Maside, o arquitecto Manuel Gómez Román, o cirurxián doutor Ramón Baltar Domínguez, o prehistoriador Florentino López Cuevillas, o arqueólogo e presbítero Xesús Carro García, o escritor e poeta Ricardo Carballo Calero, o arqueólogo Xosé Ramón Fernández Oxea (Ben-Cho-Sey), o musicólogo e director da Coral Polifónica de Pontevedra Antonio Iglesias Vilarelle e o escritor Eleuterio González Salgado.

[36] Web do Museo de Pontevedra [consulta: 28-09-2017]. http://www.museo.depo.es/persoeiros/castelao/ es.99000100.html.

[37] Sirva de exemplo o acto celebrado en Cambados o domingo 3 de maio de 1931, no teatro da localidade, que contou coa intervención de Vilarelle, Álvaro de las Casas e Castelao. s.a. (1931): «El mitin de Cambados». *El Pueblo Gallego* (Vigo) 6 de maio, 7.

cen inscritos no libro de socios do Partido Galeguista conservado no Arquivo Histórico de Pontevedra co n.º 3 e n.º 9, respectivamente.

Ademais desta convivencia, algunhas fontes e testemuñas apuntan á existencia dunha harmonía maior. Segundo José Filgueira Valverde, Vilarelle permanece xunto a Castelao en momentos tráxicos da súa vida durante eses anos: «acompañou a Castelao nos tristeiros días da morte do fillo (1928) e no viaxe a París, en percura da vista» (Filgueira, 1980). Os datos pescudados na prensa confirman, polo menos, que os dous saíron no expreso rumbo a París e outras poboacións do estranxeiro o 17 de outubro de 1927[38], e regresaron a finais dese mes[39].

Castelao trasladábase a Badajoz, efecto do resón da folga insurreccional de 1934, segundo se lle comunicaba o 25 de outubro (Sánchez, 1984: 27). Neste primeiro desterro, a pesar de non persistir moito, sente unha profunda morriña de Pontevedra e a Polifónica, como se desprende das verbas que escribía ao seu director Antonio Blanco Porto:

> Oín na radio as ovacións, o triunfo da Polifónica foi máis grande do que esperabades… Que Pontevedra aprenda a saber o que ten bo. Aínda non se remataron os éxitos… Que traballen todos e que ti teñas moita saúde para guialos porque os Blanco Porto non nascen tódolos días… ¿Cando viremos a Portugal co Teatro da Arte?. ¡Quen sabe!. Estou morto de morriña pero cheo de ilusións. (Raposeiras, 2000: 106).

Non sería o único relato que proba esta especial querenza pola Boa Vila. Abondaría con lembrar as verbas dunha carta que envía o 31 de marzo de 1944 ao Presidente do Centro Pontevedrés de Bos Aires[40], xa en terras de ultramar, na que se declara pontevedrés pola súa identificación coa terra e as súas xentes ou o texto *Meu Pontevedra*, onde dicía:

---

[38] s.a. (1927) «De Viaje». *El Progreso: semanario independiente* (Pontevedra) 18 de outubro, 2.

[39] s.a. (1927) «De Viaje». *El Progreso: semanario independiente* (Pontevedra) 30 de outubro, 3.

[40] Carta publicada na *Revista do Museo de Pontevedra*, n.º 30, páxina 58.

> Eu vivín longos anos de ledicia en Pontevedra, aferrado a fermosura dos seus arredores. (…) Eu débolle a Pontevedra o mellor da miña vida e agora padezo saudades da súa paisaxe, tristuras de non vela i espranzas de retornar a ela. (…) Eu apénome de non poder ir a Pontevedra, que é fonte de xuventude, onde se curan os alifaces da vellez. Volver a Pontevedra sería o mesmo que recobrar a mocedade perdida. (…) Penso que si morrese no desterro, os meus osos non se deixarían consumir até que algún anaquiño d-eles chegase a Pontevedra. (…) Alí sinto, como en ningures, a necesidade cósmica da patria e sei que son un anaquiño de eternidade galega. (Rodríguez, 1976: 55-56).

Vilarelle asumía a dirección da Coral Polifónica en 1940, coincidindo co exilio definitivo de Castelao en Bos Aires. No seu finamento, a entidade que iniciaran conxuntamente e da que participara activamente como cantor, escenógrafo e presidente, gozaba dun considerable éxito. A triste noticia chegáballe a través de Ramón Otero Pedrayo:

> Recibín o teu telegrama comunicando a morte de Castelao; cando teñas noticias do seu pasamento, prégoche m'as digas, e si atopas algún boletín da Arxentina que fale de iso, mándamo. Gracias Ramón; moitas gracias. Non por agardala deixou de magoarme a mala nova; afeitos, dende algúns anos, a toda cras de traxedias sentimentales, coidei que a nosa estructura espritual se tivera modificado pra criar unha [ilexible] de hiposensibilidade cordial, mais non foi certo, pois a door sigue roendo como un mal pensamento (...) Hoxe sinto eu ista necesidade e n'ista tarde de sol invernizo fuxirei a correr ate atopar un dos santos piñeirales qu'il amaba; alí berrarei o que eu quixer, contareille aos piñeiros todo o que se pasou, todo o que temos que sufrir e todo o que iles e a Terra teñen que chorar, e didiante de aquel cruceiro que por alí anda tamén, pregarei pol-o Alfonso, e como antes na Polifónica dirixin unha Ave María que cantamos pol-o seu descanso eterno, do mesmo xeito agardo dirixir hoxe o coro dos piñeiros pra que me acompañen nas miñas loubanzas e oracións[41].

[41] A. Iglesias Vilarelle a R. Otero Pedrayo, 10 de xaneiro de 1950, AFDR, n.º 3054.

Vilarelle podería ter escrito sobre as infindas facetas de Castelao na súa colaboración coa revista, pero resolve ao fin plasmar a súa relación coa música. Poida que nos atopemos ante un dos poucos testemuños directos que versen sobre este aspecto practicamente oculto na súa vida. Lémbranos a un Castelao mozo iniciándose na aprendizaxe da guitarra e os seus anos na tuna compostelana, de como despois da súa estada na Universidade e o seu asentamento en Pontevedra forma parte do coro *Aires d'a Terra* de Perfecto Feijóo, onde a través do canto proxectaba a súa galeguidade. Nel revelouse como un cantor entregado e emocionado, segundo Vilarelle, que daba renda solta ao lirismo inherente a súa persoa. Lémbranos que tempo despois pasou a ser fundador da Sociedade Coral Polifónica, xunto con algúns amigos comprometidos co desenvolvemento da cultura galega e que, ademais de afrontar repertorio de tradición culta pouco interpretado naqueles momentos, o coro acometía pezas populares harmonizadas. O papel de Castelao nesta etapa agrandábase ao ser, ademais de cantor na corda de baixos, artífice dos decorados que apuntalaban as actuacións do colectivo.

Segundo recolle Vilarelle, a meirande parte do coñecemento musical de Castelao era intuitivo e, así e todo, chegou a exteriorizar desconformidade coa pouca exactitude na recolleita de temas populares. Prefería manter as melodías tal e como se desenvolveran e desgustáballe a escaseza de fidelidade nas harmonizacións da época. Este interese polos símbolos culturais levouno a traballar arredor das cruces de Bretaña[42]; nesa viaxe, que realiza xunto a súa dona Virxinia, ademais, mandou copiar algunhas melodías populares da xeografía gala alí recollidas que posteriormente publicaría na revista *Nós*[43].

---

[42] «En Pontevedra nunca se traballou moito, pero menos que agora nunca; salvase o Castelao que está rematando o estudio dos cruceiros. Quere completalo co os de Irlanda; o traballo sobor os de Bretaña é estupendo e ademais único na Europa, creo pol-o tanto que o conxunto vai ser unha obra moi notable e capital pra o estudio do Arte popular». A. Iglesias Vilarelle a R. Otero Pedrayo, 15 de decembro de 1929, AFDR, n.º 3011.

[43] Refírese Vilarelle ao texto *Sant'Iago na Bretaña*, publicado no n.º 67 da revista *Nós* en xullo de 1929. (Rodríguez, 1929).

Foi a súa natureza musical, segundo Vilarelle, a que o leva a abesourar os recunchos da terra e dos homes na busca de motivos musicais que torna harmoniosos nas súas creacións. Cada un deles, fose de procedencia culta (o rei David tanxendo o seu instrumento ou os anciáns da Apocalipse tocando o organistro) ou popular (o gaiteiro, o cego da zanfona, cantores, danzantes…), tiña cabida e era de recorrente aparición na súa obra. Un dos seus debuxos, evocativo do musical, é precisamente un *ex libris* que deseña para Vilarelle no que retrata aos dous músicos do Pórtico da Gloria da catedral de Santiago de Compostela tocando o organistro[44]. Outro é o emblema da Sociedade Coral Polifónica, un debuxo do rei David da Porta de Praterías fretando a viola co arco.

Vilarelle conclúe a súa particular loanza afirmando que, a pesar de que Castelao non soubese música, cultivouna durante moita parte da súa vida grazas a unha delicada musicalidade innata.

## «Musicalia»

Poucos meses despois, en xullo de 1950, a revista recollía no número dedicado ao día de Galicia unha colaboración especial de Iglesias Vilarelle. Nesta ocasión presentaba un texto centrado no folclore e as raíces populares denominado «Musicalia» (Iglesias, 1950)[45], quizais emulando o título empregado por Ortega y Gasset.

As manifestacións artísticas máis desenvoltas no noso país son, a xuízo de Vilarelle, as enraizadas na tradición popular. No caso da literatura son recorrentes os temas lingüísticos e arqueolóxicos, ambos moi relacionados co folclore, dada a influencia que puideron ter na evolución do idioma. Xunto coa literatura, a arquitectura e a escultura centraron o uso do popular na arte galega até o s. xix.

---

[44] Vilarelle envía o *ex libris* a Del Riego nunha carta do 19 de abril de 1950. AFDR.

[45] Analizando a correspondencia atópase un comentario que podería aludir ao mencionado artigo: «Hace una quincena, envié al Presidente del Centro un artículo sobre problemas musicales, de Iglesias Vilarelle, con destino a la Revista». F. Fernández del Riego a L. Seoane, 6 de xuño de 1950. http://consellodacultura.gal/epistolarios/seoane.php.

O obxecto do autor, a pesar desta inicial noción histórica, é dar a coñecer a música popular galega, ben nas compilacións elaboradas até o momento (cancioneiros de José Inzenga, Marcial Valladares, Ramón de Arana, Casto Sampedro) ou en fragmentos musicais tomados directamente do pobo. Este último era o ánimo de Perfecto Feijóo cando naceu nel o propósito de fundar o coro *Aires d'a Terra*, colectivo que cantaba as cancións recollidas ao unísono ou á oitava, o canto máis natural e arraigado no pobo. Foron varios os coros que seguiron este vieiro, mais o espírito primitivo durou pouco, virando na procura de sonoridades máis plenas en pro dunha espectacularidade gustosa para o público. Con este xiro nos obxectivos iniciais, os directores dos coros cesaron na empresa de recoller *tonadas* populares. Unido ao esvaecemento do concepto inicial de coro popular xurdiron masas corais que, segundo o parecer de Vilarelle, non só desvirtuaban os preceptos da súa fundación, senón que as súas interpretacións carecían de criterio e gusto musical. Porén, lonxe de criticalas de maneira activa, considera que cumprían a súa función social, enchendo de música as urbes distantes ao foco do popular que albergaban desde principios do s. xx a todos os que deixaran o entorno rural.

Estes grupos corais de voces mixtas experimentaban outra dificultade, o repertorio era de escasa riqueza. Doncel e outros autores escribiron música plausible para estes colectivos, partituras dedicadas nalgúns casos á Polifónica, se ben este repertorio non foi do agrado dos directores dos coros galegos, que preferían obras propias dos arquivos dos antigos orfeóns masculinos adaptadas ás formacións mixtas, con resultados irregulares e pouco satisfactorios.

A comezo da década dos anos vinte, grupos como a *Coral De Ruada* ou *Cántigas da Terra* principiaron un camiño cara a representacións populares que unificaban danza, canto e teatro, lóxica evolución dunha arte autóctona, en opinión de Vilarelle. O seu próximo amigo Castelao vía nesta arte unha esencia puramente galega e chegou a implicarse na elaboración de figurinos e decorados. Así, finaliza formulando dúas opcións: a evolución cara a unha arte que agrupe e dea cabida a todos os artistas de Galicia como arte escénica global baseada no popular ou o retorno ao folclore puro acrecentado con outros xéneros, onde o canto de melodías llanas

ao unísono convivise con danzas tradicionais que, desde o seu entendemento, gozarían do agrado do público.

## Outros traballos e suxestións

Del Riego xa solicitara a colaboración de Vilarelle noutras ocasións antes do achegamento deste na homenaxe a Castelao[46]. Unha delas, que finalmente desestimou, foi no suplemento literario dos sábados que o xornal compostelán *La Noche* iniciou o 15 de outubro de 1949 e que estaba dedicado á vida cultural e económica de Galicia[47]. O seu director, José Goñi Aizpurúa, puxera en mans de Xaime Isla Couto e Del Riego a responsabilidade deste boletín, aínda que por causa da censura a súa publicación cesou nuns meses[48].

> Non lle podo colaborar no Boletin, primeiro porque non sei nin teño de escribir, e tamen porque hay demasiado dó [ilexible] abandonado e non me queda tempo pra ren. Vostede ten de traballar n'il, é mozo, e debe pedir axuda a todol-os que traballan en investigación ou literatura; saben, e teñen de que escribir. Cómpre que traballen tamén os novos, aínda que non teñen creto literario; na crítica artística,

---

[46] «Non foi sin tempo, pero non tiven moito, tendo en conta que non teño o costume de escribir, nin cartas; e vostede nada menos que me pide un traballiño periodístico». A. Iglesias Vilarelle a F. Fernández del Riego, 27 de decembro de 1949, AFDR.

[47] «(…) O propósito cifrábase en amosar a vida espiritual e material de Galicia, interpretada polas mellores plumas galegas daquel momento. Necesitábase na nosa terra, en horas tan comprometidas, pór en vixencia un documento vivo que acusase a presenza, a inquietude, do ser galego. (…) Pretendíase pór ó descuberto as esencias do país, das súas cualidades, ostensibles ou recónditas. O obxectivo viña a ser, coas obrigadas limitacións que a situación impuña, o de nos descubrir a nós mesmos. O de descubrir Galicia para restablecer unha imaxe máis auténtica, cabal, da nosa radical significación». (Fernández, 1996: 19).

[48] Manuel Rodrigues Lapa, director da revista lisboeta *Seara Nova*, escribía a Del Riego o 9 de agosto de 1950: «O suplemento literário de La Noche interessa-me vivamente e foi lametável que tivesse acabado. Aquele artigo elogioso sobre Castelao, publicado num dos últimos números, devia de ter contribuído para isso (...)». (Rodrigues, 2001: 19).

> as barbaridades, ás [ilexible] resultan graciosas e acertadas; non veñen mal as trombas da primaveira, levan as froles mais engordan os froitos[49].

No Arquivo do Museo de Pontevedra consérvase un texto manuscrito firmado por Vilarelle coas abreviaturas «A.I.V.» que tamén presenta por título «Musicalia»[50], aínda que o seu contido é diferente ao mencionado con anterioridade[51]. Vilarelle destaca nel a relevancia que tivo o ciclo de conferencias que o crítico musical Antonio Fernández-Cid desenvolvera no Liceo de Ourense. Tal e como recolle Xesús Ferro Ruibal no traballo *Música de concerto para 73 poemas en galego* publicado a comezo de abril de 2015[52], tratábase dun ciclo de doce cancións en lingua galega estreadas concretamente o 15 xuño de 1951 e que se repetiu tamén o día 22 en Madrid, baseadas en poemas de diferentes escritores galegos elixidos polo propio crítico e ofrecidos aos distintos compositores[53].

As disertacións de Fernández-Cid versaban sobre a historia do *lied*, revisaban as súas formas máis características. A secuencia culminaba coa estrea das doce cancións, que os compositores dedicaran a súa persoa, baseadas, tal e como se afirmou, en textos de poesía galega musicados por recoñecidos autores non

---

[49] A. Iglesias Vilarelle a F. Fernández del Riego, 28 de enero de 1950, AFDR.

[50] AMP, *Iglesias Vilarelle*, 8-9. En AFDR consérvase unha copia mecanografada do mesmo texto.

[51] Analizando a correspondencia atópase un comentario que podería aludir ao mencionado artigo: «Mándolle ise artículo para a revista de Bos Aires, Galicia. Non vai sin tempo, pero mais val tarde que nunca. Xa mandarei outros». A. Iglesias Vilarelle a F. Fernández del Riego, 21 de xullo de 1951, AFDR.

[52] Web da Fundación Filgueira Valverde [consulta: 4-10-2017]. http://filgueiravalverde.gal/estudos/item/164-musica-de-concerto-para-73-poemas-en-galego.

[53] A iniciativa que comezara co patrocinio de Vicente Muñoz Calero, entonces gobernador, tería unha nova edición en 1958 cun ciclo de vinte e dúas cancións baseadas en textos de poetas ourensáns que se estrean o 26 e o 27 de setembro con motivo da inauguración do Conservatorio dirixido por Antonio Iglesias, pianista e musicólogo (Fernández, 1966).

galegos. O obxecto de tal empresa por parte de Fernández-Cid era lograr incluír a canción galega na historia da música española na medida en que o xénero merece. Así Guridi, Blancafort, Rodríguez Albert, Palau, Muñoz Molleda, Montsalvatge, Asíns Arbó, Mompou, Leoz, Argenta, Toldrá e Rodrigo poñen música a algúns dos poemas máis belos da literatura galega, dando pé a composicións que, segundo Vilarelle, igualan ás máis selectas creacións do xénero.

Con todo, nunha primeira escoita e sen poder consultar a partitura, dado que aínda eran inéditas, Vilarelle considera complexo enxuizar a súa estética. Non obstante, detecta composicións máis ligadas ao popular debido ao uso de motivos pero elaboradas cunha linguaxe diferenciada ás melodías máis próximas ao pobo, como é o caso de *Tódol-os días* de Guridi e *O gaiteiro* de Asíns Arbó. As propostas restantes, segundo o seu criterio, son galegas só no que se refire á lingua. A linguaxe musical oscila entre a creación dunha atmosfera e as reminiscencias modais, ademais de que algunhas, tal e como suxire, presentan dificultades técnicas para a voz. Máis alá diso, considera que, dada a súa natureza e características, poderían agruparse en ciclos.

Vilarelle reflexiona sobra a falta de galeguidade das cancións sen descartar as novas tendencias compositivas imperantes no xénero e cuestiona se xurdiría de aí unha escola que puxese en alza ese tipo de valores na música. Aínda que pensa que non, deixa albiscar que na opinión de Fernández-Cid a estrea das cancións abriría a veda para que os compositores autóctonos compuxesen na liña esbozada polos forasteiros. Mais non concorda con el nun aspecto: hai doce compositores contemporáneos pero non doce autores literarios nin na liña da poesía moderna que debería estar en concordancia coa música que inspiran. Baixo o seu xuízo non é acertada a selección dado que considera que hai poetas de calidade dabondo que sitúan á lírica galega no primeiro plano do panorama poético peninsular. Ao fin, enxalza o labor interpretativo da soprano Carmen Pérez Durías e a pianista Carmen Díez Martín na estrea, que culminaron a súa actuación coa interpretación do aplaudido *Meus amores* de Baldomir, e afoutaron a Fernández-Cid a repetir o ciclo en Bos Aires para gozo de emigrados, estimulación de creadores e labor de crítica.

# A modo de conclusión

A emigración podería entenderse desde unha dupla concepción, ben coa connotación positiva que supón a busca dunha melloría vital, ou pexorativa, polo incesante exilio de humanistas. Foi un fenómeno que marcou a historia de Galicia.

Un dos denominadores comúns entre os inmigrantes é un sentimento de unión e axuda mutua que, en última instancia, deriva nun asociacionismo que se materializa na creación de entidades para esta fin. Esas institucións, sen perder de vista o seu obxectivo inicial, diversifican amplamente o seu abano de actividades de índole social, cultural, recreativa, etc. Esas primixenias asociacións, nese contexto, darán paso paulatinamente á aparición e consolidación de Centros Galegos. Pode afirmarse que o nacido en Bos Aires foi o máis relevante, algo comprensible ao ter en conta que a capital arxentina era a cidade que contaba con maior número de inmigrantes galegos. Tras un primeiro intento en 1879, que non remata de concretarse, o centro consolídase no ano 1907.

A institución contou cun boletín oficial a partir de 1913, que sufriu unha importante transformación a partir de 1926 coincidindo cunha diversificación e ampliación de contidos que mesmo se reflicte nun cambio de nome. A partir dese momento xorde a revista *Galicia*, dado que esta é a principal razón da súa existencia. Continuando esa escala de melloras e de notoriedade é especialmente salientable a etapa de Luís Seoane como director da mesma desde 1939. Coa súa chegada iníciase un proceso de restauración cultural, coincidente cronoloxicamente co inicio do período de posguerra en España. A tales efectos contou, non só coas personalidades que vivían na emigración, senón con algunhas figuras destacadas que permanecían en Galicia, reforzando, deste xeito, os lazos entre ambos lados do Atlántico. Un dos máis relevantes sería Francisco Fernández del Riego que, ademais de colaborar cos seus propios artigos, foi correspondente da revista desde 1948 a través da súa sección «Galicia cada trinta días».

Pode comprobarse que o eido da música está presente de diferentes xeitos na revista. Por unha banda, a descrición de acaecementos musicais, inicialmente os máis próximos e, paulatinamente, sobre todo coa colaboración activa de Del Riego, os que

tiñan lugar en Galicia. Por outra banda, a presenza de textos de contido musical asinados por diversos autores. Un deles foi Iglesias Vilarelle que, ademais de amosar a vis máis musical de Castelao, foi quen de realizar a súa particular achega sobre a música coral.

## Obras citadas


s.a. (1913): «Al que leyere». En *Boletín.C.G.*, 1, xaneiro, 1.

s.a. (1917): «Castro Chané». En *Boletín.C.G.*, 54, xuño, 6-8.

s.a. (1917): «El centro Gallego en España. La partida de Costa Figueiras». En *Boletín.C.G*, 55, xullo, 5-7.

s.a. (1921): «La acción de los gallegos en América». En *Boletín.C.G.*, 108, decembro, 3-4.

s.a. (1923): «Manolo Quiroga. Visita del gran violinista a Buenos Aires». En *Boletín.C.G.*, 122, xaneiro, 4-6.

s.a. (1925): «Homenaje regional gallego al gaiteiro Manuel Lorenzo Varga». En *Boletín.C.G.*, 154, setembro, 13.

s.a. (1926): «Revista social». En *Galicia.R.C.G.*, 165, agosto, 6.

s.a. (1927): «De Viaje». *El Progreso: semanario independiente* (Pontevedra) 18 de outubro, 2.

s.a. (1927): «De Viaje». *El Progreso: semanario independiente* (Pontevedra) 30 de outubro, 3.

s.a. (1931): «El mitin de Cambados». *El Pueblo Gallego* (Vigo) 6 de maio, 7.

s.a. (1931): «Rotundo éxito de la Coral De Ruada». En *Galicia.R.C.G.*, 220, abril, 5-11.

Alonso Montero, Xesús (2002): *As palabras no exilio. Biografía intelectual de Luis Seoane.* Vigo: Editorial Xerais, 30.

Arregui, Vicente (1922): «La confesión de Ofelia Nieto». En *Galicia. R.C.G.*, 116, xullo, 9-11.

Bal y gay, Jesús (1940): «Panorama de la música gallega». En *Galicia. R.C.G.*, 330, xullo, 30-32.

Canitrot, Prudencio (1928): «Prosas selectas. El gaitero». En *Galicia. R.C.G.*, 187, xullo, 29-30.

Carballeira, Juan (1932): «La Coral Polifónica de Pontevedra». En *Galicia. R.C.G.*, 230, febreiro, 17-19.

Carrere, Emilio (1945): «José Losada, músico bohemio». En *Galicia. R.C.G.*, 386, marzo, 33-35.

Castro López, Manuel (1899): *D. César A. Cisneros Luces. Monografía*. Buenos Aires: El Correo Español.

Cisneros Luces, César Augusto (1888): «Adelante». *El Gallego* (Bos Aires) 10 de xuño, 1-2.

Costa Figueiras, José (1918): «La herencia de Sarasate». En *Galicia. R.C.G.*, 72, decembro, 1-2.

Curros Enríquez, Manuel (1932): «O gueiteiro». En *Galicia. R.C.G.*, 230, febreiro, 28-29.

Fernández Cid, Antonio (1966): «Canciones de concierto con textos gallegos en los Festivales de Pontevedra». *ABC* (Madrid) 30 de xullo, 99.

Fernández del Riego, Francisco (1994): *Luis Seoane desde a memoria*. A Coruña: Ediciós do Castro.

— (2002): *Cartas de Luis Seoane a Francisco Fernández Del Riego, interlocutor idóneo.* A Coruña: Ediciós do Castro.

— (1949a): «Noticiario musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 436, xuño, 16-17.

— (1949b): «Noticiario musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 438, agosto, 6-7.

— (1949c): «Panorama musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 439, setembro, 33.

— (1949d): «Noticiario musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia .R.C.G.*, 442, decembro, 33.

— (1950a): «Las danzas populares de Galicia». En *Galicia.R.C.G.*, 453, decembro, 6.

— (1950b): «Noticiario musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 443, xaneiro, 6-7.

— (1950c): «Información musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 445, marzo-abril, 10.

— (1950d): «Panorama musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 446, maio, 8-9.

— (1950e): «Noticiario musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 447, xuño, 5-7.

— (1950f): «Ha muerto un músico gallego». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 451, outubro, 18.

— (1950g): «Galicia ante la figura símbolo de Castelao». En *Galicia. R.C.G.*, 444, febreiro, 19-23.
— (1951a): «Panorama musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 455, febreiro, 9-10.
— (1951b): «Panorama musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia. R.C.G.*, 457, abril, 13.
— (1951-52): «Información musical». Galicia cada treinta días. En *Galicia.R.C.G.*, 463, decembro-xaneiro, 9-10.
— (1954): *Galicia no espello.* Bos Aires: Ediciones Galicia del Centro Gallego.
— (1996): *A Xeración Galaxia.* Vigo: Editorial Galaxia.
Fernández Santiago, Marcelino Xulio (2008): «Asociacionismo gallego en América. 1871-1960). En Juan Andrés Blanco Rodríguez (ed.): *El asociacionismo en la emigración española a América*. Salamanca: Uned, 199-233.
Filgueira Valverde, Xosé (1980): «Quodlibet: Iglesias Vilarelle». *El Ideal Gallego* (A Coruña) 10 de febreiro, 22.
García Sanchís, Federico (1930): «Ofelia Nieto vuelve a cantar». En *Galicia. R.C.G.*, 210, xuño, 15.
Iglesias Vilarelle, Antonio (1950): «Musicalia». En *Galicia. R.C.G.*, 448, xullo, 25.
Inzenga, José (1932): «La música popular en Galicia». En *Galicia. R.C.G.*, 235, xullo, 20.
Lugrís Freire, Manuel (1932): «A un gaiteiro». En *Galicia. R.C.G.*, 229, xaneiro, 21.
Lustres Rivas, Manuel (1930): «El elogio del alalá». En *Galicia.R.C.G.*, 206, febreiro, 7-8.
Martínez Espinosa, Luis María (1940): «Música medioeval gallega». En *Galicia. R.C.G.*, 330, xullo, 52-54.
Mêndez Berdasco, António (2005): *Contributo para o estudo da história da emigraçom galega na Arxentina*. Bos Aires: Editorial Dunken.
Núñez Seixas, Xosé M. (2007): «Un panorama social de la emigración gallega en Buenos Aires, 1750-1930». En María Virginia Ameztoy (coord.): *Buenos Aires Gallega. Inmigración, pasado y presente.* Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 25-44.

Raposeiras Correa, José (2000): «O primeiro concerto e a significación de Castelao». En Xosé Carlos Valle Pérez (coord.): *A Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra no 75 aniversario da súa formación (1925-2000).* Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 105-108.

Rodrigues Lapa, Manuel (2001): *Cartas a Francisco Fernández del Riego sobre a cultura galega.* Vigo: Galaxia.

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel (1976): «Meu Pontevedra». En *Revista do Museo de Pontevedra*, 30, 55-56.

— (1929): «Sant'Iago na Bretaña». En *Revista Nós*, 67, xullo, 4-11.

Rodríguez Díaz, Rogelio (1923): «De la patria errante. La joven Galicia de América». En *Boletín.C.G.*, 128, xullo, 9-10.

— (1923): «O son da gaita». En *Galicia.R.C.G.*, 124, marzo, 12.

— (2000): *Historia del Centro Gallego de Buenos Aires. 1907 a 1940*. Buenos Aires: Ancla Editores.

Rodríguez, Joaquín R. (1932): «Elogio de la gaita». En *Galicia.R.C.G.*, 235, xullo, 15.

Sánchez Casado, Isabel (1984): *Alfonso Rodríguez Castelao. 24 años en la administración pública española (1915-1939). Documentos para una biografía*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Sixirei Paredes, Carlos (1995): *A emigración.* Vigo: Editorial Galaxia.

Torrado, Adolfo (1930): «El gaitero de Madrid». En *Galicia. R.C.G.*, 209, maio, 23.

Torres Quiroga, Ricardo (1936): «La hora musical gallega». En *Galicia. R.C.G.*, 278, marzo, 23.

Villares, Ramón (1996): *Historia da emigración galega a América*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

# Música y tópicos gallegos en las películas de Cándida de Niní Marshall[1]

**MARÍA FOUZ MORENO**
Universidad de Oviedo

## Introducción

Desde el siglo XIX y, sobre todo, en la primera mitad del siglo XX, Argentina recibió diferentes oleadas migratorias procedentes, principalmente, de Europa, en especial de Italia y España, además de otros países del sur y del este europeo. Dentro de las diferentes comunidades de emigrantes, en general, y dentro de la emigración española, en particular, la colectividad gallega fue la más cuantiosa, con una presencia importante en la ciudad de Buenos Aires, donde constituían el núcleo poblacional más numeroso. Es necesario mencionar que, por ejemplo, en las últimas décadas del siglo XIX, según el estudio de Blanca Sánchez Alonso (1992: 88-94), más de la mitad de los migrantes era de origen gallego, seguidos por los

[1] Grupo *Organistrum*. Trabajo realizado dentro del I+D+i «Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)» (PID2020-115496RB-I00I) AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto «Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX)» financiado por la Xunta de Galicia dentro de las ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas (GPC) (ED431B 2021/09).

procedentes de Cataluña y, en menor medida, los originarios del País Vasco o Valencia. En este sentido, la gran repercusión que tuvo la migración gallega en las sociedades de acogida, trajo consigo la aparición de ciertos estereotipos y tópicos asociados a este grupo social. El cine también creó su propia imagen del emigrante gallego y un ejemplo paradigmático lo encontramos en los filmes protagonizadas por el personaje Cándida de Niní Marshall. En este trabajo, veremos cómo en algunas de las películas de Cándida la presencia del tópico musical de lo «Gallego» en la banda sonora, contribuye a reforzar los estereotipos que se construyen alrededor del personaje.

El cambio social provocado por las grandes migraciones masivas que tuvieron lugar en el siglo xx se vio reflejado en los diferentes medios de comunicación y también influyó en determinadas formas de expresión artística. Así, la literatura, el teatro, el radioteatro y el cine se hicieron eco de las transformaciones sociales derivadas del asentamiento de los diferentes grupos de emigrantes[2]. En el caso de la industria cinematográfica el tema de la emigración ha estado presente desde de sus inicios; recordemos, por ejemplo, el célebre cortometraje *The Inmigrant,* dirigido y protagonizado por Charles Chaplin en 1917. Esta presencia del inmigrante tuvo una especial relevancia en aquellos países con un importante peso migratorio debido al interés de los cineastas por reflejar la realidad de su época, ya sea narrando hechos históricos o a través de la ficción[3].

Las producciones de la industria cinematográfica latinoamericana y, en concreto, la argentina ha reflejado, como cabría esperar, la diversidad migratoria desde diferentes puntos de vista. Esto sucede desde una de las primeras películas del cine sonoro argentino, como en *Los tres berretines* (1933) de Enrique T. Susini y, posteriormente, en filmes como *El Conventillo de la Paloma* (1936) de

---

[2] Véase: Lojo, Mª Rosa, Guidotti de Sánchez, Marina y Farías, Ruy (2008): *Los «gallegos» en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

[3] Véase: Hernández Borge, Julio y González Lopo, Domingo L. (2007): «La emigración en el cine». En Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo (eds.). *La emigración en el cine: Diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Leopoldo Torres Ríos, *Mujeres que trabajan* (1938) de Manuel Romero, *Así es la vida* (1939) de Francisco Múgica, *Corazón de Turco* (1940) de Lucas Demare, *Galleguita* (1940) de Julio Irigoyen, *Esta guerra la gano yo* (1943) de Francisco Múgica, *El crack* (1960) de José A. Martínez Suárez, entre otras[4].

En estas producciones encontramos una serie de tópicos referidos a la emigración que siempre están presentes: el arduo viaje hasta llegar al destino, las dificultades de adaptación en el lugar de asentamiento, los contrastes socio-culturales con la sociedad receptora, las adversidades y penurias económicas a superar, la búsqueda del ascenso social o la asimilación de las costumbres de la sociedad receptora, entre otras, apelando muchas veces al sentimentalismo del espectador y, en algunas de ellas, a la comicidad. De igual forma, dentro de su aspiración por reflejar la sociedad multicultural de la época, en el cine argentino se crearon numerosos personajes paradigmáticos, tanto de origen europeo (el español, el gallego, el tano, el turco o el ruso) como de ascendencia argentina (el gaucho, la china o el cabecita negra).

Así la realidad mostrada por las imágenes, las tramas empleadas o los personajes estereotipados y fácilmente reconocibles por el público provocaron que los propios inmigrantes aceptaran a figuras que les parodiaban y que dichos tópicos y estereotipos perdurasen en el tiempo. Es necesario aclarar que entendemos por estereotipo, en el sentido apuntado por Núñez Seixas en su libro *O inmigrante imaxinario*, es decir, como un «conjunto de creencias compartidas sobre las características de los miembros de una categoría social o un colectivo humano en sentido amplio, creencias que se refieren a los atributos y trazos personales, a las conductas predictibles y más a la ubicación socioespacial de los miembros de ese colectivo» (Núñez Seixas, 2002: 11)[5].

---

[4] Véase: Sempere Serrano, Isabel (2002): «Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino». En Camilo Fernández Cortizo, Domingo L. González Lopo y Enrique Martínez Rodríguez (eds.): *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 273-287.

[5] Texto original: «conxunto de crenzas compartidas sobre as características dos membros dunha categoría social ou un colectivo humano en senso amplo,

Un caso destacado fue el de Cándida, personaje creado por Niní Marshall en la década de los treinta como protagonista de un serial radiofónico y, a partir de 1939, figura principal de diez películas producidas en Argentina y México. En la caracterización de Cándida se ponen de relieve aspectos relacionados con su capacidad de adaptación, su ascenso social, su nobleza, su astucia, entre otros, que convierten a este personaje en un ejemplo paradigmático dentro de las múltiples representaciones del inmigrante gallego creados en el entorno cultural argentino y latinoamericano.

## El emigrante gallego y su representación en el cine: Niní Marshall y su personaje Cándida

La presencia de los emigrantes gallegos en Latinoamérica generó una serie de tópicos y estereotipos que se asentaron en el imaginario de las sociedades receptoras y que se vieron reforzados por su representación desde finales del siglo XIX en la literatura, el teatro, la prensa, la radio y el cine. En este último se muestra una visión estereotipada de la figura del emigrante gallego en la que abundan tópicos frecuentes, como su procedencia rural y por ende su falta de educación, compensada por cualidades como la capacidad de trabajo, la honradez, la bondad, la generosidad, la lealtad o la preocupación por el ahorro. Todo ello teñido por una cierta dosis de folclorismo que contribuye a ofrecer una visión particular del fragmento de la colectividad gallega socialmente menos favorecido. Lo cual no dejaba de ser una preocupación para la otra parte de la emigración gallega formada por profesionales, intelectuales, prósperos comerciantes y empresarios que habían llegado buscando mejores horizontes para sus profesiones e iniciativas o huyendo de la guerra civil española y de la posterior dictadura franquista.

Un caso arquetípico de la representación en el cine del emigrante gallego son las diez películas realizadas por Niní Marshall en

---

crenzas que atinxen ós atributos e trazos persoais, ás conductas predicíbeis e mais á ubicación socioespacial dos membros dese colectivo».

Argentina y México, en las que interpreta a su personaje Cándida. Niní Marshall, descendiente de inmigrantes españoles asentados en Argentina, fue una de las actrices cómicas más reconocidas del país. Al igual que muchas otras estrellas del momento, como Luis Sandrini, Libertad Lamarque o Juan Carlos Thorry, entre otros, Niní Marshall no inició su carrera artística directamente en el cine sino que comenzó su andadura en el mundo de la radiodifusión. De hecho, el origen de su personaje de Cándida, conocida con el sobrenombre de «la mucama gallega», fue creado por la actriz en 1935 para un serial radiofónico que se emitía en Radio Municipal (Sempere Serrano, 2002: 276).

Poco a poco este personaje se convertirá en uno de los más afamados del momento y, así, en el año 1939 Niní Marshall y su personaje Cándida dieron el salto a la gran pantalla bajo la dirección del cineasta de origen vasco Luis Bayón Herrera. Después del éxito de la primera película, titulada *Cándida,* en los años siguientes se sucedieron nuevas entregas protagonizadas por este personaje: *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940), *Cándida millonaria* (Bayón Herrera, 1941), *Cándida la mujer del año* (Enrique Santos Discépolo, 1943) y *Santa Cándida* (Luis César Amadori, 1945).

Las circunstancias políticas de mediados de los años cuarenta en Argentina, en particular el advenimiento del peronismo, obligaron a Niní Marshall a poner rumbo al exilio al igual que otros muchos artistas argentinos del mundo del celuloide, como Libertad Lamarque, Delia Garcés o Alberto de Zavalía. En México continúa con su carrera cinematográfica y da vida al personaje de Cándida en cuatro películas más: *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949), *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1950), *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951) y *Una gallega en la Habana* (René Cardona, 1955). Cuando Niní Marshall regresa a Argentina después de un largo periodo, retoma el personaje de Cándida en el año 1964 y protagoniza la que será la última película del personaje, *Cleopatra era Cándida* (Julio Saraceni, 1964)[6].

Es necesario apuntar, que entre todas estas películas solo existe una continuidad argumental entre las dos primeras, *Cándida* y *Los*

[6] Véase: Posadas, Abel (1993): *Niní Marshall. Desde un ayer lejano.* Buenos Aires: Colihue.

*celos de Cándida.* Por otra parte, en todos los filmes el personaje de Cándida desempeña diferentes oficios según la trama de la película (destaca su trabajo como mucama, vendedora de lotería o asalariada en una fábrica), trabajos que desempeña siempre con la vista puesta en lograr el ascenso social, deseo anhelado por la gran mayoría de los emigrantes de la época[7]. Además, en todas ellas encontramos referencias que remiten directa o indirectamente a su identidad gallega estereotipada que busca la comicidad, tanto en la forma de ser (bondadosa, natural, fiel, nostálgica, sencilla) como en la de actuar (hábitos, lenguaje, vestimenta). Sin embargo, como apunta Matthew B. Karush (2013: 163) «la Cándida de Marshall tiene un atractivo antielistista […]; su ignorancia provoca risa, pero su habilidad para frustrar y ridiculizar a aquellos que se consideran superiores a ella es aún más divertida».

Otro aspecto a destacar es la desigual recepción que tuvo entre la colectividad gallega estas películas, a pesar de que Niní Marshall declaró en numerosas ocasiones que su personaje no buscaba ofender a ningún colectivo. Sin embargo, la imagen de los inmigrantes gallegos que se proyectaba en estos filmes indignó a parte de la élite gallega residente en Buenos Aires, a este respecto, es conocida la protesta convocada por la Federación de Sociedades Gallegas en el estreno de *Cándida millonaria* o la dura crítica que realizó Luis Seoane a través de su programa de radio *Galicia Emigrante* en el año 1964[8].

---

[7] Vésase: Cagiao Vila, Pilar (2001): «Género e inmigración: Las mujeres inmigrantes gallegas en la Argentina». En Xosé Manoel Núñez Seixas *et al.*: *La Galicia Austral: la inmigración gallega en la Argentina,* 107-136.

[8] Véase: Núñez Seixas, Xosé Manoel (2002): *O inmigrante imaxinario: Estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940).* Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico; Folgar de la Calle, José Mª (2009): «A emigración no cine. Visións puntuais arxentinas e hispanas». En Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo (eds.): *La emigración en el cine: Diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 149-158.
Seoane, Luis (1994): *Escolma de textos da audición radial de Luis Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)*, Lino Braxe e Xavier Seoane (eds.). Sada, A Coruña: Ediciós do Castro.

No obstante, llama la atención la recepción de algunas de estas películas en la prensa española y gallega de la época, donde en críticas y anuncios publicitarios se apela principalmente a aspectos positivos asociados al personaje como a la comicidad de su interpretación y a su comparación con Cantinflas (otro de los artistas comediantes del momento), a la sensiblería y sentimentalismo que despierta el personaje o a la identificación del espectador con la figura proyectada del emigrante. Algunos de estos rasgos se pueden apreciar en la crítica de *Cándida* que publica el diario *ABC* el 29 de mayo de 1945:

> En realidad, después de la calificación que se dio en los anuncios a Catita diciendo de ella que era un Cantinflas con faldas, hemos tenido la agradable sorpresa de encontrarnos, lejos de ello, con una galleguiña en la que no se sabe qué admirar más, si su aticismo y la mordacidad, o incluso la gracia de esa mujer de los pazos que lleva dentro del pecho un gran corazón.
>
> «Cándida» es una película, que cosquillea en el ánimo hasta conseguir la carcajada franca, estrepitosa, merced a las intervenciones do Catita, pero también una producción en que, por lo que tiene de humano, por la copia, exacta de la vida real y cotidiana, conmueve en muchas ocasiones.
>
> Sus personajes tienen vida propia, se mueven en un ambiente que acaso muchos espectadores han vivido. Esa mujer aventurera que no tiene otra ilusión que el lujo contrasta fuertemente con la ternura maternal de la mujeruca que llegó a, América, para, burla burlando, hacerse dueña del amor de los que la rodeaban. ¡Aquellos pequeñuelos!
>
> Total: que la película, con retazos de España en tierras americanas, es graciosa, está bien dirigida y tiene emoción. La jota, el fandanguillo, el carrusel verbenero.
>
> España en América *y* América en España.
>
> El público gusta de estos contrastes[9].

Por otro lado, en el anuncio de *El Compostelano,* el 15 de octubre del mismo año, se presenta la película como un homenaje a la

[9] Rodenas, Miguel (1945): «Estrenos en los cines Gran Vía: *Cándida*». *ABC* (Madrid) 29 de mayo, 14.

emigración española realizado desde América y, además, se identifica a Niní Marshall como la «Cantinflas con falda»[10].

Anuncio de la película *Cándida* publicado en *El Compostelano* el 15 de octubre de 1945, p. 2

CAPITOL — La pantalla de los éxitos
HOY Y MAÑANA
Grandioso éxito de risa con el formidable Estreno de
CANDIDA
(UNA GALLEGA EN BUENOS AIRES)
Homenaje de América a la emigrante española
Deliciosa y simpática película interpretada por la graciosísima estrella argentina
NINI MARSHALL (Cantinflas con faldas
SESIONES A LAS 8 Y 10'30

La comparación de la actriz con el personaje de Cantinflas aparece de nuevo en la publicidad de *Los celos de Cándida* difundida en *El pueblo gallego diario de la mañana* en febrero de 1946, diario en el que también se exalta una vez más el aspecto cómico del filme como reclamo[11].

Publicidad del filme *Los celos de Cándida* difundido en el diario *El pueblo gallego* el 5 de febrero de 1946, p. 7

CINEMA VIGO
HOY, a las 5 ½, 7 ½ y 10 ½
NINI MARSHALL
El "CANTINFLAS" con faldas
presenta la chispeante
producción
LOS CELOS DE CANDIDA
¡RISA A TORRENTES!

[10] s.a. (1945): «Cándida». *El Compostelano diario independiente* (Santiago de Compostela) 15 de octubre, 2.

[11] s.a. (1946): «Cinema Vigo». *El pueblo gallego diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 5 de febrero, 7.

En el caso de la película *Cándida millonaria,* el anuncio de *El pueblo gallego* del día 2 de diciembre de 1945 pone de relieve el origen común del espectador con la protagonista como incentivo para ir a ver la película: «Cándida, la simpática rapaza gallega, triunfa en Buenos Aires llegando a la cubre de la fortuna. Galicia… Vigo… Cándida y sus amigos, paisanos nuestros, en una gran película argentina»[12].

Anuncio publicitario de la película *Cándida millonaria* publicado en *El pueblo gallego* el 2 de diciembre de 1945, p. 7

Por su parte, en la crítica de Miguel Rodenas sobre *Cándida millonaria,* recogida en el *ABC* de Madrid del 10 de febrero de 1946, se resaltan los aspectos positivos asociados al estereotipo de los emigrantes gallegos como la agudeza de Cándida y su capacidad para conmover a cualquier persona por su forma de ser:

> Hace unos días vimos sobre el tablado del Infanta Isabel una gallega en Nueva York; ahora hemos visto en la pantalla del Vergara, «cine» recientemente inaugurado, a otra galleguita que en su calidad de sirvienta, por su simpatía socarrona y agudeza galaica, se adueña del ánimo de los argentinos con quienes trata.
>
> Esta indiana se llama Niní Marshall, más conocida por «Catita», que es el sobrenombre que emplea en sus actuaciones artísticas.
>
> *Cándida, millonaria* no ofrece más novedades que la graciosa intervención de «Catita», algunas situaciones de evidente comicidad y esa languidez del folklore porteño, que por sus dulces melodías y canciones, siempre sorprende gratamente[13].

---

[12] s.a. (1945): *Cándida millonaria*. *El pueblo gallego diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 2 de diciembre, 7.

[13] Rodenas, Miguel (1946): «Estrenos en los cines Vergara: *Candida, Millonaria*». *ABC* (Madrid), 10 de febrero, 45.

De igual modo, en el *ABC* de Sevilla del día 8 marzo de 1946 también se destaca que, a pesar del «tono marcadamente cómico» de *Cándida millonaria*, la película busca la exaltación de los esfuerzos realizados por los emigrantes gallegos en los contextos migratorios como una lección de humildad para el mundo superficial de los «ensoberbecidos»:

> Tiene esta distraída producción argentina un tono marcadamente cómico, propicio al lucimiento de la excelente artista Nini Marshall «Catita». Pero hay también en ella un poder de evocación del lar gallego, muy conseguido: una exaltación del esfuerzo del emigrante y una enseñanza para el mundillo burlón y frívolo de los ensoberbecidos.
>
> Película ágil, sin fallo de fastidio, cómica y, sentimental y bien presentada, esta producción argentina, que incluye en su metraje unas canciones mejicanas […][14].

Sin embargo, no debemos olvidar que quizás el éxito de estas películas entre ciertos sectores españoles también sea debido a la pervivencia de estereotipos sobre los gallegos en la Península Ibérica, sobre todo aquellas alusivas a personas de origen humilde o rural. En otro orden, cabe destacar que no hemos encontrado en la prensa española de la época ninguna alusión a las películas *Cándida la mujer del año, Santa Cándida, Los enredos de una gallega, Una gallega en la Habana, Cleopatra era Cándida,* por lo que es probable que no se llegasen a estrenar en España.

## La banda sonora musical de «Cándida»

La banda sonora musical de estas películas se inserta dentro del estilo sinfónico postromántico predominante en las producciones de la época, con la inclusión, siempre que el discurso narrativo de la película lo requiere, de bloques musicales diegéticos en los que se interpretan músicas tradicionales de carácter folclórico o de



[14] Gil (1946): «Cándida, millonaria». *ABC* (Sevilla), 8 de marzo, 17.

músicas populares urbanas. En ellas participaron diversos compositores, tal y como se puede apreciar en la siguiente tabla:

| Año | Película | Compositor |
|---|---|---|
| 1939 | *Cándida* | Alberto Soifer |
| 1940 | *Los celos de Cándida* | Alberto Soifer |
| 1941 | *Cándida millonaria* | Alberto Soifer |
| 1943 | *Cándida la mujer del año* | Bert Rosé |
| 1945 | *Santa Cándida* | Mario Maurano |
| 1949 | *Una gallega en México* | Manuel Esperón |
| 1950 | *Una gallega baila mambo* | Sergio Guerrero |
| 1951 | *Los enredos de una gallega* | Manuel Esperón |
| 1955 | *Una gallega en la Habana* | Manuel Esperón |
| 1964 | *Cleopatra era Cándida* | Lucio Milena |

En el presente artículo nos centraremos en el estudio de la banda sonora de las películas *Cándida* y Cándida *millonaria*, ambas dirigidas por el director vasco Bayón Herrera y con música de Alberto Soifer, y *Los enredos de una gallega* y *Una gallega en la Habana*, la primera dirigida por Fernando Soler y la segunda por René Cardona, ambas con música de Manuel Esperón. Esta selección responde a que en estas películas sobresale la presencia de números diegéticos de música popular gallega o de pasajes sinfónicos con elementos tomados de dicho folclore. Así, veremos cómo la presencia de tópicos relacionados con la música tradicional gallega fortalece la procedencia de la protagonista, amplía rasgos expresivos y refuerza los estereotipos que se construyen para dar autenticidad al personaje, aportando lo que Michel Chion (2010) denomina «valor añadido».

Conviene resaltar que la selección de fuentes del patrimonio musical gallego que se lleva a cabo en estas películas no es arbitraria y no se puede aislar de su contexto cultural ni de la historiografía musical gallega. Así, entronca directamente con el discurso político-cultural impulsado desde finales del siglo xix por autores como Manuel Murguía o Alfredo Brañas quienes, como apunta Luis Costa (2000: 249-284), abogaron por la selección de ciertos aspectos de

la cultura gallega como representativos de la identidad gallega, entre los que destaca el celtismo, el medievalismo o la selección de ciertos géneros e instrumentos del patrimonio musical popular.

En este punto es obligado aclarar que hablamos de tópicos musicales, entendiendo el término en el sentido planteado por Robert S. Hatten, Monelle o Agawu, para quienes el tópico musical es producto de una serie de relaciones entre el material musical y las correlaciones expresivas construidas alrededor del mismo, resultado de un proceso histórico y cultural[15]. Cada cultura crea su propia sintaxis de tópicos musicales, los cuales están marcados por determinados atributos específicos y condicionados por la utilización que se hace de ellos. La utilización de tópicos en el discurso musical genera en el espectador una serie de expectativas en las cuales influye considerablemente su experiencia auditiva previa.

En estas películas el tópico de lo «Gallego» se relaciona con el empleo de unos elementos concretos de la música popular gallega, los cuales, a su vez, presentan una serie de atributos asociados. Tal es el caso de la canción tradicional y el baile de la *muiñeira* (asociados a momentos de reunión social y de celebración), la alborada (vinculada con el amanecer, al movimiento o al inicio del trabajo) y el sonido de la gaita como (símbolo sonoro por excelencia de la esencia de Galicia), todos ellos representativos de la identidad gallega.

En las bandas sonoras de estas películas los compositores realizan diferentes usos de los tópicos musicales. A continuación analizaremos cómo emplean los tópicos a la hora de establecer expectativas cumplidas o romperlas, crear un diálogo con otras músicas populares y, también, en la estilización o transformación que se produce de algunos de ellos.

---

[15] Véase: Agawu, Kofi (2009): *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music.* Oxford: Oxford University Press, 2009; Hernández Salgar, Óscar (2012): «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música». En *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas,* 7/1, 39-77; Hatten, Robert S. (2004): *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press; Monelle, Raymond (2006): *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral.* Bloomington (Indiana): Indiana University Press; Monelle, Raymond (2000): *The Sense of Music: Semiotic Essays.* Princeton: Princeton University Press.

En primer lugar, hablamos de expectativa cumplida cuando la música empleada en la banda sonora refuerza el sentido de la narración y de la imagen proyectada. Así, el uso de los tópicos gallegos en las películas *Cándida, Cándida millonaria* y *Una gallega en la Habana* cumplen con las expectativas generadas en dos direcciones: por un lado, empleando recursos que conectan con la ascendencia, la identidad y el carácter de los protagonistas y, por otro, a través del recuerdo directo o alusión a Galicia apoyado por la imagen. En las cuatro películas analizadas el refuerzo de la ascendencia gallega de los personajes se realiza de forma directa a partir de la utilización de la música tradicional, de la imagen y de las acciones de los personajes.

En *Cándida* la protagonista llega al puerto de Buenos Aires en un barco procedente de Galicia. En el momento que desciende del barco comienza a sonar un preludio interpretado por una gaita con una serie de motivos melódico-rítmicos que aluden a la alborada «Rosalía de Castro» (min. 2:14-2:37). Este bloque musical cumple una función principalmente expresiva y de identificación del personaje, puesto que contribuye a subrayar el origen de la recién llegada a Buenos Aires, ascendencia que se ve reforzada visualmente por la vestimenta de Cándida y, posteriormente, por su forma de hablar.

En *Cándida millonaria,* también encontramos tópicos asociados a diversión que cumplen con la expectativa ante lo que se ve en la imagen. En esta película la protagonista comienza a trabajar de mucama para Don Marcial, un empresario de origen gallego que ha tenido éxito en sus negocios. La diferencia social existente entre ellos se anula cuando descubren que comparten la misma identidad de origen, así en el diálogo que mantienen las alusiones a Galicia y a sus tradiciones festivas son continuas y despiertan en ellos un profundo sentimiento de nostalgia. Esta melancolía se incrementa cuando escuchan una muiñeira proveniente de una fiesta que se celebra en un conventillo contiguo a la casa de Don Marcial (min. 21:40-23:03). Los protagonistas se trasladan a la cocina y se suben a una silla para observar por la ventana la fiesta, un plano general nos muestra, a continuación, la escena de la celebración en la que numerosas personas se concentran alrededor de un conjunto de gaita y tambor y de una pareja de bailarines. Cándida y Don Marcial bajan de las sillas y comienzan a bailar una muiñeira, danza de la que aún recuerdan algunos pasos.

La escena finaliza con un fundido y se traslada la escena a la fiesta en la que se encuentra la hija del empresario gallego, la música de baile que suena refuerza el contraste entre tradición y modernidad que existe entre padre e hija.

En *Una gallega en la habana* la referencia a los tópicos gallegos alude una vez más a los momentos de diversión de los gallegos. En el minuto 57:30 los protagonistas mantienen una conversación en la que recuerdan su vida en Galicia: las fiestas del patrón, las romerías y las muñeiras y jotas que se bailaban en ellas. El diálogo finaliza cuando comienzan a cantar una jota, con una letra improvisada, y con el tarareo de una melodía de alborada cumpliendo con la expectativa asociada a los gallegos. Sin embargo, hay que mencionar que este fragmento, en cierta medida, rompe con las expectativas creadas a lo largo de toda la banda sonora de la película, cuya música está compuesta principalmente con recursos musicales que aluden más a lo español (predominio de la cadencia frigia) que a lo gallego, aspecto que también se relaciona con la dualidad del término «gallego» existente en Argentina, el cual se aplicaba a todos los españoles independientemente de su origen.

Por otra parte, la alusión directa al recuerdo de Galicia a través del empleo de tópicos musicales y de referencias directas a Galicia en la imagen la encontramos en el filme *Cándida.* Durante la primera noche en el Hotel de Emigrantes, Cándida sueña con su vida en Galicia (minutos 7:24-7:58). Una secuencia de carácter onírico nos muestra primeros planos de la cara de Cándida dormida fundidos con varias escenas que tienen lugar, supuestamente, en su tierra de origen. En este punto se inicia un bloque musical en el que un conjunto de gaitas y percusión interpretan una melodía popular gallega, mientras que en la imagen se puede ver a la protagonista vestida con la indumentaria típica gallega y cuidando de sus animales. El tópico musical de lo gallego, en este caso, también se puede relacionar con el tópico de lo pastoril, debido a la connotación que se asociada en este sentido al timbre de la gaita y el refuerzo de la imagen proyectada en la pantalla. La armonía de la escena se corta bruscamente con una nueva escena de Cándida aturdida en el medio del caos de Buenos Aires.

En segundo lugar, nos referimos a «expectativa no cumplida» cuando no existe una relación concordante entre música e

imagen, de esta forma el tópico no responde a la marca cultural habitual y con ello se busca la comicidad. En *Cándida millonaria* encontramos un ejemplo de ruptura de las expectativas respecto la resolución discursiva de la imagen ya que la música no expresa lo que aparece en la pantalla sino su desubicación dentro de la misma. Cándida ya casada con su antiguo patrón, Don Marcial, se va de luna de miel en un crucero por el Atlántico. En ese viaje, para acudir a una fiesta de disfraces Cándida se viste con el traje regional gallego, aunque no está convencida de la indumentaria e incluso se pregunta si no parecerá «una mamarracha», calificativo totalmente despectivo hacia el traje tradicional gallego sacado de contexto. Marcial le dice que parece sacada de una estampa, en una alusión directa a las típicas estampas gallegas, y que solo le falta «pegarla en una botella de sidra», a lo que Cándida responde que para eso necesitaría una gaita y comienza a tararear la melodía de una alborada (min. 52:16-52:49). En la escena se juega con el doble sentido de lo que la imagen propone, por un lado, el elemento tradicional de la vestimenta es visto como un disfraz en una cultura diferente y, por otro, el diálogo, la alusión a la sidra y el uso de la alborada juega también con la confusión identitaria entre asturianos y gallegos.

Las expectativas que podría generar esta escena se rompen cuando en la fiesta de disfraces Cándida se anima a interpretar un tema musical y en vez de optar por una canción gallega, como sería de esperar, canta el tema mexicano «Malagueña Salerosa» acompañada por el grupo «Los Rancheros». Al romperse la expectativa de la aparición de un tópico gallego, la música y la imagen conforman una escena con una gran carga de comicidad.

En tercer lugar, en estas películas la presencia de cantos y bailes populares gallegos dialogan con otras músicas populares en la medida que la narración resalta el origen de la protagonista, sus costumbres o su integración en el país receptor. Ese cruce de músicas populares aparece siempre ligado a la recreación de momentos festivos o de celebración en los que se suceden varios números musicales interpretados por diferentes artistas; no se debe olvidar que se trata de un recurso cinematográfico pensado para interpelar a un público que probablemente participaba en ese tipo de fiestas en su vida real.

Anuncio de la película *Cándida millonaria* publicado en el diario *El pueblo gallego* del día 9 de diciembre de 1945, p.2[16]

Por un lado, encontramos varios tópicos asociados a los momentos de diversión u ocio de los inmigrantes en Argentina en la recreación de una fiesta popular gallega en *Cándida*. Como apunta Núñez Seixas en la mayoría de celebraciones festivas, organizadas por las diferentes asociaciones de emigrantes, se producía una combinación de materiales culturales de diversa procedencia, entre los

[16] s.a. (1945): «Cándida millonaria». *El pueblo gallego diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 9 de diciembre, 2.

que destacaban la música popular gallega, géneros musicales argentinos (especialmente tango y música criolla) y música «española» (jotas aragonesas, flamenco andaluz, pasodobles y cuplés). Este tipo de fiestas tuvieron su apogeo con la proliferación de las sociedades micro territoriales a partir de 1904-1906 (Núñez Seixas, 2002: 145-183) y en la película se escenifica con fidelidad una de estas romerías. Entre los minutos 51:25 y 1:00:47, se suceden diferentes números musicales que cumplen una función principal estética o de ambientación: una jota a cargo de la rondalla aragonesa Usandizaga, una muiñeira interpretada por el conjunto de gaitas del célebre gaitero gallego Manuel Dopazo, una zamba gitana cantada por Anita del Río y, finalmente, un tango.

Cuando finaliza la jota, entra en escena el conjunto de gaitas de Manuel Dopazo, desfilando hacia el escenario[17]. En este momento, la música adquiere una nueva función expresiva apelando al sentimiento identitario de Cándida, quien llevada por la emoción del sonido de las gaitas les pide que toquen una muiñeira. Manuel Dopazo asiente y comienzan a interpretar la «Muiñeira de Rubiás» (también conocida como «A Orensana») mientras una pareja de jóvenes danzan sobre el escenario, poco a poco la gente forma un círculo, y Cándida comienza a bailar con su pareja; el resto de personas miran y le aplauden. Cándida realiza unos movimientos exagerados, intentando aportar comicidad a la escena.

En el caso de *Los enredos de una gallega* hallamos otro ejemplo donde la música gallega dialoga con diferentes géneros musicales latinoamericanos y españoles. En este caso la escena se tiene lugar en una sala de fiestas, donde la cantante mexicana Toña la Negra y el grupo vasco «Los Bocheros»[18] interpretan diferentes temas

---

[17] Es necesario señalar que *Cándida* no es la única película en la que aparece Manuel Dopazo. El gaitero de Silleda (Pontevedra) figura en *La calle junto a la luna* (Román Viñoly y Barreto, 1950), filme en el que también aparece el coro gallego del Centro Orensano «Terra Nosa» y cuya banda sonora fue compuesta por el músico Isidro B. Maiztegui.

[18] Los Bocheros fueron un grupo vocal folclórico que comenzó interpretando estampas bilbaínas pero que poco a poco fueron incorporando repertorio de otras regiones españolas y portuguesas. En los años cuarenta desarrollaron una destacada carrera musical en Cuba en radios, teatros y cabarets, así como en diferentes películas. Véase: Díaz Ayala, Cristóbal (1999): «Bocheros, Los».

musicales como la canción mexicana «Flor de azalea», la copla de «La zarzamora» o el pasodoble «Tres veces guapa», canciones que estaban de actualidad en la época.

Al terminar el pasodoble, Los Bocheros, comienzan a tocar una versión de la canción tradicional gallega «Na beira do mar hai moito que ver», orquestada para los instrumentos que tocan los miembros del grupo (guitarra, acordeón y pandereta) y los instrumentos que conforman la orquestina de la sala de fiestas (violín, piano, batería, guitarra, acordeón, saxofón, trompeta y trombón). Una vez más es la música gallega la que despierta el sentimiento identitario de Cándida, que al escuchar los primeros ella dice «Eso es de mi tierra», se levanta y grita «*Ei, compañeiros*!». Varios planos generales y medios planos nos muestran cómo se levanta con dificultad de la mesa en la que está sentada y se acerca a los músicos bailando. Cándida acaba danzando encima de una mesa, el estado de embriaguez en el que se encuentra y los movimientos exagerados, una vez más, intentan aportar jocosidad al momento, provocando la risa de los que observan la escena. De igual forma, podemos afirmar que la presencia de la canción gallega rompe en cierto modo con la expectativa del discurso musical de la secuencia, ya que mientras que «La zarzamora», «Flor de azalea» o «Tres veces guapa» son canciones que tuvieron una cierta difusión internacional en la época, la canción «Na beira do mar hai moito que ver» es conocida en ámbitos más reducidos.

Finalmente, el recurso de la estilización o transformación de los tópicos busca llevar a un lenguaje académico elementos de la música popular y esto se produce, especialmente, a través del tratamiento orquestal. En *Cándida millonaria* los motivos melódicos-rítmicos de la muiñeira que bailan Cándida y Don Marcial, mencionados anteriormente, son insertados dentro del material temático de un nuevo bloque musical de los minutos 27:41 y 28:20. Dichos motivos son estilizados a través del empleo de un tempo más lento y del tratamiento sinfónico empleado. Al tratarse de una escena más intimista, el sonido de la gaita es interpretado por el viento madera, mientras el resto de la orquesta sostiene una nota, imitando la «pedal» producida por el roncón de la gaita. Asimismo, se combina con

En Emilio Casares Rodicio (coord.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, p. 543.

otro motivo ascendente y descendente que contribuye a enfatizar el inquieto sueño de los protagonistas recordando la cena y el baile. En la escena se produce una interesante mezcla sinfónico-popular que cambia el carácter original de la muiñeira, es decir, el atributo festivo de la misma se transforma y adquiere un sentido más romántico e intimista. Igualmente la presencia de la muiñeira en esta escena desempeña una función narrativa importante ya que anticipa la posterior unión matrimonial de los protagonistas.

Otro ejemplo de estilización del material melódico de origen popular lo encontramos en *Los enredos de una gallega.* En esta película, el material temático principal que conforma el bloque musical de los minutos 1:04:40-1:05:02, recuerda a una canción tradicional gallega debido al tono menor, el tempo lento y a su sentido principalmente descendente. La melodía es interpretada por el violín mientras que el resto de la orquesta realiza un acompañamiento arpegiado. Además, dicha melodía unida al sentido del relato y de la imagen, en la que se ve a los protagonistas desolados ante la pérdida de un boleto de lotería premiado, cumple con la expectativa de la escena y, por otra parte, se relaciona con el tópico del esfuerzo y sacrificio que realizan los emigrantes gallegos para prosperar y lograr un ascenso social.

## Conclusiones

La presencia de los emigrantes gallegos en Latinoamérica genera una serie de tópicos y estereotipos que se asentaron en el imaginario de las sociedades receptoras y que se vieron reforzados por su representación desde los albores del siglo xx en la literatura, el teatro, la prensa, la radio y el cine. Son numerosas las películas en las que hallamos al personaje arquetípico del emigrante gallego, pero uno de los casos más célebres de su representación en el cine son las diez películas realizadas por Niní Marshall en Argentina y México, protagonizadas por el personaje de Cándida.

Las películas de Cándida están llenas de estereotipos asociados a los emigrantes gallegos, los cuales se ven reforzados musicalmente a través del uso de la música popular gallega que se emplea en las películas *Cándida* y Cándida *millonaria, Los enredos de una*

*gallega* y *Una gallega en la Habana.* En ellas Alberto Soifer y Manuel Esperón componen unas bandas sonoras musicales en las que encontramos diversas referencias a la música tradicional gallega. Así, el tópico musical de lo «Gallego» se relaciona con el uso de géneros musicales populares, como la *muiñeira* o la alborada, la presencia de cantos tradicionales y el empleo de la gaita.

Ambos compositores emplean los tópicos sonoros de diversas formas, con el objetivo de establecer expectativas cumplidas (representando un recuerdo o una ascendencia), romper expectativas (generando comicidad), crear un diálogo con otras músicas populares de las culturas involucradas, y estilizar tópicos a través del tratamiento orquestal. Estos recursos contribuyen a intensificar la procedencia de la protagonista, ampliar rasgos expresivos y reforzar los estereotipos que se construyen para dar autenticidad a la historia y al personaje, aportando lo que Michel Chion denomina «valor añadido».

Como hemos visto, la recepción de las películas de Cándida fue desigual y, en ciertos momentos, se denunció esa parte negativa de los tópicos y estereotipos asociados a los emigrantes gallegos. Sin embargo, debemos pensar que esta presencia de figuras arquetípicas en el cine, como es el caso de Cándida, se enmarca dentro de una tendencia cinematográfica que busca resaltar o exagerar ciertas cualidades (la inocencia, la ignorancia o la desinformación) para lograr la comicidad, aspectos que se contrarrestan al resaltar otros valores positivos (la bondad, la astucia o la perseverancia) y, sobre todo, la destreza para anular, frustrar o burlarse de aquellos otros que se consideran superiores a ellos. Estos personajes, como decía la crítica del *ABC,* logran «dar una lección a los ensoberbecidos» y es por eso que quizás estas películas tuvieron una acogida positiva en ciertos sectores de la emigración gallega y, también, una buena recepción en España y en Galicia.

## Obras citadas

Agawu, Kofi (2009): *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music.* Oxford: Oxford University Press.

Cagiao Vila, Pilar (2001): «Género e inmigración: Las mujeres inmigrantes gallegas en la Argentina». En Xosé Manoel Núñez

Seixas *et al.*: *La Galicia Austral: la inmigración gallega en la Argentina.* Buenos Aires: Biblos, 107-136.

Chion, Michel (2010): *La música en el cine.* Barcelona: Paidós.

Costa, Luis (2000): «Música e galleguismo: estratexias de construcción dunha cultura nacional galega a través do feito diferencial». En X.M. González Reboredo (coord.): *Etnicidade e nacionalismo. Simposio Internacional de Antropoloxía.* Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 249-284.

Díaz Ayala, Cristóbal (1999): «Bocheros, Los». En Emilio Casares Rodicio (coord.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, p. 543.

Folgar de la Calle, José Mª (2009): «A emigración no cine. Visións puntuais arxentinas e hispanas». En Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo (eds.). *La emigración en el cine: Diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 149-158.

Gil (1946): «Cándida, millonaria». *ABC* (Sevilla), 8 de marzo, 17.

Hatten, Robert S. (2004): *Musical Meaning in Beethoven. Markedness,Correlation, and Interpretation*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press.

Hernández Borge, Julio y González Lopo, Domingo L. (2007): «La emigración en el cine». En Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo (eds.). *La emigración en el cine: Diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico**.**

Hernández Salgar, Óscar (2012): «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música». En *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas,* 7/1, 39-77.

Karush, Matthew B. (2013): *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946).* Buenos Aires: Ariel.

Lojo, Mª Rosa; Guidotti de Sánchez, Marina; y Farías, Ruy (2008): *Los «gallegos» en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Monelle, Raymond (2000): *The Sense of Music: Semiotic Essays.* Princeton: Princeton University Press.

Monelle, Raymond (2006): *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral.* Bloomington (Indiana): Indiana University Press.

Núñez Seixas, Xosé Manoel, *et al.* (2001): *La Galicia Austral: la inmigración gallega en la Argentina.* Buenos Aires: Biblos.

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, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

Posadas, Abel (1993): *Niní Marshall. Desde un ayer lejano.* Buenos Aires: Colihue.

Rodenas, Miguel (1945): «Estrenos en los cines Gran Vía: *Cándida*». *ABC* (Madrid) 29 de mayo, 14.

Rodenas, Miguel (1946): «Estrenos en los cinesVergara: *Cándida Millonaria*». *ABC* (Madrid), 10 de febrero, 45.

s.a. (1945): «Cándida». *El Compostelano diario independiente* (Santiago de Compostela) 15 de octubre, 2.

s.a. (1946): «Cinema Vigo». *El pueblo gallego diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 5 de febrero, 7.

s.a. (1945): «Cándida millonaria». *El pueblo gallego diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 2 de diciembre, 7.

s.a. (1945): «Cándida millonaria». *El pueblo gallego diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia* (Vigo), 9 de diciembre, 2.

Sánchez Alonso, Beatriz (1992): *La inmigración española en Argentina. Siglo XIX y XX*. Asturias: Ediciones Júcar.

Sempere Serrano, Isabel (2002): «Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino». En Camilo Fernández Cortizo, Domingo L. González Lopo y Enrique Martínez Rodríguez (eds.): *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 273-287.

Seoane, Luis (1994): *Escolma de textos da audición radial de Luis Seoane «Galicia Emigrante» (1954-1971)*, En Lino Braxe e Xavier Seoane (eds.). Sada, A Coruña: Ediciós do Castro.

# Carlos López García-Picos en las colectividades gallegas de Argentina[1]

**JAVIER ARES ESPIÑO**
Conservatorio Superior de Música de A Coruña

La vocación compositiva de Carlos López García-Picos[2] fue tardía, y llegó cuando el compositor superaba la treintena. Sus primeros pasos musicales en Betanzos, como instrumentista y de la mano de su padre, José López Picos, fueron determinantes para el camino vital que luego recorrió. Pero igualmente

[1] Grupo Organistrum. Trabajo realizado dentro del I+D+i «Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)» (PID2020-115496RB-I00I) AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto «Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX)» financiado por la Xunta de Galicia dentro de las ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas (GPC) (ED431B 2021/09).

[2] A partir del año 1988 Carlos López García añadió un tercer apellido, «Picos», que procede del segundo de su padre, José López Picos. El motivo de este cambio fue que en la Sociedad General de Autores y Editores, SGAE, ya existía otro socio registrado como «Carlos López García», lo que llevó al compositor brigantino a modificar el suyo para diferenciarse claramente. Base de datos de la SGAE, https://socios.sgae.es/RepertorioOnline/ [Consulta: 19/02/2013].

importantes fueron las experiencias que vivió tras una temprana huida en dirección a Buenos Aires y su posterior integración en las instituciones de emigrantes que allí existían. Las actividades lúdico-musicales fueron las herramientas que permitieron al compositor betanceiro la plena adaptación al nuevo medio y la continuidad en su recorrido musical.

## El exilio y los primeros años en Buenos Aires

Betanzos fue un objetivo relevante en los inicios de la Guerra Civil, debido a su localización geográfica estratégica entre las ciudades portuarias de Ferrol y A Coruña. Fue rápidamente tomada por el bando sublevado; la Guardia Civil, con el apoyo de tropas procedentes de A Coruña ya tenía el control de la ciudad a finales de julio de 1936 (Grandío, 1996: 169). Esta rápida maniobra militar marcó el inicio de una etapa donde se suceden en Betanzos una serie de «depuraciones», torturas, ejecuciones e incluso la creación de un campo de concentración. Ya en sesión del 7 de agosto del 36 se llevaron a cabo «depuraciones» de los empleados municipales «no adictos al Movimiento» (Cuns, 1987: 171). También se conservan datos de las personas que fueron fusiladas en esos primeros meses de la Guerra Civil, como los recogidos en la publicación clandestina[3] titulada *Betanzos Honra a sus mártires* (VV.AA., 2001). Sobre el campo de concentración de A Magdalena incluso tenemos detalles a través del testimonio del misionero jesuita Vicente Ferrer, quien relataba su paso por este lugar y la experiencia durante los meses que allí estuvo encerrado (Fuente, 2005: 385-387).

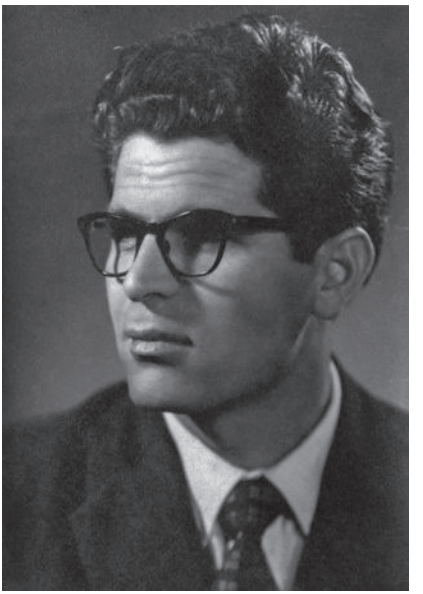
La familia de García-Picos residía precisamente en el barrio de A Magdalena. Su padre, José López Picos, abandonó su puesto en la Banda Municipal de Betanzos antes de finalizar 1936 (Cuns, 1987: 171) y, posteriormente, a través del puerto de Lisboa, emprendió el viaje rumbo a Argentina, donde llegó el 2 de julio de

[3] Se atribuye la autoría de este texto a Ramón Beade Méndez, exalcalde de Betanzos y diputado del Congreso de la República. (Torres, 2007: 275-277).

1937[4]. Siguieron el mismo camino Carlos López García-Picos y su hermana Fina, que cruzaron la frontera portuguesa el 10 de febrero de 1940, embarcando en el «Highland Chieftain» con destino a Buenos Aires[5]. En años posteriores realizaron el mismo viaje el resto de hermanos y la madre hasta reunirse toda la familia en la capital porteña a finales de los años 40.

Recordaba años después García-Picos aquella etapa betanceira, en la que su padre fue detenido y llevado al cuartel de la Guardia Civil. Y también guardaba en su memoria cómo agentes de este mismo cuerpo volvieron a buscar a José López Picos a su domicilio cuando ya había partido en dirección a Lisboa. La ciudad porteña fue la elegida para radicarse porque allí ya residían algunos familiares, que se habían trasladado en años anteriores y por diferentes motivos (Torres, 2010: 22-23).

Carlos López García-Picos, ca. 1959, Arquivo Municipal de Betanzos (AMB)



[4] Consulta en la base de datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA). http://cemla.com/ [Consulta: 21/11/2016].

[5] Archivo personal de Teresa López, hija del compositor (APT), Pasaporte de Carlos López García expedido en La Coruña el 11 de diciembre de 1939; En este documento, en la página 4, se indica como motivo del viaje «reunirse con su padre».

García-Picos llegó a Buenos Aires el 2 de marzo de 1940, y con 17 años encontró ante sí una gran ciudad que le fascinó. Además, la difícil situación que su familia vivió en la etapa anterior, que él calificó como de «miseria terrible», propició que la adaptación en la denominada «quinta provincia de Galicia» fuese muy fácil (Torres, 2010: 23).

En un primer momento, el compositor brigantino interrumpió su formación musical, la cual había comenzado de la mano de su padre clarinetista y continuado luego en la Academia de la Banda Municipal de Betanzos, que en aquella etapa dirigía Víctor Pariente Herrejón (Cuns, 1987: 168-176). Sin embargo, sí que mantuvo una cierta actividad musical, participando en murgas, diversas orquestas de baile y tocando durante varios años en el Conjunto de Gaitas de Dámaso Gómez[6]. Su padre también continuó en Buenos Aires tocando el clarinete y el saxofón en orquestas dedicadas a amenizar fiestas (Torres, 2011: 26). Todo ello enlaza con el dato de que años antes, y todavía en Betanzos, padre e hijo aparecen como integrantes de la murga «Os Cataláns», una pequeña agrupación de seis instrumentos de viento con la cual recorrían la comarca participando en diversos festejos (Cuns y Veiga, 2006: 7-26).

Alejándonos momentáneamente del ámbito artístico, debemos mencionar su afición futbolística, que le llevó a formar parte durante algún tiempo del Club Atlético San Lorenzo de Almagro. Su carrera deportiva profesional en ciernes se vio bruscamente interrumpida por una importante lesión que derivó en una operación de menisco[7].

## En el Centro Betanzos y en el Centro Gallego

En el año 1905 se funda en Buenos Aires la «Sociedad Hijos de Betanzos». En la capital porteña, a finales del siglo xix, un pequeño

[6] Arquivo Municipal de Betanzos (AMB), C8297, «Nuestras personalidades», sección Galicia, abril de 1978, 11 [artículo recortado].

[7] APT, 25 Galegos [grabación], 24 de abril 1988, «Radio Galega. Radiotipo de mulleres e homes Galegos en pleno éxito da súa actividade». Realizado por Antón de Santiago.

grupo de emigrantes procedentes de Betanzos se reunían para celebrar las fiestas de su ciudad natal. Pero, además de utilizar esas celebraciones como una herramienta de vinculación con sus orígenes y tradiciones, también las utilizaban para organizarse y ayudar a otros emigrantes llegados desde la ciudad betanceira.

García-Picos como integrante de una murga, ca. 1942,
Archivo personal de Teresa López (APT)

Esa primera sociedad, a lo largo de los años, sufrió algunos cambios de denominación, escisiones y un posterior reagrupamiento. Podemos observar claramente el recorrido de esta asociación centenaria mediante una enumeración de los nombres, asociados a sus sedes y marco temporal: «Sociedad Hijos de Betanzos», sede en calle Victoria 700 (1905-1910) y en calle Bolívar 173 (1910-1930); «Centro Social Betanzos», sede en calle Lima 733 (1930-1939); «Centro Cultural Betanzos», sede en calle Moreno 1059 (1931-1933) y en calle México 1660 (1933-1939); «Centro Betanzos», sede en calle México 1660 (1939-1990) y en calle Venezuela (1990 hasta la actualidad). Este último, el Centro Betanzos de Buenos Aires ubicado en la calle México 1660 es la sociedad que conoce García-Picos a su llegada a Argentina (Torres 2005: 325-370).

Tal y como indicábamos anteriormente, la familia de García-Picos se reagrupó en Buenos Aires, pero no llegaron a residir en el mismo domicilio. El compositor lo recordaba con estas palabras: «xeralmente si, vivíamos todos xuntos; todos xuntos na mesma casa non, pero cerca. Eu tamén vivín no Centro Betanzos» (Torres 2011: 26). Era práctica habitual que algunos emigrantes recién llegados ocupasen las habitaciones que existían en la planta superior del edificio de esta colectividad hasta establecerse en un domicilio propio.

Pero, en el caso del compositor betanceiro, esta estancia provisional se prolongó durante varios años. De hecho, cuando se casa con Susana Ares Carballo, en 1954, todavía figura la dirección del Centro Betanzos como su domicilio[8].

García-Picos no fue el único miembro de la familia que mantuvo vinculación con el Centro Betanzos. Sus hermanos Rodrigo y Ricardo ocuparon distintos cargos dentro de la institución, tal y como quedó reflejado en la publicación que realizaba esta colectividad: la revista *Betanzos*. Durante el período 1948-49 Rodrigo y el propio compositor betanceiro figuraban como vocales. En la siguiente etapa, 1949-50, se incorporó su hermano Ricardo. Y los tres hermanos siguen figurando en el cuadro de autoridades en el ciclo 1950-51, y durante estos años también participaron en diversas subcomisiones de la entidad: Juvenil de Fiestas, Biblioteca y Coro Social[9].

---

[8] APT, Acta de matrimonio de Carlos López García y Susana Carmen Ares Carballo, Delegación del Registro de Estado Civil y Capacidad de la quinta sección de Avellaneda, acta 102, 11-03-1954; este dato respecto a su domicilio es corroborado por su primera esposa, Susana Ares, quien explicaba que García-Picos vivía en el Centro Betanzos en una pequeña habitación que compartía con su perro Toni (Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares, 28 de noviembre, 2010). Y también coincide con las declaracionesde su hermana, justificando que el motivo de que esta estancia provisional se dilatase tenía que ver con el hecho de que él tenía un piano, y que la práctica de este instrumento le condicionaba a la hora de buscar un nuevo domicilio (entrevista a Consuelo López García, 9 de octubre, 2009).

[9] (1948): «Autoridades Período 1948-49». *Betanzos*, Año XLIII nº 43 (Buenos Aires) diciembre, 7; (1949): «Autoridades Período 1949-50». *Betanzos*, Año XLIV nº 44 (Buenos Aires) diciembre, 4; (1951): «Comisión

En el campo del Centro Betanzos de Buenos Aires, ca. 1952, APT

Años después, Ricardo López García ocupó un cargo de mayor relevancia: fue el Secretario General del Centro Betanzos entre los años 1980 y 1982. Los presidentes de la institución durante este bienio fueron Enrique Soñora y Andrés Beade Dopico[10]. Este último era hijo del alcalde republicano Ramón Beade Méndez, y mantuvo una estrecha amistad con el compositor betanceiro que se prolongó tras el retorno de ambos a Galicia en los años 80.

García-Picos trabajó en diversos sectores durante los años que vivió en Argentina, aunque nunca relacionados con la música. Trabajó en una fábrica textil, como limpiador de chimeneas, en una empresa de calzado y como cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires (Pérez, 1998: 26). Este último trabajo, que desarrolló durante una larga etapa de su vida y que lo vinculó profesionalmente con la institución bonaerense, consistía en visitar

---

Directiva. Autoridades Período 1950-51». *Betanzos*, Año XLV nº 45 (Buenos Aires) enero, 4.

[10] (1980): «Convocatoria a Asamblea General Ordinaria». *Betanzos*, Año LXXV nº 68 (Buenos Aires) marzo, 10; (1980): «Comisión Directiva del Centro Betanzos. Período 1980-81». *Betanzos*, Año LXXV nº 69 (Buenos Aires) agosto, 2; (1981): «Comisión Directiva del Centro Betanzos. Período 1981-82». *Betanzos*, Año LXXVI nº 70 (Buenos Aires) agosto, 2.

periódicamente a los asociados para que abonasen las cuotas correspondientes a la asociación[11].

> —Polo Centro Galego tamén ías, logo...
>
> —Se eu fun cobrador do Centro Galego durante trinta e tantos anos, empregado de alí, empecei a traballar no 50 creo que foi e deixeino no 84, eh!, era cobrador. Ese traballo porque era libre. Traballaba á mañá e as tardes dedicábao ao meu. Sempre busquei traballos que me deran tempo para dedicarme á música. (Torres 2011: 29).

En relación con su trabajo en el Centro Gallego, años más tarde el compositor brigantino recordaba una ayuda que recibió desde la institución para poder desarrollar su faceta artística:

> —¿En qué forma, la Colectividad Gallega o las instituciones que la componen, apoyaron o apoyan tu actividad; ya que según creo, eres el único gallego con estos galardones en la Argentina?
>
> —Sinceramente, y aunque me duele decirlo, prácticamente ninguno, únicamente el Centro Gallego de Buenos Aires contribuyó con medio sueldo durante un año, del que yo ganaba como cobrador del mismo; aparte de este gesto no tuve otro aliciente de la colectividad, incluso teniendo en cuenta que yo siempre he estado integrado a la misma como director de la Coral «Os Rumorosos»[12].

La relación de García-Picos con el Centro Gallego de Buenos Aires se amplió cuando años más tarde, y junto a Isidro B. Maiztegui, participó en la creación de un coro de la propia institución (Torres 2011: 28). En un primer momento ambos compartieron el cargo de director, y posteriormente el compositor betanceiro quedó al frente de la misma. Precisamente en este coro participaron Andrés Gaos Guillochón –hijo del violinista y compositor Andrés Gaos

[11] APT, Carné de cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires, 1963; APT, Carné de cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires, s.f.

[12] AMB, C8297, «Nuestras personalidades», sección Galicia, abril de 1978, 11 [artículo recortado].

Berea– y su mujer. Lo que propició un contacto entre ambos que se desarrolló a lo largo de los años[13].

## *Os Rumorosos*

El Centro Betanzos acogió la creación de diversas agrupaciones, y entre ellas destaca el coro *Os Rumorosos*. Fue fundado en 1933 y de forma casi ininterrumpida mantiene sus actividades hasta la actualidad. En su acta fundacional detalla a los integrantes del mismo, así como la motivación que genera su aparición:

> En la ciudad de Buenos Aires a veintisiete de Mayo de mil novecientos treinta y tres, reunidos un grupo de entusiastas y amantes del arte y la música «Galega» en número de treintaiuno de ambos sexos, cuyos nombres se citan a continuación y por orden alfabético: […][14]

El primer director del coro fue Manuel Prieto Marcos[15], al que sucedió Isidro B. Maiztegui y posteriormente José Corallini. Durante la etapa de este último al frente de la agrupación se produjo la incorporación de García-Picos –concretamente en 1944– y un año más tarde pasó a ser director adjunto del coro (Seoane, 1957: 26).

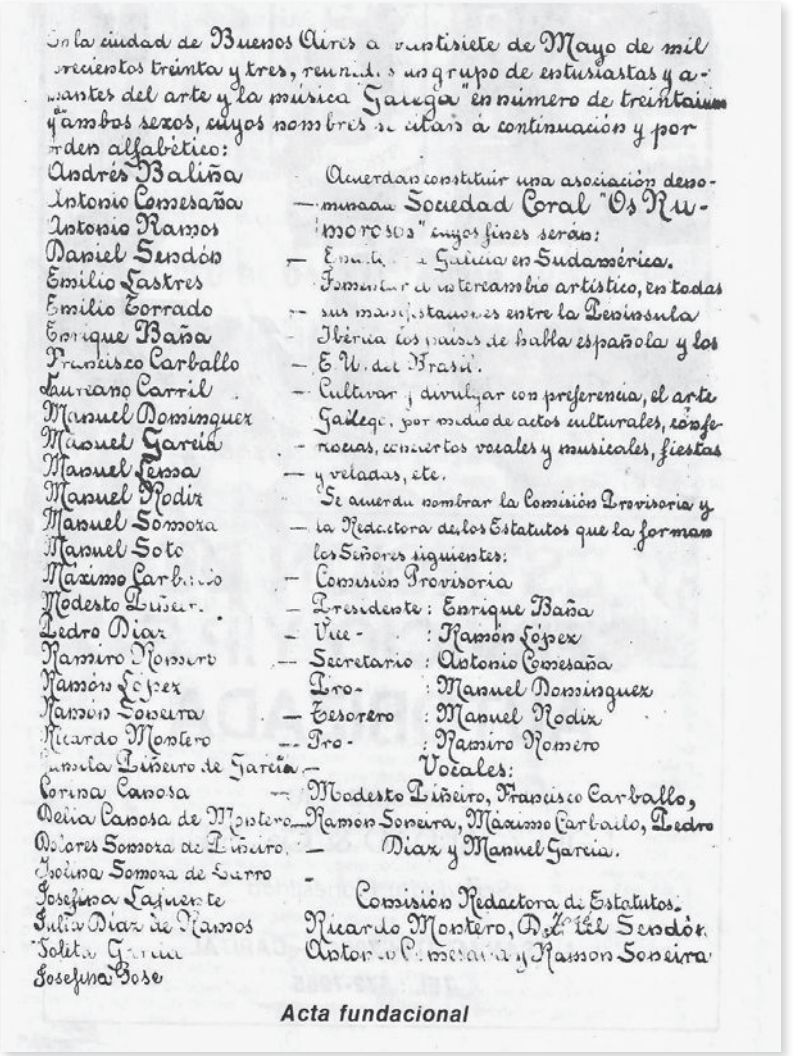
---

[13] Entrevista a Andrés Gaos Guillochón, 11 de mayo, 2011.

[14] (1989): «Acta fundacional Coral «Os Rumorosos». *Betanzos ´89* (Buenos Aires) agosto, 8. Sobre los motivos que rodean su creación citamos a continuación el texto que la entidad incorporaba en su página web: «los emigrantes betanceiros que todas las noches se reunían en la sede social, a principios del siglo pasado, para un poco salir de su morriña, cantando a sus tierras brigantinas recordando anécdotas de la tierra lejana, dieron inicio a la fundación de la Coral Polifónica Os Rumorosos», http://www.centrobetanzos.com.ar/coral.html [Consulta 02/07/2012].

[15] De la etapa de Prieto Marcos al frente de la formación se conservan datos acerca de dos estrenos teatrales a cargo del «Conxunto escénico da Sociedade Coral Os Rumorosos». En 1938 estrenaron *Un ovo de duas xemas* «comedia rideira en 2 pasos» de Ricardo Flores y en 1939 *Enguedelho* [*sic*] «paso de comedia anecdótica», del mismo autor. (Fernández, 1995: 120).

Acta fundacional de *Os Rumorosos*,
Centro Betanzos de Buenos Aires, 1933, AMB



En la ciudad de Buenos Aires a veintisiete de Mayo de mil novecientos treinta y tres, reunidos un grupo de entusiastas y amantes del arte y la música Gallega" en número de treintaiuno ambos sexos, cuyos nombres se citarán á continuación y por orden alfabético:

Andrés Baliña
Antonio Comesaña
Antonio Ramos
Daniel Sendón
Emilio Lastres
Emilio Torrado
Enrique Baña
Francisco Carballo
Laureano Carril
Manuel Dominguez
Manuel García
Manuel Lessa
Manuel Rodiz
Manuel Somora
Manuel Soto
Maximo Carballo
Modesto Piñeiro
Pedro Diaz
Ramiro Romero
Ramón Lopez
Ramon Soneira
Ricardo Montero
Amelia Piñeiro de García
Corina Canosa
Delia Canosa de Montero
Dolores Somora de Piñeiro
Josefina Somora de Carro
Josefina Lajnente
Julia Diaz de Ramos
Lolita García
Josefina Bose

Acordan constituir una asociación denominada Sociedad Coral "Os Rumorosos" cuyos fines serán:
— Enaltecer a Galicia en Sudamérica.
Fomentar el intercambio artístico, en todas sus manifestaciones entre la Península Ibérica los países de habla española y los E. U. del Brasil.
— Cultivar y divulgar con preferencia, el arte Gallego, por medio de actos culturales, conferencias, conciertos vocales y musicales, fiestas y veladas, etc.
Se acuerda nombrar la Comisión Provisoria y la Redactora de los Estatutos que la forman los Señores siguientes:
Comisión Provisoria
Presidente: Enrique Baña
Vice- : Ramón Lópex
Secretario : Antonio Comesaña
Pro- : Manuel Dominguez
Tesorero : Manuel Rodix
Pro- : Ramiro Romero
Vocales:
Modesto Piñeiro, Francisco Carballo, Ramon Soneira, Máximo Carballo, Pedro Diaz y Manuel García.

Comisión Redactora de Estatutos.
Ricardo Montero, Daniel Sendón, Antonio Comesaña y Ramon Soneira

**Acta fundacional**

En 1942 el Centro Betanzos de Buenos Aires editó un cancionero de la coral, que consta de 49 páginas en las que se recoge la letra de un total de 60 canciones. Entre sus páginas encontramos canciones populares como *Canto do Arrieiro, Canto de arada, Para hoxe xa abondou, Bergantiños, A Bugalleira, Dous que andan no baile, De volta da festa, Xa fun a Marín* y *Ruada Mariñeira,* entre otras. Y también aparecen otras canciones como *Hino Galego* [*sic*]

de Pondal-Veiga, *Cantai, Galegos…!* letra de Alfredo Brañas y música de Luis Taibo, *Negra Sombra* con letra de Rosalía de Castro y música de «Joán Montes» [*sic*], *Alborada Galega* con letra de J. M. de la Iglesia y música de «Pascoal Veiga» [*sic*], *Salaios* con letra de J. Iglesias Roure y música de M. Fernández Amor, *Gaiteiriño, pasa* con letra de J. N. Aramburo y música de J. Castro Chané, *Beira do Mar* con letra de P. L. Cuíñas y música de R. Soutullo, o *Queixa* con letra de M. Castro López y música de E. Paz Hermo[16].

Observamos, a través del repertorio recogido en este cancionero, una significativa identificación de esta agrupación con el acervo cultural gallego. Sin embargo, el coro *Os Rumorosos* estaba formado en aquellos años por un considerable número de no gallegos:

> Los coristas gallegos tenemos un deber de gratitud con los que no lo son y con el maestro de nuestra coral, Sr. Corallini; vaya a ellos nuestro más profundo agradecimiento, por acompañarnos en esta cruzada para difundir nuestro rico folklore gallego entre propios y extraños. Hay en nuestra coral un porcentaje de coristas argentinos de ambos sexos; tenemos otro buen número de españoles no gallegos, y tenemos un italiano que nos enorgullece –el amigo Colacicco–. (Cachaza, 1947: 11).

El coro *Os Rumorosos* actuaba con cierta frecuencia en algunas emisiones radiales, como por ejemplo en «Audición Recordando a Galicia» en Radio Rivadavia, dirigido por Maruja Boga, a la que acompañaban Enrique Alfredo González y Alfredo Aróstegui. Este programa radiofónico, que comenzó a emitirse el 5 de agosto de 1945, ofrecía a los emigrantes la posibilidad de mantener un contacto con los «temas de la Tierra», y también era un lugar de divulgación cultural gallega en la capital porteña (Vilanova, 1966: 1.421-1.422).

---

[16] Arquivo da Emigración Galega (AEG), AE_Soc_ARX-3, *Coral Galega Os Rumorosos. Do Noso Arquivo. Homaxe a Galiza no seu Día*, 25 de xullo de 1942. Bos Aires; El ejemplar incluye el sello de la «Asociación Centro Betanzos de Buenos Aires» y una indicación a bolígrafo de que es una «Edición Centro Betanzos».

Coro *Os Rumorosos* del Centro Betanzos de Buenos Aires. En primera fila y con traje, el maestro Corallini y Carlos, su sucesor, detrás; ca. 1944, APT

En 1949 García-Picos asume la dirección, ya en solitario, del coro *Os Rumorosos*. En la revista *Betanzos* de aquel año ya figura como tal en el cuadro de autoridades del Centro Betanzos. Volvemos a encontrar su nombre asociado al nuevo cargo en la misma publicación, a través de una información sobre una «Extraordinaria Velada Artístico-Danzante», que conmemoraba los 44 años de la fundación del Centro Betanzos. Por último, aparece un artículo firmado por Antonio Suárez do Pazo, presidente del Centro Betanzos, titulado «É un rapaz de Betanzos o novo Director da Coral do Centro Betanzos «Os Rumorosos». A lo largo del mismo traza un perfil biográfico del compositor betanceiro, aportando los primeros datos que tenemos de su formación pianística, y lo sitúa como alumno de José Corallini y Lorenzo Serrallach. También realiza un llamamiento para que los distintos medios de comunicación de la colectividad gallega muestren su apoyo a la incipiente carrera artística que iniciaba García-Picos ya como compositor:

> En moitas horas de charla c-o qu-isto escribe, iste ademirable rapaz fíxome confidente da súa aspirazón de chegar a sere un bó músico, un

> mestre, un compositor; e non era por vanidade, senón porque anceia chegar a faguer múseca d-outra xerarquía, prá elevar o nivel cultural do noso pobo, e xerarquizar á nosa terra en ambentes estranos, onde non se decatan con verdadeira xusteza de cales son os valores moraes e materiaes da patria galega. (Suárez, 1949: 31-32).

A partir de esta etapa el nombre de García-Picos –el «joven y destacado maestro brigantino»[17]– es usado como reclamo para la captación de nuevos coristas:

> Una obra de amor y de patriotismo gallego es la que realiza la coral del Centro Betanzos «Os Rumorosos» bajo la acertada dirección del joven maestro brigantino Carlos López García. Usted que quiere a Galicia y siente las añoranzas «da terriña meiga» debe ser un colaborador de esta obra de bien. Sienta el orgullo y la satisfacción de compartir esta noble tarea de difundir el alma de Galicia a través de su música. Inscríbase en México 1660. Sea un corista más[18].

Asociada a la actividad de este coro surge una «Escuela Gratuita de Música» donde se impartían clases de 19 a 21 horas de lunes a viernes «gracias a la gentil y desinteresada colaboración del director del Coro»[19].

La etapa de Carlos López García-Picos al frente de *Os Rumorosos* coincide con los años de mayor actividad en el Centro Betanzos. Desde su fundación, en 1905, había mantenido una línea ascendente en cuanto al crecimiento del número de socios, hasta alcanzar su punto máximo en 1956 con 1.024 socios.

El 20 de noviembre de 1950 tuvo lugar en el Teatro Avenida de Buenos Aires una de sus actuaciones más destacadas, dentro de

---

[17] s.a. (1949): *Betanzos*, Año XLIV nº 44 (Buenos Aires) diciembre, 73.

[18] s.a. (1951): *Betanzos*, Año XLV nº 45 (Buenos Aires) enero, 13.

[19] *Ibidem*, 24. El dato coincide con las declaraciones del propio compositor, donde afirmaba que la única actividad remunerada que realizó relacionada con la colectividad gallega fue su trabajo como cobrador del Centro Gallego de Buenos Aires, por lo tanto, nunca habría recibido ningún sueldo por su trabajo como director del coro *Os Rumorosos.* AMB, C8297, «Nuestras personalidades», sección Galicia, abril de 1978, 11 [artículo recortado].

un concierto de música, canto, poesía y baile gallego organizado por la «Comisión Intersocietaria de Entidades Coruñesas». Participaron en el mismo –además del coro *Os Rumorosos* dirigido por García-Picos– la Orquesta Sinfónica del Profesorado Orquestal dirigida por Francisco Balaguer, la actriz Maruja Boga, el conjunto de gaitas Sixto, la pareja de baile hermanos Lorenzo y el cuerpo de danzas del Centro Betanzos. Al acto acudieron más de mil personas y llegó a ser definido como «el acto gallego de más jerarquía en los últimos 10 años»[20].

Actuaba como presidente de la «Comisión Intersocietaria de Entidades Coruñesas», Antonio Suárez do Pazo, que también era presidente del Centro Betanzos; quien intervino en el acto con un discurso donde destacaba el «concepto erróneo que muchas personas tienen sobre los gallegos», y afirmaba que manifestaciones del arte gallego como la que estaban realizando ese día «son en realidad las que configuran en su verdadera significación la justificada aspiración de Galicia a ser considerada como pueblo dueño de sí mismo, pues es poseedora de su propia cultura la que puede equipararse sin desmedro a la de cualquier otro pueblo culto de la tierra». Especialmente relevante es su opinión sobre los numerosos actos culturales de la colectividad gallega, que provocaban que esta se sintiera «un tanto disminuida ante la mediocridad de la mayoría de ellos». Inmediatamente después centraba de nuevo su discurso alrededor del concierto que estaban presenciando para explicar que la favorable recepción del público demostraba que «los gallegos son de espíritu accesible a las manifestaciones espirituales de categoría»[21].

En parecidos términos se manifiesta José Corallini en una entrevista publicada en la revista *Betanzos* en 1946, donde tras ser preguntado sobre la actividad de *Os Rumorosos* desde que él estaba al frente, se muestra especialmente crítico con el papel como «fin de fiesta» de la agrupación vocal en muchos actos de la asociación, apostando por realizar en el futuro una labor más amplia y especializada. Corallini, de origen argentino y con ascendencia italiana, fue profesor de morfología y dirección coral en el Conservatorio Nacio-

[20] s.a. (1951): «Así se hace obra gallega». *Betanzos*, Año XLV nº 45 (Buenos Aires) enero, 8-12.



[21] *Idem.*

nal. Desarrolló su labor docente hasta finales del año 1971, cuando el centro de estudios musicales de la capital federal recibía el nombre de Conservatorio Nacional de Música «Carlos López Buchardo».

En la misma entrevista, Corallini también opina sobre al arte musical gallego en el que «existen melodías hermosas y muy emotivas; temas vigorosos y de amplios recursos; es sencilla y a la vez profunda, pero mantiene aún, en gran parte, todas las características primitivas […]». Y explica, sobre el tema de la acogida de la música gallega en el ambiente musical argentino, que «en un país donde su propia tradición es problemática, y en gran parte ignorada por muchos de sus hijos, no hay ninguna razón para que entre a formar parte de sus inquietudes, algo que aún lo suyo propio no ha podido lograr»[22].

García-Picos como director del coro *Rosalía de Castro*, APT

José Corallini –y, en años posteriores, Isidro Maiztegui– ejerció la función de «tutor» de García-Picos en su labor como director de coros. Pero hubo otra figura esencial relacionada con su actividad al frente de agrupaciones vocales: el barítono de origen italiano Antonio Colacicco; quien se incorporó en 1942 al coro *Os*

[22] s.a. (1946): «Interesantes Manifestaciones del Sr. J. Corallini». *Betanzos*, Año XLI nº 41 (Buenos Aires) agosto, 33-34.

*Rumorosos* de la mano de Corallini, que había sido su profesor en el Conservatorio Nacional. Colacicco asumió funciones de solista desde un primer momento, y su presencia en el coro se prolongó durante varias décadas y también ejerció como preparador de voces[23]. Un dato que refrenda la amistad que unió a Colacicco con el compositor betanceiro es que el barítono actuó como testigo en la boda de García-Picos con Susana Ares Carballo[24].

Toda esta implicación en las actividades musicales del Centro Betanzos de Buenos Aires propició el contacto del compositor betanceiro con las más destacadas figuras del galleguismo que se habían establecido en la capital porteña durante aquellos años. Así, podemos vincular a García-Picos con nombres como los de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Antón Alonso Ríos, Ramón Suárez Picallo, Eduardo Blanco Amor, Lorenzo Varela, Xosé Neira Vilas, Isaac Díaz Pardo o Ramón de Valenzuela, entre otros.

## Castelao

Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao llegó a Buenos Aires en 1940. El escritor, dibujante, pintor y médico, fue uno de los padres del nacionalismo gallego, ocupando siempre un papel decisivo en la vida cultural y política. El 15 de noviembre de 1944 fue creado en Montevideo el Consello de Galiza, que justificaba su legalidad en la aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia poco antes del estallido de la Guerra Civil en España. Los firmantes del acta de constitución fueron Ramón Suárez Picallo, Antón Alonso Ríos, Elpidio Villaverde y Castelao. Este último sería el primer presidente del Consello de Galicia, que inmediatamente fijó su sede en la ciudad de Buenos Aires y procedió luego a crear delegaciones en otros países, entre las que destacan las de México, Montevideo y París (Alvajar, 1989: 125-127).

---

[23] s.a. (1972): «Antonio Colacicco». *Betanzos*, Año LXVII nº 61 (Buenos Aires) enero, 7.

[24] APT, Acta matrimonial de Carlos López García y Susana Carmen Ares Carballo, Delegación del Registro de Estado Civil y Capacidad de la quinta sección de Avellaneda, acta 102, 11 de marzo, 1954.

García-Picos cenando con Antón Alonso Ríos, agosto 1952, APT

Castelao estuvo muy ligado al Centro Gallego y al Centro Betanzos de Buenos Aires, donde, precisamente, fue nombrado Presidente Honorario el 21 de agosto de 1948. En el acto participó el coro *Os Rumorosos* dirigido por José Corallini e intervinieron Rafael Cabo, presidente de la Comisión de Cultura, Vicente Abarrategui y Antonio Suárez do Pazo, secretario general del Centro Betanzos:

> Nuestro flamante Presidente Honorario, entre los aplausos y muestras de aprecio del público, agradeció la distinción de que se le hacía objeto, y como un homenaje a Betanzos, brindó una extraordinaria disertación sobre la historia de nuestra ciudad natal desde sus orígenes hasta fines del siglo xix, que demostró una vez más los conocimientos históricos de Castelao, el que fue aplaudidísimo y muy felicitado por todos al finalizar su magistral exposición[25].

Mediante una carta, con fecha de 10 de julio de 1948, la Comisión Directiva del Centro Betanzos le había comunicado a Castelao que se le otorgaba la distinción en base «a súa patriótica laboura en col da difusión e defensa dos problemas de Galiza, i-a súa insobornábel aititude en Hespaña e no extranxeiro, sempre o servizo da nosa

[25] s.a. (1948): «Nuestro Presidente Honorario». *Betanzos*, Año XLIII nº 43 (Buenos Aires) diciembre, 5.

patria»[26]. Transcribimos a continuación la contestación de Castelao, donde acepta y agradece la distinción:

Bos Aires, 7 de agosto do 1948
Consello de Galiza

Sr. Dn. Juan Suárez
Presidente do Centro Betanzos
Bos Aires

Meu querido amigo e compatriota:

Recibín a súa carta dándome a coñecer un acordo da Comisión Direitiva do Centro Betanzos, pol-o que se me desina Presidente Honorario d-esa Asociación. Xa me sentía honradísimo con sólo merecer o agarimo de vostedes, e non minto ao decirlles que me abruma o favor que acaban de facerme ao darme un tíduo que non sei cómo pagarlles. Para min Betanzos –como xa dixen en público– representa algo máis que a xurisdición municipal ou xudicial que agora leva ise nome: representa unha hestórica e groriosa provincia, que foi varias veces a cabeza de Galiza. Eu vexo ao Centro Betanzos coa categoría que o seu escudo simboliza, é decir, como un Centro Provincial. E teñan a seguridade de que o meu agradecimento non é finxido, senon sentido, arelando que poida desmostralo con feitos e non con verbas.

Moitísimas gracias, moitísimas gracias.

Reciba vostede e os seus compañeiros de Comisión un saúdo fraternal.

Castelao[27].

[26] AEG, AE_Soc_ARX-3, *Documentos Hestóricos na vida do Centro Betanzos*. Carta 10 de julio, 1948.

[27] AEG, AE_Soc_ARX-3, *Documentos Hestóricos na vida do Centro Betanzos*. Carta 7 de agosto, 1948. El documento es una carta manuscrita de Castelao con membrete del Consello de Galiza, e incluye una anotación a bolígrafo donde indica que tiene fecha de 7 de agosto de 1948, y que es un agradecimiento por el nombramiento. El documento original se encuentra depositado en el Arquivo Municipal de Betanzos.

La repercusión de la noticia del nombramiento de Castelao como Presidente Honorario llegó hasta otras asociaciones gallegas de la capital argentina, que trasladaron sus felicitaciones a la entidad betanceira por el acto de patriotismo que habían realizado hacia el «jefe espiritual de la galleguidad»:

> De la Irmandade Galega
> (27 de agosto de 1948)
>
> Teño o pracer de me dirixir a vostede prá pol-o seu dino intermedio, eispresar a Xunta Directiva d-ise prestixioso Centro as mais afervoadas felicitacións d-ista Irmandade pol-o brilante éisito dos aitos que celebrou recentemente o coro «Os Rumorosos», baixo a certeira direición do distinto Maestro Corallini, nos aitos do dia de Galiza en que tomou parte.
>
> Eisí mesmo fólgome de lle trasmitir a satisfacción patriótica que sentimos os membros d-ista Irmandade pol-a gran laboura galeguista sue isa entidade ben desenrolando, coma tamén pol-a outra proba de patriotismo galego e de solidaridade cos anceos do povo da nosa patria Galiza, que empecha a felís decisión d-ise benemérito Centro ao desiñar coma seu presidente honorario, ao xefe espritoal da galeguidade, irmán D. Alfonso R. Castelao.
>
> Firmado: Manuel Puente, presidente. – Rodolfo Prada, secretario[28]

Precisamente a Manuel Puente, presidente de Irmandade Galega, es a quien recurrió García-Picos en cierta ocasión en la que atravesaba dificultades económicas para sufragar las clases que recibía del maestro ruso Jacobo Ficher. Había sido el propio Castelao el que le había aconsejado acudir a Manuel Puente, un acaudalado emigrante, si alguna vez necesitaba ayuda. Y así lo hizo el compositor betanceiro, y con el dinero prestado pudo pagar las clases particulares de un año completo. (Torres 2011: 28).

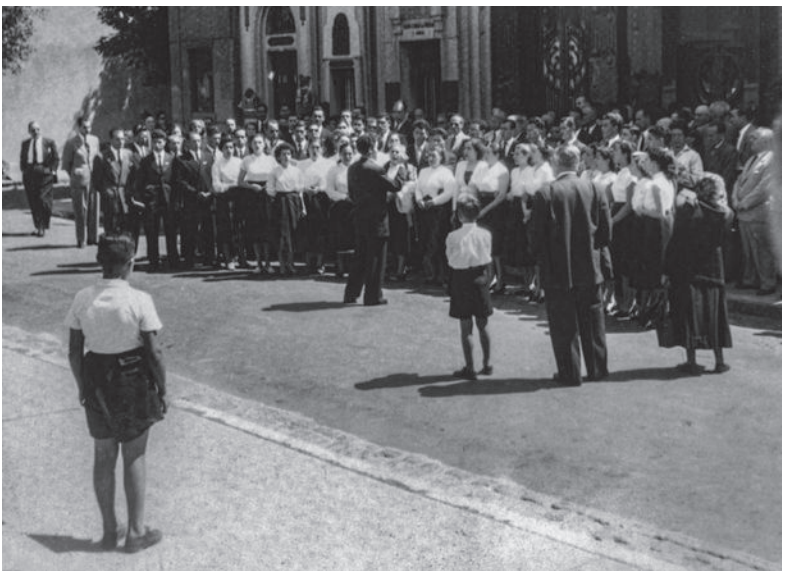
El testimonio directo de García-Picos nos permite conocer algo más acerca de su relación con Castelao, que le aconsejaba continuar con sus estudios «porque Galicia necesitaría una generación de jóvenes preparados», y a quien tenía en muy alta estima, llegando incluso a afirmar que «el día de su muerte sentí como si se

[28] (1948): *Betanzos*, Año XLIII nº 43 (Buenos Aires) diciembre, 25.

hubiera ido alguien de la familia». Con estas palabras recordaba el compositor brigantino a la gran figura del galleguismo:

> […] un día antes de la muerte de Castelao, estuve sentado al pie de su cama y me dijo: meu rapaz eu xa me vou, pero ti estudia moito que Galiza teñen que facela grande os que podedes estudiar. (Pérez, 1995: 5).

Carlos López García-Picos dirigiendo un grupo de corales que interpretaron el *Himno Galego* en el entierro de Castelao en el Panteón del Centro Gallego de Buenos Aires (9-1-1950), APT



El 7 de enero de 1950 falleció Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao en el sanatorio del Centro Gallego de Buenos Aires. Dos días después fue enterrado en el cementerio de la Chacarita, donde depositaron sus restos en el Panteón del Centro Gallego. Ese mismo mes de enero el Centro Betanzos de Buenos Aires publicó un folleto de 4 páginas titulado «Castelao entrou na inmortalidade», que estaba dedicado íntegramente al óbito de Castelao y a su entierro organizado por los Centros «Ourensán, Lucense, Pontevedrés, Coruñés, A. B. C. de Corcubión, Federación de Sociedades Galegas e Irmandade Galega». El Centro Betanzos realizó una reunión extraordinaria donde acordó una resolución de honores hacia

la gran figura del galleguismo, la cual viene recogida en la citada publicación:

> 1º Poñerse de pé en homenaxe á sua memoria.
> 2º Suspender a reunión campestre de día 8 de corrente e paralizar as actividades sociales por 5 días en señal de duelo.
> 3º Enviar ofrendas froraes no Nome da entidá e dos conxuntos coral e de danzas, e faguerse presentes todolos membros da C. D. No velatorio dos seus restos e no aito do sepelio.
> 4º Enviar un telegrama de pésame a viuda de Castelao, e invitar aos socios a acompañar os restos do noso Presidente Honorario o Cimeterio da Chacarita. (Suárez, 1950: 2-3).[29]

A lo largo de los textos que forman el folleto del Centro Betanzos observamos un cierto carácter de discurso panegírico, donde se reflejaba el dolor por la pérdida de un referente para la comunidad de emigrantes gallegos en Buenos Aires:

> Il encarnaba a xenuina representación da nosa patria. Il era o guieiro máiximo, o lider indiscutido das nosa aspiracións. Il foi por directo propio, ¡Galiza!, porque Castelao era Galiza e Galiza era Castelao. (Suárez, 1950: 1).

En el acto que tuvo lugar frente al Panteón del Centro Gallego pronunciaron discursos Alonso Ríos, Blanco Amor, Sánchez Guisande y representantes de los gobiernos vasco y catalán, entre otros. Y en ese mismo acto un grupo de coros, bajo la dirección de García-Picos, interpretaron el *Himno Gallego*. (Pérez, 1998: 26)[30].

---

[29] Ese año 1950 no existe publicación de la revista *Betanzos*: en 1949 se había publicado el número 44 y en 1951 el número 45. Por lo que el folleto no puede ser considerado dentro de este grupo de revistas, y sí como una publicación extraordinaria motivada por el fallecimiento de Castelao. La brevedad del mismo, en comparación con las revistas que la preceden y con las que le siguen, reafirma esta consideración. Por otra parte, el folleto incluye la fecha de 8 de enero de 1950, aunque los hechos que relata corresponden al entierro que tuvo lugar el día 9 de enero y el fallecimiento se produjo el día 7 de enero.

[30] El artículo de Pérez Leira incluye una fotografía donde podemos observar a Carlos López García-Picos dirigiendo un grupo de corales en el Panteón del

En abril del año 2000, García-Picos finalizó una composición que tituló como *Oda a Castelao*, A. 101; una obra sinfónica estructurada en un solo movimiento y mediante la cual manifestó su admiración hacia el líder galleguista.

> Adícolle esta modesta homenaxe musical a quen foi, para mín, un grande amigo e conselleiro permanente, durante dez anos, en Buenos Aires. Ofrézolla con toda a estima, con todo o cariño e a inmensidade que poida caber nun corazón que latexa con moita emoción, cando vexo a súa cariñosa imaxe no escenario da miña mente.
>
> Lembro esta frase que, a guisa de consello, me dixo poucas horas antes de pasar á inmortalidade: «Neniño, a nosa Galiza depende dos rapaces estudiosos, coma ti, para facer unha Galiza máis grande. Estudiade sempre e falade galego, que falar galego non é falar mal, é falar diferente.»
>
> Sobre esta modesta obra non teño moito que dicir, posto que son o compositor da mesma e non me corresponde a mín facer crítica ningunha, e só direi que as disonancias son tan importantes e necesarias para a música como as consonancias. Polo tanto non poden existir as unhas sen as outras. Contraen, dalgún xeito, un matrimonio musical[31].

Esta obra ocupa un lugar importante en su catálogo, tanto por el homenaje musical que le rendía con su composición a Castelao,

---

Centro Gallego de Buenos Aires (9 de enero, 1950). El compositor betanceiro le trasladó esta información a Lois Pérez Leira, quien la utilizó en la citada publicación. Sin embargo, esta misma imagen está depositada en formato digital en el AMB con la siguiente indicación manuscrita de García-Picos: «Dirigiendo corales con el himno gallego en el entierro de Castelao, panteón del Centro Gallego de B. A. Octubre, 1950». El entierro de Castelao fue el 9 de enero de 1950, por lo tanto, o la indicación de octubre es un error de García-Picos o el acto fue un homenaje posterior a Castelao. Nos decantamos por la primera opción teniendo en cuenta que García-Picos databa algunas de sus fotografías con posterioridad, siendo habitual las indicaciones del tipo «París 1959 o 1958», AMB; o también «1974 + o – Bs. Aires en mi apartamento», APT. Y observamos que García-Picos mantiene su versión acerca de la actuación en el entierro de Castelao en el texto de una carta que redactó años más tarde. APT, Carta 17 de marzo, 2008.



[31] AMB, Texto anexo a la obra *Oda a Castelao,* A. 101.

como por el hecho de que fue la única obra de su catálogo que hizo llegar al Instituto Argentino de Cultura Gallega, organismo del Centro Gallego de Buenos Aires. La donación de la partitura fue acompañada de una carta dirigida a Fernando Méndez Vázquez, presidente del Instituto Argentino de Cultura Gallega:

> Moi estimado amigo Fernando:
>
> Polo noso común amigo Andrés Beade fíxenche chegar a proposta de doar ó Instituto de Cultura Gallega a miña obra sinfónica ODA A CASTELAO, creada aquí en Betanzos entre finais de decembro de 1999 e comezo de abril de 2000, nunha etapa madura da miña vida de compositor e inspirado no respeto e evocación á persoalidade e a obra de Alfonso R. Castelao, a quen coñecín e tratei no Centro Betanzos e no Centro Gallego durante dez anos, hata poucas horas antes do seu pasamento á inmortalidade, e dirixín o concerto coral integrado polos distintos conxuntos da Comunidade Galega de Buenos Aires no emotivo e memorable acto do funeral realizado no Panteón do Centro Gallego da Chacarita, onde recibeu sepultura e permaneceu por mais de trinta anos, hata o seu traslado o Panteón de Galegos Ilustres no museo conventual de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela.
>
> Na memoria e honra da sua persoalidade histórica na sociedade, na cultura e na política de Galicia, e da sua vida exemplar de exiliado e factor de unidade entre o que él chamaba a QUINTA PROVINCIA GALEGA, e en proba de recoñecemento da inconmensurable labor desenrolada polo propio Instituto Argentino de Cultura Gallega, na súa condición de instrumento cultural do Centro Gallego, síntome moi honrado en entregar a obra inédita: ODA A CASTELAO en custodia e libre disposición do IACG para a sua difusión e interpretación, na miña condición de autor e compositor, xubilado como exempleado do Centro Gallego de Buenos Aires
>
> Un saúdo fraternal para ti, extensible a todos os integrantes do Instituto. Unha aperta.
>
> Carlos López García[32]

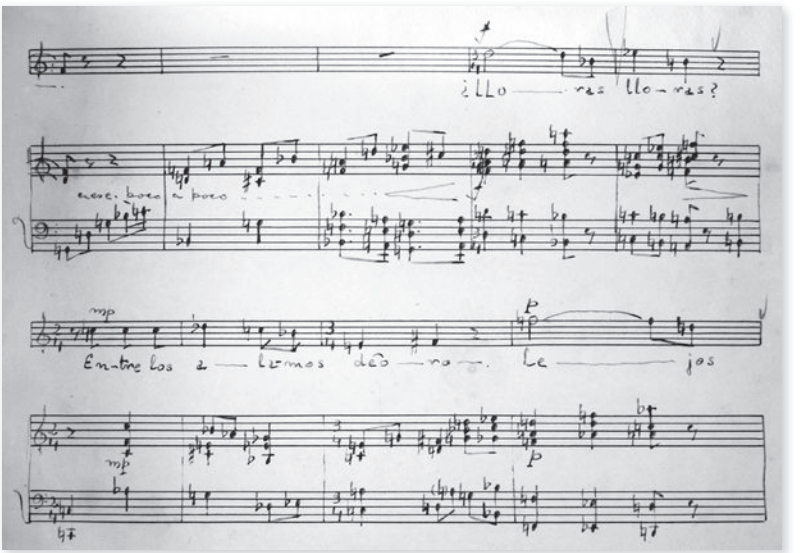
[32] APT, Carta 17 de marzo, 2008. La noticia de la donación de *Oda a Castelao* al Instituto Argentino de Cultura Gallega fue recogida en dos artículos elaborados por Andrés Beade Dopico. (Beade, 2008a) (Beade, 2008b).

# La voz y la utopía musical

En 1945 el compositor brigantino comenzó a asistir a clases de armonía y contrapunto con Lorenzo Serrallach, y aproximadamente en esa misma época conoció a Jacobo Ficher, que se convirtió en una de las primordiales influencias en su formación. Sus primeras composiciones están datadas en el año 1952, y las definió como obras experimentales, ejercicios realizados en las primeras clases con Ficher[33].

Jacobo Ficher nació en Odessa en 1896 y estudió en el Conservatorio de San Petersburgo. En 1923 se trasladó a Buenos Aires, donde desarrolló una intensa actividad artística, primero como violinista y luego como compositor y director de orquesta. Fue miembro fundador del *Grupo Renovación* (1929) y también participó en la fundación de la *Liga de Compositores de la Argentina* (1947). Ficher fue el responsable de la formación musical de toda una generación de compositores en Argentina (García, 2002: 125-126).

*Campo*, fragmento de p. 3




[33] AMB, C8297, «Nuestras personalidades», sección Galicia, abril de 1978, 11 [artículo recortado]. Los datos de inicio de las clases con Serrallach y Ficher coinciden con los recogidos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* que sitúa su período de formación con ambos entre los años 1945 y 1954. (Carreira, 2002: 1.018).

Las primeras composiciones de García-Picos están dedicadas al piano, un instrumento que además se convirtió en su herramienta de trabajo compositivo[34]. Seguidamente, revisando su catálogo encontramos un grupo de obras para diversas formaciones de instrumentos de viento, algo que enlaza con sus primeros pasos musicales en la Banda Municipal de Betanzos[35]. Podemos citar en este segundo grupo composiciones para cuarteto de maderas, como *Preludio, Zarabanda y Fuga,* A. 15 y *Scherzo* para trío de cañas, A. 17, y sus quintetos *Preludio y tema con variaciones,* A. 20 y *Serenata*, A. 13.

Podríamos intuir que la experiencia al frente del coro *Os Rumorosos* le llevaría a acercarse al repertorio coral en su faceta como compositor. Sin embargo, no fue así, y el repertorio donde incluye voz se convertirá en raras excepciones dentro de su catálogo. Y ello, a pesar de que su actividad como director de coros se extendió durante buena parte de su primera etapa bonaerense (1940-1957) y durante su estancia en París (1957-1964).

Una de esas excepciones es *Diálogos 4*, A. 25, para grupo de cámara, donde incorpora la voz dentro de un grupo instrumental heterogéneo (flauta, clarinete, trompeta, violonchelo y soprano). Otra de estas obras es *Cantata para un pueblo heroico,* A. 141, basada en textos del poeta Lorenzo Varela y que no llegó a finalizar, pero que siempre tuvo en cuenta en las relaciones de obras que compuso. Y la última de las tres obras de su catálogo donde aparece la voz es *Alalá de Betanzos,* A. 9, cuya partitura está actualmente desaparecida. Tenemos referencias de esta obra a través de dos artículos dedicados al compositor betanceiro y realizados por Luís Seoane y Xosé Neira Vilas, quienes la citan como «Alalá gallego» (Seoane, 1957: 26) o «Alalá Galego» (Neira, 1993: 13). También localizamos un disco de vinilo de *Os Rumorosos* del Centro Betanzos

[34] Susana Ares Carballo –la primera esposa de García-Picos– explicaba que durante los años de convivencia que compartieron, entre 1954 y 1957, él pasaba las tardes al piano, pero sin realizar un estudio dirigido a actividad concertística. Entrevista a Susana Ares Carballo realizada por Teresa López Ares, 28 de noviembre, 2010.

[35] García-Picos inició su formación musical a través de su padre y tocando el requinto. Posteriormente ingresó en la Academia de la Banda de Betanzos, ya con el clarinete como instrumento. (López, 1994: 34).

de Buenos Aires datado en 1954, donde interpretaban bajo la dirección del compositor brigantino *Alalá de Betanzos*, con letra y música del mismo «C. L. García»[36].

Dibujo de Carlos López García-Picos realizado por Luís Seoane

Sin embargo, fuera de catálogo encontramos dos canciones realizadas por el compositor betanceiro, datadas en 1955 y cuyas letras proceden de sendos poemas de Antonio Machado: *Campo* y *Hoy buscarás en vano*. Luís Seoane publicó un artículo dedicado a García-Picos –dentro de la sección «Figuraciós» que realizaba en el periódico *La Voz de Galicia*– donde aparecía un dibujo que

[36] De este documento sonoro solo se conserva una fotocopia que realizó Carlos López González de un disco de vinilo que declara que poseía García-Picos. A esta información, así como al documento que citamos, tuvimos acceso durante la entrevista realizada a Carlos López González, 5 de febrero, 2010.

mostraba al compositor en su edad madura y donde hablaba de sus «canciós». Este artículo es la única mención que encontramos de estas composiciones para voz y piano (Seoane, 1972).

García-Picos no depositó copias de estas canciones en ningún archivo, ni las llegó a registrar en la SGAE o a citarlas siquiera en los listados de composiciones que elaboró. De hecho en ambas observamos indicaciones a lápiz de respiraciones, reguladores o matices, cuando el resto de la partitura está escrita en tinta. Y en el caso de *Hoy buscarás en vano* varios compases en el acompañamiento pianístico aparecen solamente esbozados, en una partitura salpicada de tachones. Todo ello es poco habitual en sus partituras manuscritas, por lo que suponemos que en algún momento del proceso de composición las canciones dejaron de interesarle, no las llegó a finalizar, y tampoco retomó el trabajo en años posteriores.

El estilo de sus primeras composiciones presenta un uso abundante de la disonancia, con un alto contenido contrapuntístico y dentro de una estética de «expresionismo personal», tal y como él mismo explicaba. Todo ello lo aleja de la voz, que no respondía a sus intenciones compositivas y, por supuesto, lo sitúa en una posición distante del estilo de las obras del repertorio con tintes tradicionales y melodías populares que interpretaba en el coro. Años más tarde recordaba García-Picos su «soledad» musical dentro del ambiente de emigrantes gallegos en Buenos Aires. Llegaba incluso a afirmar que no se sentía aceptado, y que acabó encontrando su lugar integrándose en la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, AJCA: «Porque eu tuven que alexarme do ambiente gallego, además que estaba dirixindo o coro e formei coros en Buenos Aires... pois encontrei a colectividad arxentina compositores que ahí si, estou nun medio ambiente que é donde me formei...»[37]

Sus declaraciones enlazan con las opiniones y el pensamiento de José Corallini alrededor de las funciones que el coro *Os Rumorosos* –y que podemos hacer extensivo a las distintas agrupaciones de otras entidades– realizaba como «fin de fiesta». Y también con las

[37] APT, *25 Galegos* [grabación], 24/04/1988, Radio Galega. Radiotipo de mulleres e homes Galegos en pleno éxito da súa actividade. Realizado por Antón de Santiago.

duras declaraciones de Suárez do Pazo acerca de la «mediocridad» de muchos de los actos culturales de la colectividad gallega en Buenos Aires.

El objetivo de García-Picos de contribuir a la causa gallega mediante sus creaciones musicales encontró su medio, esencialmente, a través de la música instrumental, y más tarde especialmente a través de la música sinfónica. La «música de otra jerarquía» que pretendía crear implicaba una estética vanguardista y un alejamiento de todo aquello que pudiese acercarlo a la voz, a los coros y al tradicionalismo. En su ideario destaca desde un primer momento –que podemos situar incluso antes de recibir sus primeras clases de composición– el anhelo casi utópico de elevar el nivel cultural del pueblo gallego y de dignificar a su patria en el ambiente extraño de su nuevo país de acogida.

## Obras citadas


s. a. (1946): «Interesantes Manifestaciones del Sr. J. Corallini». *Betanzos* (Buenos Aires) agosto, 33-34.

— (1948): «Nuestro Presidente Honorario». *Betanzos* (Buenos Aires) diciembre, 5.

— (1948): «Autoridades Período 1948-49». *Betanzos* (Buenos Aires) diciembre, 7.

— (1948): *Betanzos* (Buenos Aires) diciembre, 25.

— (1949): «Autoridades Período 1949-50». *Betanzos* (Buenos Aires) diciembre, 4.

— (1949): *Betanzos* (Buenos Aires) diciembre, 73.

— (1951): «Comisión Directiva. Autoridades Período 1950-51». *Betanzos*, (Buenos Aires) enero, 4.

— (1951): «Así se hace obra gallega». *Betanzos* (Buenos Aires) enero, 8-12.

— (1951): *Betanzos* (Buenos Aires) enero, 13-24.

— (1972): «Antonio Colacicco». *Betanzos* (Buenos Aires) enero, 7.

— (1980): «Convocatoria a Asamblea General Ordinaria». *Betanzos* (Buenos Aires) marzo, 10.

— (1980): «Comisión Directiva del Centro Betanzos. Período 1980-81». *Betanzos*, (Buenos Aires) agosto, 2.

— (1981): «Comisión Directiva del Centro Betanzos. Período 1981-82». *Betanzos*, (Buenos Aires) agosto, 2.
— (1989): «Acta fundacional Coral «Os Rumorosos». *Betanzos* (Buenos Aires) agosto, 8.
Alvajar López, Javier (1989): «Apuntes sobre la Delegación del Consejo de Galicia en Europa». En *Anuario Brigantino 1988,* 11, 125-136.
Ares Espiño, Javier (2016): *Carlos López García-Picos. Música a orillas del Atlántico*. Santiago de Compostela: Ed. Xunta de Galicia, Concello de Betanzos, Universidade de Santiago de Compostela.
Beade Dopico, Andrés (2008a): «Oda a Castelao». *Betanzos e a súa comarca*, Betanzos, mayo.
Beade Dopico, Andrés (2008b): «Está en la Institución la obra musical dedicada a Castelao por el maestro López García». *Galicia* nº 685, Revista del Centro Gallego de Buenos Aires, año XCV, Buenos Aires, diciembre, [artículo recortado] APT.
Cachaza, Agustín (1947): «A los Coristas no Gallegos de la Coral del Centro Betanzos Os Rumorosos y al maestro Sr. Corallini». *Betanzos* (Buenos Aires) diciembre, 11.
Carreira, X. M. (2002): «Carlos López García-Picos». En Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 6, 1.018-1.020.
Cuns Lousa, Julio (1985): «La Banda Municipal de Betanzos en el siglo xix». En *Anuario Brigantino 1984,* 7, 137-150.
— (1987): «La Banda Municipal de Betanzos en el siglo XX». En *Anuario Brigantino 1986*, 9, 155-178.
Cuns Lousa, Xulio y Veiga Ferreira, Xosé Mª (2006): *Orquestras populares das Mariñas.* Betanzos: Concello de Betanzos.
Fernández, Camilo (1995): «A dramaturxia e o teatro galego na Arxentina: cronoloxía esencial (1894-1964)». *Eduardo Blanco Amor e o Teatro. Commemoració Lletres Gallegues*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 117-124.
Fuente García, Vicente de la (2005): «Un recluso en Betanzos, llamado Vicente Ferrer». En *Anuario Brigantino 2004*, 27, 383-392.
García Acevedo, Mario (2002): «Jacobo Ficher». En Emilio Casares (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.*

Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 5, 125-126.

Grandío Seoane, Emilio (1996): «Os primeiros meses da Guerra. Betanzos, Xullo-Novembro de 1936». En *Anuario Brigantino 1995,* 18, 165-174.

López García-Picos, Carlos (1994): «Autobiografía» en las notas a la partitura de *Tocata ecolóxica* para piano de Carlos López García-Picos». En *Cuadernos de Música en Compostela*», VIII, 34.

Neira Vilas, Xosé (1993): «A paixón musical de Carlos López García». *Faro de Vigo* (Vigo), 10 de octubre, D/13.

Pérez, Luis (1995): «El compositor y emigrante gallego Carlos López reclama más atención para los retornados». *Galicia en el mundo* (Vigo), 5-11 de septiembre, 5.

Pérez Leira, Lois (1998): «Carlos López García: A grande figura da composición na Galicia nesta década». *Galicia en el mundo*, 14-20 de abril, 26.

Pistocchi Pereira, Graciela Silvia (2013): *Carlos López García Picos «O Chapa»: Recuerdos y apuntes para transitar su biografía*. Buenos Aires: Centro Betanzos Ediciones.

Seoane, Luís (1957): «Carlos López García, joven compositor gallego». En *Galicia Emigrante*, Enero y Febrero, nº 26. Buenos Aires. [Reedición facsímil de VV.AA. (1994): *Galicia Emigrante.* Sada: Ediciós do Castro, Vol. 3, 26].

— (1972): «Carlos López. Figuraciós». *La Voz de Galicia* (A Coruña), 19 de noviembre [Suplemento Dominical].

Suárez do Pazo, A. (1949): «É un rapaz de Betanzos o novo Director da Coral do Centro Betanzos «Os Rumorosos». *Betanzos* (Buenos Aires) diciembre, 31-32.

— (1950): «Castelao entrou na inmortalidade». *Publicación del Centro Betanzos de Buenos Aires* (Buenos Aires).

Torres Regueiro, Xesús (2005): «O «Centro Betanzos» de Bos Aires: cen anos de vida, 1905-2005». En *Anuario Brigantino 2004,* 27, 325-370.

— (2007): «1936-1939 As vítimas betanceiras da represión». En *Anuario Brigantino* 2006*,* 29, 273-318.

— (2010): «Conversas co compositor Carlos López García. Os anos da Madalena (1922-1940)». En *A Xanela*, 30, 19-23.

— (2011): «Conversas co compositor Carlos López García. Os anos de Buenos Aires (1940-1984)». En *A Xanela*, 31, 25-29.

Vilanova Rodríguez, Alberto (1966): «Emisiones radiales». *Los gallegos en la Argentina*, Buenos Aires: Ediciones Galicia, t. II, 1.421-1.424.

VV. AA. (1995): *Una fecunda historia, Centro Betanzos de Buenos Aires.* Buenos Aires: Centro Betanzos Ediciones.

— (2001): *Betanzos honra a sus mártires*. Betanzos: Ed. Fundación 10 de marzo, Concello de Betanzos, Consello da Cultura Galega.

# El marco de la renovación musical en México. Carlos Chávez y la colaboración del exilio español[1]

**CONSUELO CARREDANO**
Universidad Nacional Autónoma de México

## Introducción

A mediados de 1940 la Revolución Mexicana se había enfriado en el imaginario de los mexicanos. La lucha revolucionaria iniciada en 1910 y finalizada en los hechos en 1928 empezaba a ser un fantasma del que poco a poco el país se desvinculaba. Dio entonces inicio el proceso de reconstrucción,

[1] Grupo *Organistrum*. Trabajo realizado dentro del I+D+i «Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)» (PID2020-115496RB-I00I) AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto «Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX)» financiado por la Xunta de Galicia dentro de las ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas (GPC) (ED431B 2021/09).

que alcanzaría su vértice en los años cincuenta durante lo que se conoce en términos de Historia mexicana como el periodo del «desarrollo estabilizador». Si el gobierno de Ávila Camacho (1940-1946) había dado un giro político en contrasentido con respecto a la ideología de tipo socialista de su antecesor Lázaro Cárdenas (1934-1940), durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), el cambio de rumbo se haría aún más evidente. La idea rectora del nuevo gobierno se enfocaría a la modernización del país y sobre todo a generar riqueza económica. El crecimiento durante el sexenio fue importante en todo sentido aunque una marcada inercia con respecto a los proyectos sociales provocaría que los beneficios obtenidos quedaran en muy pocas manos.

Desde su campaña política, el candidato presidencial Miguel Alemán se declaró simpatizante de la cultura. Entre sus primeras medidas estuvo la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la gran obra cultural de su sexenio. El proyecto le fue encomendado al compositor Carlos Chávez, quien asumiría asimismo la dirección del Instituto. Tal distinción supondría para él un momento climático en su carrera institucional y una gran oportunidad para poner en práctica ideas que de años atrás venía exponiendo, afirmando e incluso modificando en sus escritos periodísticos (Saavedra, 1989: 79-81).

¿Cómo llegó Chávez a ocupar el cargo político más relevante de la cultura en el país? Remontémonos al menos veinte años atrás en su biografía, cuando el joven autodidacta y modernista empieza a reflexionar sobre sus preocupaciones personales; y muy especialmente sobre la vida musical, su estructura y funcionamiento. Chávez abonó el camino que lo iba a conducir hasta la cima política mediante una efectiva mezcla de trabajo intenso, capacidad de autoreflexión, visión personal del presente y futuro de la música en México, éxitos profesionales como docente, organizador, compositor y director, los dos últimos incluso a nivel internacional y, cómo no, de particular carisma para las relaciones públicas. Desde los inicios de su carrera le interesó exponer al público sus propias ideas, tal como se constata en sus numerosos artículos y ensayos periodísticos. Para Gloria Carmona, «ningún músico [mexicano] antes, ni después de Carlos Chávez, ha tenido el interés ni la profundidad para *pensar* la música, es decir, para reflexionar seriamente sobre sus orígenes, procesos

y finalidades, condiciones y condicionamientos…» Por espacio de casi tres décadas, Chávez dirigió tres instituciones pilares de la cultura mexicana: el Conservatorio Nacional de Música (1928-1934), la Orquesta Sinfónica de México (1928-1948) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946-1952). Su obra escrita –refiere la citada autora– «se convierte, por ese solo hecho, en documento necesario y precioso para descubrir o comprender mejor la configuración de los fenómenos culturales ocurridos en los primeros cincuenta años de la centuria» (Carmona, 1997: XX).

Hagamos un poco de historia. Desde el otoño de 1924 Chávez empezó a publicar sus escritos periodísticos en el diario *El Universal* de la Ciudad de México. El leitmotiv desde entonces y hasta cerca de 1960, será la relación del arte con la sociedad, del artista con el arte, así como el papel que debería desempeñar el Estado en la vida musical del país. Todos estos aspectos que ya revelaba Chávez desde sus primeras colaboraciones son esenciales para entender la base ideológica sobre la cual iría construyendo todo un programa de acción, dentro del cual tuvo cabida la integración del Grupo Nuestra Música a mediados de los años cuarenta.

Chávez inició en 1928 la acción directa sobre el medio musical cuando asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica de México y del Conservatorio Nacional, donde llevó a cabo una serie de reformas educativas. Diversos autores se han referido al alcance de sus medidas renovadoras en el plantel, así como a la intensa actividad desplegada por la citada Orquesta durante los 21 años en que Chávez la dirigió, lo que supuso una importante «puesta al día» de repertorios, estrenos nacionales e internacionales, introducción de obras del siglo xx y la permanente presentación de compositores y directores.

En sus escritos de esta época, con el Conservatorio bajo su responsabilidad académica y administrativa, Chávez empezó a desarrollar la idea de que fuese el Estado quien se encargase de coordinar e incluso centralizar bajo su solo techo las dependencias artísticas estatales en una acción concertada. No obstante, unos años después, los vaivenes de la política lo devolverían al punto del que había partido: la idea de colaboración mixta, es decir, colaboración oficial y privada o lo que es lo mismo, el modelo de Asociación Civil subvencionada, que es cómo funcionaba

la OSM desde su origen en 1928 hasta su desaparición al finalizar la década de 1940 (Saavedra, 1989: 87). Así lo confirma Chávez en su artículo «Impulso nacional», aparecido en *El Universal* el 6 de octubre de 1944:

> La forma de cooperación oficial y privada inaugurada en México por la Orquesta Sinfónica de México (legalizada en forma de Asociación Civil, subvencionada), parece ser, hoy por hoy, la mejor forma de producir gran adelanto del arte, ya que la acción oficial puede resentirse de falta de continuidad en la idea debido a los inevitables cambios de funcionarios, y está seriamente entorpecida por ciertas limitaciones burocráticas. Por otra parte, la acción privada por sí sola, no es todavía suficientemente robusta, como es por ejemplo en Norteamérica. (Carmona, 1997: 37).

En efecto, aunque la fuente principal de ingresos de la orquesta provenía de la taquilla, se requerían las subvenciones para funcionar. Chávez hacía lobby permanente con políticos, funcionarios, financieros, empresarios, buscando recursos para llevar a cabo las temporadas de conciertos. Con frecuencia también debía oponer resistencia contra fuerzas políticas que intentaban reducir las asignaciones que la OSM recibía del gobierno, acotar sus proyectos, eliminar a la orquesta o cuando menos al director. El revuelo que se produjo en la prensa en el segundo semestre de 1942 fue descrito con derroche de detalles y punzante estilo por Adolfo Salazar, en un extenso artículo. Su lectura nos sitúa en uno de los momentos más complicados de la relación de Chávez con el Estado. La administración de Ávila Camacho se distinguió por la promoción, subvención y no pocas veces patrocinio de artistas extranjeros. Esto, como es lógico, era poco favorable a los esfuerzos de Chávez, pues los no siempre boyantes recursos debían repartirse entre varias manos.

Para agravar la situación, por aquellos días –hablamos del segundo semestre de 1942–, la prensa difunde rumores sobre la posible creación de una orquesta respaldada por un director extranjero, Erik Kleiber, quien además tenía el propósito de dirigirla. La OSM y su director reciben una batería de embates de la prensa adversa al llamado «músico de hierro». En uno de los conciertos

del citado director alemán llegó a circular una hoja suelta contra el «monopolio chavista», circular dirigida a los aficionados por un cierto «comité pro-dignificación de la música» con oficinas provisionales en céntrica calle de la capital. El debate en la prensa acerca del *indebido* uso de recursos achacado a la administración de la OSM, recurría, al parecer, a cifras infladas, de manera que los desmentidos por parte de las propias autoridades, funcionarios de la OSM y en especial de los críticos cercanos a Chávez, no se hicieron esperar. La anécdota relatada constituye tan sólo la punta del iceberg pues la cuestión era un problema con demasiado mar de fondo.

Citemos la versión que dio Salazar a lo ocurrido:

> Cada nueva administración de las artes oficiales amanece provista, endógena o exógenamente, de la idea fija de aplicar a la OSM la renovación –y consiguientemente la transitoriedad– de que adolece o de que disfruta cada nueva administración de las artes oficiales. Los titulares reflexionan que ya Carlos Chávez lleva mucho tiempo de dirigir la OSM. Piensan que la OSM vive exclusivamente por virtud de la respiración artificial que le imparte el Estado por medio de subvenciones que presumen gigantescas y resuelven, en consecuencia, que sería bueno que la OSM se hallara a la disposición del Gobierno y pudiera amenizar actos de vez en cuando. Pasado poco tiempo, empiezan a percibir que ni es fácil improvisar una orquesta, ni nadie le impide a nadie empezar a construir desde el lento principio una nueva. La ofensiva contra la OSM se reanuda en cuanto las condiciones se repiten.
>
> Las condiciones se repitieron, desfavorable y nutridamente contra Carlos Chávez, a principios de este año. En diciembre del pasado, el Consejo de la OSM se reunió como todos los años a escuchar las proposiciones de trabajo que fuera a hacerle el director. El director había observado que durante el año anterior se habían hecho intentos de ópera, el gusto por la música, que su orquesta venía infringiendo a un público cada vez más numeroso desde 1928, fructificaba en una concurrencia siempre dispuesta a aplaudir conciertos; y consideró que la Sinfónica, que es la culpable de estas condiciones, debería arrostrar los frutos de su labor ampliando hasta treinta semanas actividades que habían venido ciñéndose a doce. A este fin pedía Carlos Chávez una

> subvención de trescientos cincuenta mil pesos, bastante superior a la de ciento sesenta y cinco mil que en 1941 había disfrutado de parte del Gobierno. Cuando los sesudos miembros del Consejo Directivo de la OSM escuchan el programa de labores, asienten a su artisticidad, pero suelen disentir con su precio. Entonces Carlos Chávez adecúa sus aspiraciones a las posibilidades de subvención con que vaya a contar, y se confecciona en definitiva el programa de la siguiente temporada. (Salazar, 1942).

Hacia mediados de los años cuarenta, como asienta Leonora Saavedra (1989: 88), las actividades de las asociaciones civiles con propósitos comerciales «comienzan a amenazar el equilibrio ideal de este modelo y más concretamente la acción (educativa, nacionalista y progresista tal como la define Chávez) de la Orquesta Sinfónica de México». Diversas causas propician la intensa presencia en México de artistas, grupos y compañías extranjeras. El gobierno de Ávila Camacho se revela como un activo patrocinador de asociaciones civiles culturales, entre las que destacan Ópera de México y Pro-Arte, cuya presidencia asume no un particular sino un funcionario gubernamental, en concreto, de la Secretaría de Educación Pública. A principios de 1944 el ministro de Educación Torres Bodet anuncia un sustancioso programa de actividades artísticas que incluyen la presentación en México de músicos de la talla de Stokowski y coreógrafos como Leonide Massine, por citar dos ejemplos, quienes serían contratados en Nueva York por un enviado especial del gobierno (Carmona, 1997: XVII-XVIII). Chávez y sus simpatizantes se muestran sumamente críticos con una situación que calificaron de excesiva «invasión extranjera»; su interés a partir de este momento, será por invocar la protección del Estado al arte nacional (Saavedra, 1989: 88).

Cuando empezaban a soplar los vientos de final de este sexenio poco favorable a los intereses musicales de Chávez –con el correspondiente reacomodo de actores políticos y fuerzas sociales apostando hacia el siguiente periodo – el entonces candidato a la presidencia Miguel Alemán repararía con creces a Chávez todos sus sinsabores, ofreciéndole un concurrido agasajo público en reconocimiento a su labor en la OSM, acto de desagravio que algunos calificaron de tremendo espaldarazo político.

1945. Comida-homenaje del Lic. Miguel Alemán a Carlos Chávez

A mediados de 1945, ante la posibilidad real de triunfo del candidato, Chávez tendría oportunidad de empezar a recoger frutos de lo mucho sembrado en el campo de la promoción. En sus textos publicados a lo largo de ese año, como hace ver la misma musicóloga, éste se mostró particularmente crítico con la actitud aperturista del gobierno saliente al escribir sobre la voluntad creadora del artista y su necesaria coincidencia con la voluntad del Estado. Puede apreciarse en sus escritos, no solo un cambio fundamental en la forma en que Chávez comprende el papel que debe jugar el Estado en los asuntos relativos a la vida musical del país, sino su creciente malestar por la política cultural adoptada por los funcionarios del Departamento de Bellas Artes (Saavedra, 1989: 88).

En enero de 1946, Chávez hizo pública su participación en la campaña electoral del candidato y en la formulación del proyecto cultural de su gobierno. Su cómoda posición en los altos círculos de la cultura mexicana como artista y promotor, pese a tantos conflictos en los que se vio inmerso, era a tales alturas algo irrecusable. Desde la Orquesta Sinfónica de México, fundada a instancias suyas en 1928, el músico mexicano se había consolidado como director y compositor al actuar y presentar sus obras sistemáticamente; otro

tanto podría decirse de su labor influyente como analista del hecho musical en sus aspectos estéticos, históricos, sociales o políticos.

En la coyuntura del final del sexenio de Ávila Camacho y la campaña electoral de Miguel Alemán, el compositor vería «la posibilidad de otorgar, él, al Estado, un papel rector e incluso empresarial, con el cual el Estado daría la batalla a las empresas 'importacionistas' en su propio terreno». La responsabilidad dentro del ámbito de la cultura nacional, del que el Estado había carecido a lo largo de toda su historia independiente, será adquirido, en gran medida, por obra de Carlos Chávez, al entrar en funciones el 1º de enero de 1947 el Instituto Nacional de Bellas Artes (Saavedra, 1989: 89).

Este es, pues, a grandes rasgos, el escenario en el que va a constituirse oficialmente el grupo Nuestra Música.

## Conformación del grupo Nuestra Música

Veamos ahora de qué manera se formalizó la integración de este selecto grupo alrededor de Chávez. Es un hecho que la idea inicial y el ideario adoptado fue una obra coordinada por él en complicidad con Rodolfo Halffter, tal como puede extraerse a partir de sus comentarios. Pero ¿cuál fue en realidad el detonador? ¿Qué explica esencialmente el interés de establecerse legalmente en una asociación? ¿En quién recayó la elección de los otros miembros? Veamos primero la versión que hacia mediados de la década de 1950 dictó Chávez a su biógrafo autorizado Roberto García Morillo, quien reprodujo textualmente sus palabras al respecto.

> En 1945 invité a un grupo de compositores mexicanos a las oficinas de la OSM, en Isabel la Católica 30 para tratar de la posibilidad de fundar una asociación civil que publicara nuestra música, sobre la base de cooperación material de los propios compositores y una posible subvención del Gobierno, que fue obtenida en 1946 y considerablemente aumentada por el INBA en 1947. De allí salieron Ediciones Mexicanas de Música, que en ocho años ha realizado ya una obra

> estimable. Y la revista *Nuestra Música* que ha sido el órgano oficial de la Editorial. (En García Morillo, 1960: 129).

Observemos ahora la versión que dio Rodolfo Halffter a su biógrafo Antonio Iglesias y la que posteriormente relató su viuda Emilia Salas Viu en entrevista a quien esto suscribe. Cito al crítico Antonio Iglesias: «Tras no pocas gestiones, conducidas siempre por él [Halffter] entre los meses finales de 1945 y comienzos de 1946, nacerá un grupo de músicos –siete en total, tres exiliados españoles y cuatro mejicanos–, […] relacionados por orden alfabético. En sus objetivos múltiples –continúa Antonio Iglesias parafraseando a Halffter–, latía como propósito general y primordial, el hacer desaparecer aquellos lamentos de Chávez, ante una situación político-musical que tendría que desaparecer para siempre» (Iglesias, 1992: 101). Las palabras que recoge el crítico español dan pie a ciertas interrogantes. ¿A qué situación político-musical se refiere Iglesias retomando las palabras de Halffter? ¿A los enfrentamientos de Chávez con otros sectores de la prensa a los que hemos aludido? ¿Al desinterés quizás mostrado por las administraciones pasadas para impulsar la difusión de la música mexicana mediante el establecimiento de una entidad editora de música?

Pasemos ahora a los recuerdos de Emilia Salas, viuda de Halffter. Cito sus palabras: «Con un ejemplar de su obra bajo el brazo [se refería a la partitura de su *Homenaje a Antonio Machado*, publicada por Séneca, la relevante editora del exilio español], Rodolfo fue a visitar a Chávez poco antes de finalizar el año de 1944. Carlos se mostró gratamente sorprendido por la novedad editorial que le llevaba. Fue entonces cuando le propuso a Rodolfo que se encargara de las gestiones para fundar un grupo al que denominaron Nuestra Música, que daría vida a Ediciones Mexicanas de Musica, A. C.»[2].

Sin ediciones musicales, bien lo sabía Chávez, poco podía hacerse entonces por la difusión de las obras mexicanas; él, sin embargo había hallado solución a su problema personal encomendando la publicación de su música a editoras neoyorkinas. Por tanto, habríamos de suponer que personalmente para Chávez, el poner en

[2] Entrevista de Consuelo Carredano a Emilia Salas Viu en su domicilio de la Ciudad de México, 7 de julio de 1992.

marcha un proyecto de estas características – más que justificado en otros casos –, no era algo prioritario para él, de no ser porque formalizar aquella alianza podría reportarle a su gestión institucional ciertas ventajas; y otro tanto podría decirse en sentido inverso de los demás miembros. No es poco significativo que el acta constitutiva de Ediciones Mexicanas de Música se firmara un mes después de que Chávez asumiera la dirección general del INBA.

1942. Carlos Chávez, el violinista norteamericano
Samuel Dushkin, solista de la OSM y el compositor Rodolfo Halffter

Aunque el orden alfabético de la rúbrica sugiriera un criterio democrático en igualdad de condiciones para todos los miembros, es claro que a Chávez se le reconoció unánimemente como el líder moral del grupo. Fue sin embargo Rodolfo Halffter quien, siguiendo las indicaciones del compositor mexicano, se implicó en los preparativos. ¿Pudo ser para el compositor español una forma de revivir en México su experiencia anterior con el llamado Grupo de los ocho? No es improbable, considerando que su permanencia en México se iba alargando más de lo previsto y la etiqueta de exiliado «temporal» empezaba a ser sustituida por muchos españoles en su situación, por la de exiliado, a secas. Las circunstancias políticas al finalizar la Segunda Guerra mundial, nada favorables a la República, puso dolorosamente en claro un nebuloso futuro para los refugiados españoles. La insensibilidad de los aliados frente al problema de la España democrática, hizo que la República en el exilio y los republicanos exiliados en muchas partes del mundo, perdieran las esperanzas de recobrar el estatus anterior. Para Halffter, este momento coyuntural señaló un punto de inflexión en su biografía y el inicio de una etapa más comprometida con la realidad cultural y social del país que lo acogió. Una forma que encontró para posicionarse más sólidamente en el medio mexicano fue brindar su apoyo, en lo personal e institucional, a Chávez y su proyecto en el INBA; y en lo que respecta al proyecto que nos atañe, asumiendo la coordinación del programa de acción acordado (sin olvidar que al mismo tiempo, Halffter empezó a implicarse cada vez más con sus tareas docentes). Todos estos aspectos darían como resultado provechosos beneficios para su carrera musical.

El compositor madrileño asumió la gestión y organización del grupo hispano-mexicano, y, casi de forma inmediata, la dirección de la revista *Nuestra Música*, órgano de difusión de aquel proyecto colectivo. La declaración de intenciones aparecida en forma de editorial en el primer número, fechado en marzo de 1946, traducía con inequívoca claridad halffteriana los objetivos y metas propuestos. En cambio, el dedo de Chávez se observa en la selección de los otros cinco integrantes: todos gente suya, colaboradores, simpatizantes de sus proyectos artísticos y docentes. Previo a la firma del acta fundacional, el propio Chávez consiguió algunos fondos para instalar una oficina, localizada estratégicamente frente al Palacio

de Bellas Artes (sede del INBA), así como una asignación fija de la Secretaría de Educación Pública para financiar los primeros planes editoriales. Esto último, a pesar de que el proyecto carecía de base institucional por haberse constituido en una Asociación Civil de siete personas, aunque sin fines lucrativos. Tal era la eficacia de Chávez para poner en marcha proyectos que le interesaban, como tuvo ocasión de demostrar durante muchos años, especialmente en el lapso que dirigió la Orquesta Sinfónica de México y, desde luego, durante su gestión en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Se aspiraba a que la revista diera fiel testimonio de la realidad musical mexicana desde el punto de vista personal de los editores. Ellos se presentaban como una reunión de siete *compositores* con un propósito común: el de trabajar fraternalmente para impulsar en México una corriente musical *renovadora*. Es importante detenerse en estos dos puntos pues ya de entrada sorprende que se habla de siete *compositores* y no de siete *músicos*, lo que sin duda habría sido más preciso. Consideremos que a esas alturas dos de ellos, Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar, se hallaban mucho más vinculados al periodismo, la investigación y la historiografía musical que a la composición propiamente dicha, como sí era el caso de Halffter y de todos los mexicanos (Chávez, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Luis Sandi). En cuanto al propósito aspiracional del GNM, ¿cómo debe entenderse la idea central expuesta en su ideario con respecto a llevar a cabo una gran renovación de la actividad musical? Es claro que se trataba de un objetivo formulado por quienes se reconocían a sí mismos un equipo puntero en la tarea modernizadora, actitud por demás empática con las tendencias que caracterizaron el sexenio alemanista en lo económico, político, social y cultural. Esa preocupación venía presidiendo el desempeño artístico e institucional de Chávez desde su gestión en el Conservatorio y la publicación de la revista *Música*, que funcionó en su momento histórico (los años treinta) como el órgano de difusión de su movimiento renovador. Sin embargo, los aires modernizadores de los años cuarenta en nada se semejaban a estos otros años posrevolucionarios que habían sacudido al país desde sus entrañas con un encendido color ideológico del que carecerían después.

Jesús Bal y Salazar habían llegado a México en 1938 y 1939, respectivamente, invitados a sumarse al grupo de intelectuales que

laboraban en el marco institucional de La Casa de España. Es decir, se les llamó para desarrollar trabajos académicos y de investigación dentro del campo de su especialidad. La institución receptora y la prensa local los presentaron al público mexicano no como compositores, sino como críticos y escritores de asuntos musicales y, en el caso de Jesús Bal, también como investigador especializado en músicas antiguas, esto último por haber trabajado en el Centro de Estudios Historicos de Madrid. Por sus buenas credenciales, Carlos Chávez los había acercado desde el primer día a la OSM, encomendándoles la preparación de cursos, conferencias, críticas, programas radiofónicos que respaldaran las actividades de la orquesta, para ayudar a neutralizar los ataques sistemáticos a dicha agrupación, de lo que hablamos páginas atrás. Simultáneamente, como una forma más de estrechar lazos, Chávez se había propuesto atizar en ellos la llama de la composición: muy débil en un caso (Salazar) y completamente apagada en el otro (Bal). Comisiones dignamente pagadas y reiteradas invitaciones durante la década de 1940 para presentar sus obras en los programas de la orquesta, fueron el revulsivo para la producción de unas cuantas composiciones que pasaron a nutrir sus respectivos catálogos.

En su natal Madrid, especialmente en los años veinte, Salazar había producido, y en ciertos casos publicado, un conjunto pequeño de piezas instrumentales, de cámara y sinfónicas, algunas de ellas bien valoradas por la crítica del momento. Debe tenerse presente que en su juventud había querido ser compositor. Pero en sus últimos años en Madrid y durante el tiempo que vivió en México, pese a los intentos de Chávez por encaminar de nuevo su carrera en este sentido, no volvería a sentir los mismos deseos de componer que tuvo en sus inicios. Con todo, en México llegó a presentar esporádicamente ejemplos de su antigua producción y algo de lo poco que generó en el exilio, impulsado por el mecenazgo moral, y en algunos casos material, de Carlos Chávez.

A diferencia de Salazar, Bal y Gay no tenía experiencia en la composición antes de su llegada a México. Fue en este país donde inició y prácticamente concluyó su corta pero valiosa trayectoria compositiva, también incitada en gran medida por los oficios de Chávez. La presencia regular de sus obras en la programación de la orquesta haría que el público filarmónico de Bellas Artes, en

principio acostumbrado a leer sus críticas semanales en los diarios, en el mediano plazo acabara por reconocerle también esta otra faceta de la que no se había ocupado en España.

De la misma forma en que Chávez se propuso potenciar o revitalizar las carreras de composición de Salazar y de Jesús Bal, también lograría conducir a Halffter a los terrenos de la crítica musical. A diferencia de lo ocurrido con los citados críticos españoles, durante sus primeros cinco años en México, Halffter se había mantenido al margen de las polémicas a favor o en contra de Chávez y su gestión al frente de la OSM, en las que se enfrascaban dos grupos claramente antagonistas. Pero el acercamiento al compositor mexicano, luego de que juntos emprendiesen las gestiones legales para el establecimiento del citado GNM, llevó a Halffter a aceptar una columna semanal en prestigioso diario capitalino con el único objetivo –como lo reconocería más tarde– de sumarse a la defensa del compositor. No sobra recordar que las tareas periodísticas del madrileño abarcaron exclusivamente los años de gestión de Carlos Chávez en el INBA. De esta forma lo reconocía Halffter en sus «Apuntes autobiográficos», publicados en 1960:

> ¿Por qué se dedicó usted entonces al periodismo musical? La respuesta es sencilla: para hacer política. Política musical, se entiende. Y en efecto, todos mis artículos publicados en México tenían la misma finalidad política: la difusión de los ideales del 'chavismo' y la defensa de Carlos Chávez, el más grande compositor de América, cuando, hace unos años, era tratado con vilipendio en su propia tierra. En mis escritos de entonces fui más «chavista» que Chávez. Y de ello no me arrepiento, pues el 'chavismo' sigue siendo una bandera. (En Ruiz Ortiz, 1989: 38).

Además de Chávez y la terna de críticos exiliados (Bal, Salazar y ahora también Halffter), el grupo se completó con tres mexicanos muy próximos al director del INBA: el compositor, pedagogo y fundador de coros Luis Sandi, amigo y colaborador suyo en numerosos proyectos; y dos de sus discípulos en la clase de Creación Musical que impartía en el Conservatorio, cuyas carreras venía impulsando: Blas Galindo y José Pablo Moncayo. En realidad, la corriente encabezada por Chávez durante su desempeño en aquella institución docente había conseguido aglutinar a un número importante de seguidores.

Dentro de ese grupo ecléctico había músicos de distintas tendencias estéticas y edades, lo que nos llevaría a preguntarnos ¿por qué Chávez eligió precisamente a Sandi, Galindo y Moncayo, y descartó otros nombres que igualmente lo habían acompañado en gestiones institucionales previas? Analicemos varios casos. Por ejemplo, el del compositor Eduardo Hernández Moncada, buen aliado en los cambios estructurales que Chávez abanderó en los años treinta durante su gestión en el Conservatorio, adonde lo había llamado para encargarse de la clase de conjuntos vocales; poco después lo llevaría como pianista, arreglista, director ayudante y subdirector de la OSM. En esa época, recuerda el músico veracruzano, «tuve el privilegio de formar parte del grupo que en realidad constituía la célula de apoyo del movimiento musical emprendido por Carlos. […] Así conocí personalmente y trabajé con Stokowsky, Ansermet, Thomas Beecham, Eugène Goossens, Aaron Copland, Monteaux y Stravinsky».

Tras 14 años de relación profesional y luego de que Chávez dirigiera el estreno de su *Segunda Sinfonía*, agregó el compositor:

> [Chávez] me comunicó que ya no me iba a necesitar más. Nunca discutí su decisión, porque siempre he considerado sagrado el derecho que tiene un director de elegir a sus colaboradores, pero fue un golpe muy duro para mí. Probablemente pensó que yo me estaba dispersando demasiado, pues además de componer y dirigir música para ballet, para cine o para teatro, dirigía yo los coros en todas las temporadas de ópera. Más tarde concebí la duda de no saber qué agradecer más a Carlos, si haberme llevado a la Orquesta o haberme despedido, porque a partir de este momento mi destino musical iba a depender sola y absolutamente de mí mismo. (En Contreras Soto, 1993: 91).

Pese a que Hernández Moncada fue un compositor fructífero (no hay más que constatar su larga lista de obras) él mismo reconocía haberse lanzado a la composición musical con un limitado bagaje, pero «impulsado por ese tremendo motor de mil caballos de fuerza que se llamaba Carlos Chávez», por citar sus palabras (En Contreras Soto, 1993: 87). Con todo, su visión más conservadora de la música haría que se fuese rezagando con respecto al grupo puntero, de ideas aparentemente más avanzadas y cosmopolitas. Además, poco antes de la conformación del grupo, Hernández Moncada

había renunciado a todos sus puestos en la Sinfónica de México para centrarse en su propia obra. Esto supuso en los hechos un distanciamiento momentáneo con el proyecto chavista, aunque no una ruptura total con Chávez, que seguiría contando con él para distintos proyectos[3], aunque al margen de los que encabezaría este selecto grupo de élite denominado Nuestra Música al que no se le dio oportunidad de pertenecer.

Se podría mencionar también al compositor José Pomar, quien alrededor de 1930 se refería a Chávez como alguien importante en su vida y de quien recibía apoyo. Según refiere Maby Muñoz, éste lo había integrado a la plantilla de maestros, le encargó arreglos, le estrenó algunas obras y lo invitó a formar parte del comité editorial de la antes citada revista *Música*, publicada por Chávez y sus aliados en el Conservatorio. Por entonces, «ambos músicos parecían compartir ideales políticos y artísticos, y tenían la oportunidad de verlos realizados en los proyectos a los que se sumó Pomar (la renovación del Conservatorio, el revista, etc.)» (Muñoz Hénonin, 2016: 49). Olga Picún refiere que hacia mediados de 1930 la relación de Chávez y Pomar se quebró (Picún, 2009: 53). ¿Las razones? Pomar permaneció fiel a su ideología de izquierda, que compartía con Silvestre Revueltas y en un tiempo con el propio Chávez. Debe recordarse que hacia 1935 proclamaban juntos el deber de todas las instituciones culturales del país de saldar la deuda histórica con las clases trabajadoras (En Carmona, 1997: 266). Asunto del que después Chávez pareció desentenderse.

Otro buen candidato pudo ser Candelario Huízar, magnífico sinfonista a quien acudían en busca de consejo muchos conservatorianos. El propio Chávez reconocía en él un constante instinto de renovación que habría impulsado la evolución de sus técnicas compositivas[4]. Pero un accidente sufrido en 1944 le dejó secuelas irreversibles que lo alejaron de la mayor parte de sus actividades. Esto significa que al momento de la conformación del grupo, Huízar no habría estado en posición de sumarse al proyecto.

---

[3] Véase, Contreras Soto, Eduardo (1993): *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*. México: Cenidim.

[4] Véase el texto de Galindo dedicado a Huízar: Galindo, Blas (1946): «C. Huízar». En *Nuestra Música*, I, núm. 2, 57-64.

¿Qué podría decirse con respecto a la elección de los discípulos de Chávez, Galindo y Moncayo? Ambos, con Daniel Ayala y Salvador Contreras, provenían de su clase de Creación Musical fundada en 1931 en el Conservatorio y juntos habían integrado lo que la prensa reconoció entonces y ha perdurado en la historiografía mexicana, como el Grupo de los cuatro (Tello, 1987: 188). Chávez no contempló a los dos últimos para el grupo Nuestra Música. Contreras y Ayala, violinistas de la OSM, son autores de una obra estimable. A cualquiera de ellos pudo habérsele invitado. Si bien por ese entonces Ayala decidió regresar a su Yucatán natal para continuar su carrera, Contreras, en cambio, bien pudo haberse integrado. A tales alturas había despegado profesionalmente, cosechado premios y distinciones y, de acuerdo con Aurelio Tello, así se mantendría en una línea ascendente como compositor hasta 1947, en que obtuvo un premio de la OSM.

El magnífico entendimiento entre Chávez y los refugiados españoles, derivó en largos años de colaboración y apoyo recíproco tanto en los casos de Jesús Bal y Salazar como en el de Halffter. En la elección de los primeros sin duda tuvo más peso su solvente posicionamiento como críticos en el medio mexicano –a pesar de las polémicas en las que se vieron inmersos (sobre todo Bal)–, ya que su prestigio como compositores era más bien débil. De haber considerado Chávez más en el caso de los españoles este último aspecto –la composición–, bien pudo haber convocado al compositor mallorquín también exiliado en México, Baltasar Samper, dueño de un espléndido pasado musical y un importante catálogo de obras; su estatura como compositor no habría tenido punto de comparación con la de los citados críticos. O bien, sin necesidad de eliminar a nadie, ¿por qué no agregar una o varias sillas más a la reunión? ¿Acaso lo que buscaba Chávez era un número impar que desequilibrase la relación de mexicanos y españoles y que los primeros fueron mayoría con respecto a los segundos? Es difícil saberlo.

Si se hubiese tratado de añadir a la lista a otro crítico exiliado con buena pluma, Otto Mayer Serra también pudo haber sido una estupenda opción. Llegado con el exilio, el también doctor en musicología, se interesó tempranamente por el presente y el pasado musical de este país –lo que se comprueba con la inmediata publicación del volumen *Panorama de la música mexicana desde la antigüedad*

*hasta nuestros días* (El Colegio de México, 1940) y algunos informados trabajos sobre Revueltas y Chávez–. Su colaboración dentro del grupo pudo ser de gran utilidad. El crítico José Antonio Alcaraz cita una carta enviada por Mayer Serra a Chávez donde le solicita entrar en contacto con él, a fin de conocer sus puntos de vista y estudiar su música (Alcaraz, 1983: 54-56). Lo anterior no comprueba que hubiese existido entre Mayer-Serra y Chávez una gran empatía; lo que sí conocemos es la desafección del primero por Bal, lo que contrasta con la amistad que unió a Halffter con el musicólogo catalán desde que juntos participaran en la guerra civil.

1946. Carlos Chávez con el grupo que lo acompaña en su gira con la Orquesta Sinfónica de México. Al lado de Chávez, Rodolfo Halffter

## El modelo de asociación civil y el principio de élite cultural

Cómo entender el surgimiento de esta agrupación en el contexto mexicano antes descrito de mediados de 1940. Detengámonos en varios aspectos. Para operar oficialmente, el GNM adoptó la figura

legal de una asociación civil, lo que Chávez propuso en base a su propia experiencia de éxito. Esa forma de cooperación mixta, oficial y privada, inaugurada por él con la OSM había resultado una buena fórmula para producir adelanto en la música, en cuanto a incentivos a la composición nacional, difusión de repertorios variados y novedosos, presentación de artistas de prestigio internacional, suerte de escuela para intérpretes y directores nacionales, etc., etc.). La combinación del soporte económico del Estado y de iniciativas privadas, canalizado a través de asociaciones artísticas cuya dirección quedará en manos de los artistas nacionales, constituyó para el músico durante muchos años la mejor fórmula. Su razonamiento era simple: la acción oficial podría verse afectada por la falta de continuidad debido a limitaciones burocráticas o a inevitables cambios de funcionarios, mientras que la acción privada por sí sola, al menos en el México de aquellos años, no era todavía suficientemente robusta. Aunque el referente para Chávez eran las instancias de estructura más compleja, ese mismo modelo serviría para dotar de estructura al GNM, no menos ambicioso en sus objetivos que estos otros, aunque provinieran de un núcleo compuesto solo por siete compositores.

En cierta forma está presente en la constitución del selecto núcleo la idea de inspiración orteguiana de élites culturales, en tanto grupo minoritario al que se le adjudica un estatus superior y actúa como rector en los distintos órdenes de vida de una sociedad determinada. Ese grupo se asume como el único capaz de señalar un camino certero o de incidir en la solución de problemas de la cultura; en este caso, de la actividad musical en todos sus aspectos, con base en sus propias elecciones (En Carredano: 2005, Villanueva, 2009). Las siguientes reflexiones de Chávez ilustran, por lo demás, esta idea:

> Sólo un grupo de distinguidas, eminentes personas, pueden dar solvencia moral a una asociación civil artística. Sólo una asociación así puede garantizar la definición y realización segura de un plan artístico conveniente y adecuado.
>
> Y sólo una asociación así puede responder ante el Estado que subvenciona.
>
> Pero es preciso que se establezca bien que las dichas asociaciones subvencionales deben tener una orientación básicamente nacionalista

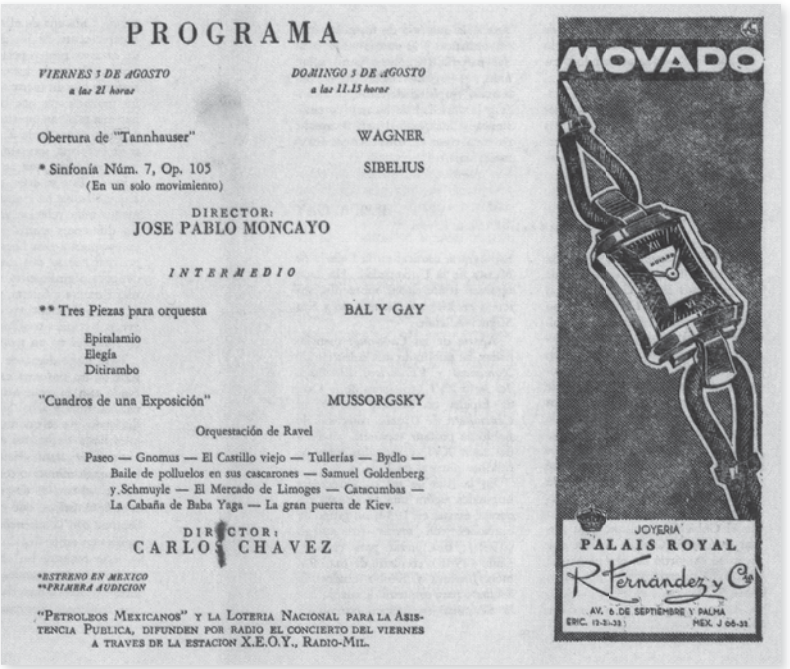
> y progresista, pues la finalidad de fondo que deben perseguir es de educación por medio del arte, no de diversión intrascendente. (En Carmona, 2000: 187).

Dado que el GNM se reconoce a sí mismo como un equipo de élite, son abundantes en su declaración de principios y en otros textos aparecidos en los primeros números de la revista, conceptos tales como «auténtica cultura musical mexicana», «música superior», «públicos inteligentes», lo que, entre otras cosas, intenta definir el perfil del lector a quien va dirigida la publicación, algo que merecería estudiarse a fondo en un trabajo de más amplitud. Si bien la revista *Nuestra Música* habría supuesto una trinchera más para el grupo de Chávez, no se convirtió en un campo de batalla; aquella guerra sólo se libró en los periódicos, en ellos seguirían campeando encendidas polémicas y tendría lugar el tiroteo de ataques y contraataques, tema que Carlos Villanueva (2017) ha estudiado a profundidad en distintos trabajos, a través de la tarea periodística desplegada por Bal en la prensa mexicana.

El concepto de nacionalismo que propone Chávez, nos recuerda Leonora Saavedra, dista mucho de lo que una y otra vez ha repetido la historiografía de la música mexicana cuando insiste en considerarlo el máximo representante del movimiento musical nacionalista en México. En sus escritos de los años treinta, el compositor marcaría una enorme distancia con dicho concepto, declarándose incapaz de expresar cualquier opinión acerca de «las orientaciones que el arte mexicano 'elevado' deba seguir en el futuro». Tampoco deja ver en página alguna de sus escritos la idea de pertenecer a una escuela nacionalista mexicana, lo cual no sugiere un desinterés por el tema del nacionalismo. Lo que sucede es que su concepto de nacionalismo «es infinitamente más amplio que el que se refiere al nacionalismo musical tal como se ha manejado en la historiografía musical y como efectivamente fue postulado por algunos participantes de dicho movimiento en México». De acuerdo con la misma autora, las preocupaciones de Chávez no son proponer la creación de una música de características mexicanas sino consolidar las características nacionales de la sociedad mexicana en lo que respecta a su actividad musical con todo lo que ello implica (Saavedra, 1989: 84).

De esto deriva el afán de construcción de audiencias para la «buena música» o la «música de altura» y más especialmente para la música del siglo xx, con énfasis en las suyas propias, las del grupo. No hay que olvidar que el objetivo primordial debía ser la autopromoción de sus miembros, sus músicas, sus ideas sobre música; en lo que desde luego cabía la defensa o promoción de obras, autores y grupos afines que, a su modo de ver, aún no gozaban de aceptación generalizada. Este sería uno más de los intentos de Chávez –compatible con la misión crítica de Salazar y Bal en España y en México– de acercar al público a las estéticas del siglo xx o a las anteriores al siglo xviii; esto con intenciones de acortar, en el primer caso, la brecha existente entre escuchas y compositores. «El público es lento –escribía Chávez– de pronto no exige variedad ni repertorio ni calidad depurada. Al contrario, pide que se le dé solamente aquello que le gusta; es reacio a lo nuevo». De ahí la idea de «ofrecerle al público únicamente obras buenas, le gusten o no, y de todos los siglos y países, incluyendo a México» (En Carmona, 2000: 44).

1945. Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México.
3 de agosto de 1945



PROGRAMA

*VIERNES 3 DE AGOSTO*
*a las 21 horas*

*DOMINGO 5 DE AGOSTO*
*a las 11.15 horas*

Obertura de "Tannhauser" — WAGNER

* Sinfonía Núm. 7, Op. 105 (En un solo movimiento) — SIBELIUS

DIRECTOR:
JOSE PABLO MONCAYO

*INTERMEDIO*

** Tres Piezas para orquesta — BAL Y GAY

Epitalamio
Elegía
Ditirambo

"Cuadros de una Exposición" — MUSSORGSKY

Orquestación de Ravel

Paseo — Gnomus — El Castillo viejo — Tullerías — Bydlo — Baile de polluelos en sus cascarones — Samuel Goldenberg y Schmuyle — El Mercado de Limoges — Catacumbas — La Cabaña de Baba Yaga — La gran puerta de Kiev.

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

**ESTRENO EN MEXICO*
***PRIMERA AUDICION*

"Petroleos Mexicanos" y la Loteria Nacional para la Asistencia Publica, difunden por radio el concierto del viernes a traves de la estacion X.E.O.Y., Radio-Mil.

MOVADO
JOYERIA
PALAIS ROYAL
R. Fernández y Cía.
AV. 6 DE SEPTIEMBRE Y PALMA
ERIC. 13-81-33 | MEX. J 06-33

# La participación del grupo Nuestra Música en el proyecto artístico del INBA

El INBA fue sin duda la creación suprema del gobierno alemanista en materia cultural; a Chávez le correspondió presidir la comisión encargada de elaborar el proyecto y posteriormente, cuando el INBA se convirtió en una ley orgánica, de dirigirlo. Luis Sandi tuvo en esta tarea una participación esencial, tal como señala Gloria Carmona pues es junto con Chávez quien redactó el Proyecto de Ley y Reglamento que creó el Instituto Nacional de Bellas Artes por Decreto en 1946 (Carmona, 1985: 53).

De una u otra forma, Chávez atrajo a los miembros del GNM a su equipo de colaboradores en el INBA, con dos excepciones. Salazar, que se encontraba enfrascado en la preparación de su colección de libros con el aval de Chávez y la posterior subvención del INBA; y Rodolfo Halffter para quien parecían suficientes sus labores docentes en el Conservatorio y las responsabilidades en la dirección de la revista y la gerencia de Ediciones Mexicanas de Música; así como la redacción de artículos periodísticos semanales para *El Universal Gráfico* a favor del proyecto chavista, durante los años de la gestión institucional de Chávez. No hay que olvidar, además, su celo para defender y el tiempo que requería para componer. A Luis Sandi le asignó Chávez un puesto de gran responsabilidad: la jefatura del Departamento de Música; Bal y Gay iría a dirigir el Departamento de Investigaciones Musicales y Blas Galindo el Conservatorio Nacional de Música. José Pablo Moncayo primero sería nombrado subdirector de la OSM y posteriormente el primer director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, que después se transformaría en Orquesta Sinfónica Nacional.

Las labores del grupo comenzaron antes de constituirse oficialmente la asociación civil. Las cuatro primeras entregas de la revista, así como la obra que inaugura el catálogo de la editora están fechadas en 1946. Ese mismo año tuvo lugar la primera serie de Conciertos de los Lunes, cuya programación y organización corría a cargo, sucesivamente, de cada uno de los miembros. En este lapso, Blas Galindo se desempeñó como gerente general para ser relevado

por Halffter tras verificarse la primera asamblea de asociados en marzo de 1947.

## Otros proyectos en el marco de la agrupación

Los estatutos contemplados en el acta constitutiva de la entidad denominada Ediciones Mexicanas de Música, A. C. que firmaron los siete miembros del GNM, determinaron con claridad meridiana los siguientes objetivos: 1) La publicación y distribución o distribución solamente de las obras de los asociados. 2) La publicación y distribución o distribución solamente de obras musicales de otros autores que la asociación juzgara convenientes, atendiendo a su calidad y a las condiciones económicas de ésta. 3) El alquiler de partituras y materiales de orquesta. 4) Como actividad complementaria, la posible edición de libros de música, pedagogía y musicología en general, así como revistas, periódicos y grabaciones mecánicas y eléctricas. 5) Para efectos de divulgación, la posible organización de conciertos destinados a promover entre el público un interés cada vez más amplio y profundo por el arte musical. 6) La publicación de un catálogo general de las obras que la asociación editara, distribuyera o alquilara, las cuales deberían ser propuestas por un comité de selección editorial formado por miembros de la propia asociación y aceptados por la asamblea.

Asimismo, quedó asentado que los socios no deberían efectuar aportación de bienes y el patrimonio se integraría con posibles subvenciones del Gobierno Federal, de los gobiernos de los estados o de los municipios, que se otorgasen a la asociación para sufragar parcial o totalmente los gastos, así como con los donativos que se pudiera obtener de particulares. En cuanto al número de miembros, sería no más de siete ni menos de tres y el gobierno interno de esta instancia residiría en la asamblea general de asociados. Estos podrían aceptar cargos administrativos dentro de la asociación, pero deberían renunciar al derecho de percibir sueldo por el trabajo que desempeñasen. Los acuerdos se tomarían por mayoría, excepto en los casos en que expresamente se especificara unanimidad, por

ejemplo, en el de nombrar al gerente general, quien podría ser o no, uno de los socios. En el caso de que hubiera una vacante, se podrían admitir nuevos miembros, siempre y cuando el solicitante fuera compositor y presentara por escrito la solicitud respectiva avalada cuando menos por tres de los compositores asociados. Esta solicitud debería ser aprobada por unanimidad de votos. Si alguno de los miembros optara por dejar de pertenecer a la asociación, el resto de los miembros perdería todo el derecho al haber social, pero seguiría recibiendo las regalías por la venta de sus obras publicadas.

La edición de partituras propias y la publicación de la revista constituyeron las tareas fundamentales del Grupo, como también lo fue en los primeros años la organización de conciertos. Una vista rápida al catálogo de obras constata lo establecido en la normatividad, ya que al menos hasta 1952 las obras publicadas fueron prácticamente las de los asociados, aunque se trató de cubrir una cuota mínima de compositores «invitados».

Hubo además algunos proyectos que si bien llegaron a contemplarse, no se concretaron. Entre ellos estuvo la redacción y publicación de un volumen de Historia de la música en México. Según lo que se expuso en la asamblea de asociados realizada en febrero de 1949, los trabajos iban a repartirse entre los siete miembros y un solo invitado: el folclorista Vicente T. Mendoza, a cuyo cargo estaría el capítulo dedicado a la música popular mexicana. El reparto de tareas habría sido como sigue: Luis Sandi se encargaría de la elaboración de un índice tentativo de contenidos; Salazar, de lo correspondiente a la música precortesiana; Bal y Gay, del capítulo relativo a la música religiosa y profana en el periodo novohispano; Galindo, Moncayo y Sandi, del «romanticismo musical» entre 1810 y 1899, es decir, desde el inicio de la guerra de independencia hasta los albores del siglo xx; Halffter y Chávez escribirían sobre el periodo 1899-1949 (Carredano, 1994: 44).

## La revista *Nuestra Música*

Durante el tiempo en que Chávez fue director del INBA, el medio de difusión que les dio mayor presencia y notoriedad fue sin duda la revista. Las publicaciones musicales concebidas como órganos de

difusión de instituciones, grupos o personas que comparten objetivos y proyectos comunes tienen entre sus funciones proponer modelos y orientaciones estéticas que guíen la producción, circulación y consumo de determinadas músicas. En muchos casos se ocupan además de preservar un repertorio de obras canónicas tan extenso como se considere necesario, sancionando desde una particular perspectiva las producciones propias o ajenas con la legitimación o el rechazo. El principal objetivo de esta publicación trimestral que se mantuvo en circulación por espacio de siete años bajo el nombre de *Nuestra Música*, consistió en promover el desarrollo integral de la música en México, idea en clara sintonía con las políticas desarrollistas implementadas por Alemán tanto en el orden económico y social como cultural, según se ha señalado.

Antes de revisar someramente algunos aspectos de la publicación conviene preguntarnos en primera instancia qué tipo de revista pretendían editar, a qué público estaría dirigida y cuál sería en ella la función de los editores. Vayamos por partes. Un repaso a los contenidos de los seis volúmenes que integran la colección y a las declaraciones inaugurales de sus responsables, nos lleva a concluir que el objetivo primordial fue la autopromoción del colectivo y, en particular, de la actividad de cada uno de los integrantes y de su obra. El propio título –*Nuestra Música*– identifica a la revista como entidad grupal y se constituye en elemento representativo de su imagen y contenidos. De esta forma, la publicación debía sintetizar los valores artísticos de este núcleo de élite que se asumía como punta de lanza de una pretendida renovación integral del medio musical mexicano.

Así, el espacio se convierte en el punto en que confluye y desde el cual se proyecta, en primera instancia, el pensamiento crítico, la obra propia y el desempeño profesional de los integrantes, en tanto compositores, críticos, investigadores, directores de orquesta, esto último no solo en el caso de Chávez sino de Luis Sandi y José Pablo Moncayo, cuyas entonces incipientes carreras en la dirección de orquesta serían promocionadas en las páginas de la revista. La publicación estaba pensada para sobrevivir cuando menos el sexenio alemanista y por ende la gestión política de Chávez, desde el momento en que se pretendía mostrar el desarrollo que en el curso del tiempo hubiera experimentado y habría de experimentar la

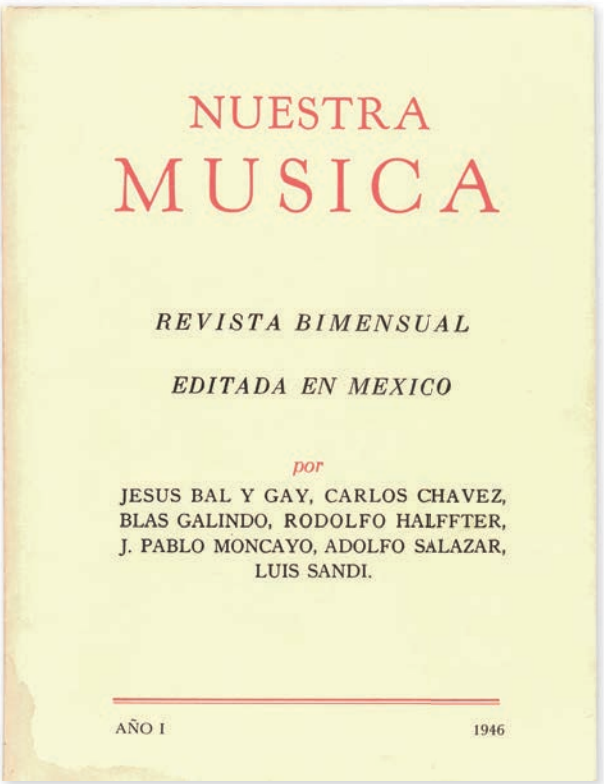
personalidad de cada uno de ellos; esto, independientemente de que se diera cabida –tal como se sugiere en el citado editorial del primer número–, a la obra de «todos aquellos maestros –vivos o muertos– cuyo significado, dentro de nuestra vida musical, represente una aportación» (*Nuestra Música,* «Editorial», 1946, 1). Puede resumirse entonces que la revista se define esencialmente por su carácter elitista y el espíritu de renovación que persigue. El discurso fundacional parte desde el convencimiento de que el grupo es poseedor de una cierta superioridad artística y estética que lo legitima para determinar políticas, modelos y orientaciones. Se trata de llevar a cabo una tarea ineludible de interés «superior» y ésta consiste en incidir en los distintos órdenes de la vida musical mexicana: educación, investigación, creación, difusión. De ahí que los contenidos debieran responder a los objetivos y metas planteadas.

La estrategia para llevar a cabo la anhelada renovación musical consistiría en desplegar sus capacidades como compositores, críticos y organizadores, comprometiéndose a componer, escribir y organizar conciertos para difundir la producción propia, las obras representativas «de nuestra época que todavía rechaza un sector considerable de nuestro público melómano». Es decir, que por «nuestra música» deberá entenderse también la defensa y promoción de otras músicas, músicos y grupos afines del panorama nacional o internacional que aún no gozaban de aceptación generalizada por parte del público. Esto justifica la presencia una o más veces a lo largo de la colección de nombres como los de Stravinski, Bartok, Milhaud, Copland, de Falla, Dukas, y desde luego los de mexicanos como Rolón, Ponce, Revueltas, Rafael J. Tello, Miguel Bernal Jiménez…

Un primer acuerdo fue la obligación de colaborar todos y cada uno de los miembros en la elaboración de los contenidos de la revista aportando estudios, críticas, reseñas, obligación que no supuso problema alguno para la mayoría. Bal, Salazar y Halffter tenían suficiente experiencia en ello. Los dos últimos habían desarrollado además labores editoriales en distintos diarios madrileños. Sandi siempre tuvo facilidad, e interés, para expresar sus ideas por escrito, y, al igual que Chávez, contaba con antecedentes importantes en la crítica musical. Por lo demás, la trayectoria de Chávez en ese sentido mostraba ya en ese entonces un historial notable en virtud

de haberse iniciado en esas lides desde muy joven; no hay más que consultar los dos gruesos volúmenes que recogen sus escritos periodísticos, varias veces citados en este mismo texto.

1946. Portada del primer número de *Nuestra Música*




Pero si para los citados músicos no representaba un esfuerzo mayor, para los más jóvenes (Galindo y Moncayo) escribir para la revista suponía un reto de gran proporción, al menos así lo confesó el primero de ellos en entrevista publicada hacia el final de su vida. Chávez –diría coloquialmente Galindo– prácticamente lo obligó. «A ver cómo le haces, pero tienes que escribir» (García Bonilla, 2001: 444). En efecto, ninguno de sus dos discípulos había probado suerte en estas tareas, pero, al menos a Galindo, su maestro no le daría oportunidad de abstenerse. Con la ayuda de Adolfo Salazar, el autor de los famosos *Sones de mariachi* dio forma a sus primeros trabajos, aunque, a decir verdad, no fueron muchos.

Nada comparable a lo aportado por Salazar y por Bal, este último el autor más productivo en *NM*; o por el mismo Halffter, quienen su responsabilidad de editor, se vio conminado a publicar con su firma o sin ella críticas y reseñas con objeto de mostrar una imagen pretendidamente fiel del acontecer musical capitalino. Pero el poder de persuasión de Chávez no rindió los mismos frutos en lo que respecta al autor del celebérrimo *Huapango*, pues la revista no alcanzó a recoger una sola línea escrita por él.

La necesidad de expresarse, de marcar posiciones o establecer diferencias con los núcleos conservadores o decididamente antagónicos eran claras para quienes no desconocían los intensos debates existentes entre las distintas facciones de la música, a lo que hemos aludido reiteradamente páginas atrás. Aunque se aprovecharon casuísticamente las páginas de la revista para aclaraciones puntuales en determinados conflictos, la revista no se convirtió en un campo de batalla, como sucedió en los diarios. Aquella guerra se libró casi exclusivamente en esos espacios por excelencia para el tiroteo y el contrataque que fueron en esos años los periódicos capitalinos. En lo que respecta a la revista, el objetivo primordial, de acuerdo con Chávez, era ganar terreno frente a la amenaza de algunas fuerzas que venían actuando y revelándose con claridad, poniendo en peligro el desarrollo de lo que consideraban la auténtica cultura musical mexicana. A fin de cuentas, si dejamos a un lado las legítimas aspiraciones de asociación artística a las que antes aludimos, la integración del grupo, y, por ende, la fundación de la revista, respondía a la necesidad de construir un frente que al mismo tiempo que repeliese con dardos blancos los ataques a los chavistas, defendiera el proyecto cultural alemanista, encabezado por Chávez, en tanto director general del INBA, un cargo que desempeñó, y no por coincidencia, según se dijo, en los mismos años en que la revista se publicó.

No tendría suficiente espacio para exponer aquí un análisis ni medianamente profundo de los contenidos de la publicación. Quisiera no obstante señalar algunos ejes que considero importante explorar en un trabajo de mayor aliento. En primer lugar, la presencia y participación en la revista de los siete editores, dado que la difusión de la obra, su pensamiento estético y la acción de todos ellos en el ámbito de la política cultural, así como la de los músicos

de su círculo más próximo, constituía en apariencia su principal razón de existir. De ello derivarían los artículos de Chávez sobre Galindo; de Galindo y de Salazar sobre Huízar; de Halffter sobre Sandi; de Bal y Gay sobre Halffter; o de Chávez sobre Sandi, por mencionar algunos, entre tantos otros, cuya orientación es precisamente el análisis de la producción y la labor musical propia y de su entorno más próximo.

Imposible negar el lugar central que ocupan en la revista las actividades de Chávez como compositor y especialmente como director de la OSM; las de Luis Sandi, cuyo radio de influencia en la política musical del periodo estudiado no se ha sopesado lo suficiente; buena parte de su actividad musical como impulsor de coros, ampliamente documentada en la revista, permanece a la espera de estudio. A través de la colección pueden también conocerse, desde la perspectiva de los editores, los resultados de la gestión de varias dependencias oficiales: el Departamento de Música de la SEP, la Academia de la Danza Mexicana o la Sección de Investigaciones Musicales dependiente de dicho Departamento, que una vez reorganizada daría nuevo impulso a los trabajos de recopilación, estudio y publicación del folclore mexicano y a la exploración de archivos –oficiales y privados– de instituciones civiles y religiosas. Esta orientación se vería reflejada en el importante espacio que se dio a los estudios folclóricos y a diversos temas de musicología histórica a lo cual contribuyeron no solo los miembros del grupo sino otros musicólogos, etnomusicólogos e historiadores de la música mexicana y latinoamericana, en ciertos casos con artículos originales. Todo lo anterior, y sin duda muchos aspectos más de esta publicación, constituyen una materia de estudio que revisada con cuidado permitirá iluminar mejor este periodo de la música mexicana del siglo xx.

Abundan en diferentes números de la revista los diagnósticos de la situación en lo que respecta no sólo a la formación en la práctica de músicos profesionales sino al campo de la enseñanza musical, tanto en el contexto de la educación básica escolarizada como en el de la formación profesional de músicos. La difusión artística a través de la radio se inscribe también dentro de la orientación ética que propone la publicación y las acciones del grupo. Para este tipo de notas sobre acontecimientos relevantes derivados de la actividad

de los miembros del grupo y en particular de la gestión de Chávez, se reservan varias páginas en cada número. A saber: la transformación de la OSM en la OSN, la inauguración del nuevo edificio del Conservatorio, cuya construcción –su actual sede– finalizó e inauguró el gobierno de Alemán con Chávez al frente del INBA y Blas Galindo en calidad de director del plantel; los Coros de Madrigalistas y del Conservatorio, donde la actuación de Sandi sería esencial; o la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio, etc., que en una nueva etapa estaría dirigida por su flamante titular José Pablo Moncayo.

Un espacio sin duda importante en la colección lo ocuparon los textos sobre música mexicana de «concierto» y sobre folclor. Se incorporaron contenidos vinculados a la moderna escuela norteamericana de composición y a figuras prominentes de la escena musical europea. Impulsar la corriente renovadora estableciendo sus propios ejes para mostrar una imagen progresista a semejanza de otros centros musicales importantes fue el principal objetivo a cumplir. No es de extrañar que en el número inaugural de la revista Chávez pusiese el foco en uno de sus discípulos, el miembro más joven del grupo: Blas Galindo, «caso espléndido de fuerza creadora de México», en sus propias palabras.

## Conflictos

Más allá de coincidir en lo estético o ideológico, de las simpatías o antipatías existentes entre los miembros, el camino señalado por Chávez, que en esencia no distaba mucho del que hubiera trazado Manuel de Falla y a partir del cual se habían formado tres miembros de Nuestra Música–, sería un elemento cohesionador y lo que daría claridad a los objetivos a perseguir. En la solución a cualquier problema la palabra de Chávez adquiría voto de calidad. Fue él quien aparentemente logró en México la reconciliación de Salazar y Halffter, que acarreaban desde España diferencias por motivos personales y políticos. Su bien conocida enemistad, producto de las preferencias exclusivistas del crítico por uno de los miembros del llamado Grupo de los ocho (el hermano del propio Halffter), se vería agravada por diferencias ideológicas que en los

últimos meses de la guerra los habían colocado en posiciones políticas republicanas las dos, pero antagónicas. Aquellos desacuerdos se trasladarían con ellos hasta el exilio en México y más pronto que tarde emergerían en ciertos comentarios desafortunados de Salazar en la prensa mexicana en los que no vale la pena detenerse en este momento, que hirieron la sensibilidad de no pocos españoles exiliados.

No fue la única ocasión en la que Chávez medió en algún conflicto. Valga un ejemplo más. Antes de cumplir la revista un año de vida, en el transcurso de una asamblea de asociados se suscitaron algunas discrepancias entre Halffter y los presentes. Aparentemente, por una u otra razón, el contenido de los números hasta entonces publicados no satisfacía enteramente a los diversos componentes del grupo, por lo que llegaron a perfilarse «discrepancias profundas», según fueron calificadas por el propio Halffter en una carta de renuncia dirigida a sus colegas:

> Como de continuar yo al frente de nuestra revista, con las atribuciones que juzgo inherentes al cargo de director, las diferencias de criterio se acentuarían todavía más, he decidido poner a disposición de la asamblea el cargo de director. Estimo que de esta manera mi conducta se ajusta a las normas democráticas que deben inspirar, en todo momento, los actos de nuestra asociación.
>
> Al mismo tiempo, me permito expresar a ustedes mi convicción de que el nombramiento de un nuevo director no resuelve, por motivos obvios, la cuestión de fondo planteada. Creo que lo mejor será que la asamblea nombre a un consejo de redacción –renovable cada año– integrado por tres compañeros, encargado de solicitar colaboraciones y de fijar previamente el contenido de aquellos artículos que tiendan a reflejar, de una manera viva, la realidad musical mexicana, enfocada desde nuestro particular punto de vista.[5]

La renuncia no fue siquiera considerada por Chávez; una semana después, el director del INBA y miembro decisivo en la asamblea

[5] Carta de Rodolfo Halffter a Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi. México, D. F., 11 de marzo de 1947. Archivo de Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

del GNM, le manifestaba su apoyo convencido de que sólo él podría continuar al frente de la publicación. Escribe Chávez al respecto:

> Contesto, por mi parte, la amable carta […] dirigida a todo el grupo. No sé lo que nuestra asamblea decida, pero deseo darle mi impresión personal de que la revista solamente podrá ser llevada por una persona, y que esa persona es precisamente usted.
>
> Me parece descubrir en su carta un cierto desaliento por las dificultades naturales de toda empresa. No olvide usted que cualquier cosa que tenga alguna significación tiene que toparse en todo momento con dificultades, no solamente esas naturales a que me he referido, sino otras muchas enteramente artificiales que bien pudieran no existir, pero que de todas maneras existen.
>
> Pienso que no hay más que insistir, y llevar adelante las cosas animado por la fuerza de la idea, seguramente que esta última no le falta a usted. (Carmona, 1989: 442-443; Carredano, 1994: 41).

Hacia el final de la gestión de Chávez en el INBA, una serie de desencuentros con Luis Sandi, derivados de la problemática interna de la institución, provocaron en el grupo una profunda grieta. No debe pasarse por alto que si bien en el GNM prevalecía una democrática camaradería, en el aspecto institucional Chávez era el superior directo de Luis Sandi, en tanto que éste se desempeñaba como jefe del Departamento de Música de la institución, como se señaló. Aquellas desavenencias llevaron a quien había sido un fiel aliado desde su juventud a renunciar a su puesto, y permearon en el seno de la asociación civil. Tras presentar a Chávez su renuncia, Sandi, anticipándose al eminente cambio de gobierno, se puso a la cabeza de un movimiento político. Al llamado Bloque Nacional de Artistas se sumaron, entre otros, cuatro de los integrantes del GNM entre los que no se contaron ni Jesús Bal ni Salazar, y desde luego tampoco el propio Chávez. Presentándose ante el entonces candidato a la presidencia de la República, Adolfo Ruiz Cortines, Sandi y sus seguidores le manifestaron su adhesión, insistiendo en la necesidad de reorganizar las actividades artísticas oficiales de manera que pudieran tener una vida autónoma, aunque relacionada, que permitiera su libre desarrollo; se hacía hincapié en la urgencia

de acabar con el «centralismo» artístico para llevar el arte de manera sistemática a todo el país. El bloque, integrado por pintores, músicos, cantantes, actores, bailarines, escritores, arquitectos, expusieron en extensa charla con el político, y en boca de su presidente Luis Sandi, el motivo de la formación de dicho bloque, las finalidades que perseguía y una especie de pliego petitorio. La inesperada estrategia de Sandi fue considerada por Chávez como un acto de alta traición a su gestión como director general de la más relevante institución cultural del país.

Los miembros del GNM, temiendo una posible reacción de Chávez, se apresuraron a enviar una carta fijando en ella su postura y haciéndole patente su fidelidad. Lamentablemente dicha carta no se conservó; tan solo la respuesta que éste dio a la misma, gracias a lo cual se puede inferir el contenido de la primera.

Por su interés, reproducimos casi en totalidad dicho documento:

Muy estimados amigos:

Me refiero a su atenta carta fechada el 27 de noviembre próximo pasado que leí con mucho interés.

Creo, como ustedes, que «la laxitud en las reglas, por decirlo así, de constitución del grupo», ha sido hasta ahora su mayor ventaja.

En realidad nuestro «grupo» obedece concreta, y solamente, como lo declaramos en un principio, a nuestro deseo común de hacer una editorial y un periódico de música.

Les ruego me perdonen si no acepto su amable declaración de que yo haya ejercido «dirección espiritual» sobre el grupo, pues creo firmemente que la dirección la ha dado la opinión de todos los que lo componemos, discutida y precisada en las juntas que periódicamente hemos tenido.

Creo, igualmente, como ustedes, que se ha hecho una obra útil que debe continuar.

Precisamente, en los días en que recibí la carta de ustedes me disponía a escribirles para comunicarles, con anticipación, mi resolución de separarme de la Asociación el día 30 de noviembre de 1952. La razón es que en esa fecha, si no es que antes, dejaré la Dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, al terminar el gobierno del señor licenciado Alemán, que me invitó a desempeñar dicho cargo.

Ustedes saben que si acepté dicha invitación fue en vista de la amable insistencia del señor presidente, con la que me honraba y me hacía ver la posibilidad de dar un paso adelante en la organización y desarrollo de las bellas artes en México.

Creo que esto último se ha logrado en buena medida. La Asociación Civil que nosotros constituimos se ha visto considerablemente impulsada por la ayuda económica que gracias a la buena amistad y a la comprensión de los actuales funcionarios fue posible conseguir.

Pueden ustedes fácilmente comprender que el trabajo que he dado a estas cuestiones artísticas de interés social, general, ha sido en detrimento de mis actividades personales de músico, lo que he hecho con sacrificio.

Creo que he cumplido con mi deber de contribuir con mi modesto aporte al desarrollo de la música en México y al mejoramiento cultural artístico de nuestra comunidad.

Creo igualmente que ya tengo derecho a disponer de la tranquilidad necesaria para terminar mi obra personal, y que al hacerlo estaré igualmente sirviendo a la cultura de nuestro país.

Ahora bien, algunos hechos recientes me obligan a comunicar a ustedes que no esperaré la fecha antes dicha para retirarme de la Asociación Civil que hemos formado, sino que lo haré irrevocablemente desde luego –no sin la pena que, de todas maneras, me produce no seguir colaborando directamente con ustedes– renunciando así a la «séptima parte» de deberes y derechos que dentro del grupo tengo.

La razón de esta resolución es que recientemente se ha formado en esta ciudad un grupo de artistas que ha hecho declaraciones públicas de sus propósitos, que son pedir la reorganización de las actividades oficiales de las bellas artes, o sean del Insituto Nacional de Bellas Artes, de manera que la música, la danza, el teatro, la literatura y las artes plásticas puedan tener una vida autónoma, aunque relacionada, que permita su libre desarrollo.

Es decir, un libre desarrollo que, se asume, no han tenido las bellas artes en el Instituto por falta de «vida autónoma».

Estoy lejos de pensar que la organización que dio el gobierno del señor licenciado Alemán a las actividades oficiales de bellas artes sea la perfección estática. Claro, todo debe evolucionar para su mejoramiento, en el curso del tiempo.

Pero –sin entrar en mayores detalles– el cargo que se ha hecho al INBA no es justo, porque cada una de las bellas artes sí ha tenido dentro del Instituto un desarrollo libre, amplio y fructuoso, durante los años de su existencia.

Por razones obvias me parece incongruente que yo siga formando parte de una asociación en la que hay 4 miembros del grupo de artistas antes mencionado.

Estoy seguro que ustedes saben con cuánto interés he prestado mi modesta colaboración a nuestra Asociación, que se ha dedicado a realizar propósitos que yo mismo inicié, como fueron los de la editorial y de la revista, y con cuánta sinceridad envío a ustedes mis mejores deseos porque el grupo continúe sus útiles trabajos cada vez con más éxito.

Soy de ustedes afectísimo amigo y muy atento seguro servidor.
Carlos Chávez

P. D. Les ruego den por terminado mi compromiso con la Asociación desde esta fecha, lo que no impide que mi nombre pueda usarse en el último número de la serie de este año de *Nuestra Música*, próximo a publicarse, según quedamos en nuestra última reunión[6].

Todo indica que hubo de respetarse la decisión de Chávez. En las series de 1952 y 1953 su nombre desaparece de la lista de editores de la revista. No es difícil adivinar que a principios de 1952 comenzaran para la asociación las dificultades económicas, tal como se preveía de cara a la renovación sexenal. Tampoco es de extrañar que *Nuestra Música* realizase entonces una intensa campaña enfocada a obtener anunciantes para la revista y se tomaran medidas de emergencia como la de reducir el tiraje y depurar el directorio de cortesías. Aunque los editores continuaron luchando por mantener a flote la publicación luego de finalizada la relación de Chávez con el grupo y su periodo al frente del INBA, la falta de recursos institucionales impidió la continuidad. De alguna manera su ausencia

[6] Carta de Carlos Chávez a Jesús Bal y Gay, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi. Diciembre 22 de 1951. En Carmona, Gloria (ed.) (1989): *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México: FCE, pp. 638-639.

presagiaba el fin inminente de la publicación. Las entregas del tercer y cuarto trimestre se presentan en un inesperado número doble. Con el primer ejemplar de 1953 culmina este proyecto editorial.

Halffter no dio un carácter formal a la ausencia de Chávez en Ediciones Mexicanas de Música. El tiempo que suele borrarlo todo, hizo su parte. Años después, en marzo de 1966, la rúbrica del compositor mexicano reaparece estampada en un acta de asamblea de la asociación, junto a las de Sandi, Galindo y Halffter. Una foto de grupo departiendo en una comida, fechada el mismo día, es acaso el testimonio gráfico de su reincorporación. Salazar y Moncayo, ambos fallecidos en 1958, son los grandes ausentes junto con Jesús Bal, que meses antes había viajado a España en compañía de su mujer, dispuesto a pasar –según dijo a todos – «una temporadita»... nunca más volvió. Pasados varios años sin noticias suyas, el grupo encarga a Sandi solicitarle al músico gallego su renuncia o, en su defecto, la fecha de su regreso. Tras la muerte de Chávez en 1978 Galindo, Halffter y Sandi, únicos sobrevivientes del grupo fundador, optaron por continuar adelante con el único brazo que siempre se mantuvo activo del proyecto inicial del GNM: la editora que, al día de hoy, ha publicado obras de más de 50 compositores mexicanos y se encuentra celebrando con buena salud sus primeros 70 años de vida.

## Obras citadas

— s.a. (1946): «Editorial». *Nuestra Música*, I/1, pp. 1-2.

Alcaraz, José Antonio (1983): «Y repetir la sombra de su eco… (*). Música». *Proceso (Semanario de información y análisis)* (México), 11 de abril, 54-56.

Carmona, Gloria (1985): «En los ochenta años de Luis Sandi». En *Pauta*, 16, 48-54.

Carmona, Gloria (ed.) (1989): *Epistolario selecto de Carlos Chávez.* México: FCE.

Carmona, Gloria, *Carlos Chávez* (1997): *Escritos periodísticos (1916-1939)*. México: El Colegio Nacional.

Carmona, Gloria, *Carlos Chávez* (2000): *Escritos periodísticos (1940-1949)*. México: El Colegio Nacional.

Carredano, Consuelo (1994): *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y Catálogo.* México: Cenidim.

Carredano, Consuelo (2006): «Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Chávez, Carlos (1935): «Los conciertos para trabajadores». *El Universal* (México, D.F.) 13 de agosto, en Carmona, Gloria (1997): *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939).* México: El Colegio Nacional, p. 266.

Chávez, Carlos (1944): «Impulso nacional». *El Universal* (México, D. F.) 6 de octubre.

Contreras Soto, Eduardo (1993): *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos.* México: Cenidim.

Galindo, Blas (1946): «C. Huízar». *Nuestra Música*, I/2, 57-64.

García Bonilla, Roberto (2001): *Visiones sonoras.* México: Conaculta/ Siglo XXI editores.

García Morillo, Roberto (1960): *Carlos Chávez. Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme.

Halffter, Rodolfo (1989): «Apuntes autobiográficos». En Xochiquetzal Ruiz Ortiz: *Rodolfo Halffter.* México: Cenidim/INBA, 23-38.

Hernandez Moncada, Eduardo (1993): «Autobiografía». En Eduardo Contreras Soto: *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos.* México: Cenidim, 85-95.

Iglesias, Antonio (1992): *Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final).* Madrid: Fundación Banco Exterior, col. Memorias de la Música Española.

Muñoz Hénonin, Maby (2016): *José Pomar y su obra para piano. Una aproximación a la obra y al compositor*. Tesis de Maestría en Musicología. México: Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

Picún, Olga (2009): «José Pomar: una labor musical desde la exclusión». En *Correo del Maestro*, 160, pp. 45-57.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal (1989): *Rodolfo Halffter.* México: Cenidim/INBA.

Saavedra, Leonora (1989): «Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México». En *Inter-American Music Review*, X/2, 78-91.

Salazar, Adolfo (1942): «La semana pasada. Música y acompañamiento». *Hoy* (México, D.F.), septiembre.

Tello, Aurelio (1987): *Salvador Contreras. Vida y obra.* México: Cenidim/ INBA, col. de Estudios Musicológicos.

Villanueva, Carlos (2017): «Jesús Bal y Gay, crítico de *El Universal*». En Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.): *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 355-394.

# Jesús Bal y Gay y nuestra música: una propuesta gallega para una vanguardia transcultural[1]

**CARLOS VILLANUEVA**
Universidade de Santiago de Compostela

## Años de aprendizaje

Siguiendo el ideario que daba cobertura y sentido a la constitución de La Casa de España, por el que se recibía en México a los intelectuales republicanos para que prolongasen su actividad y las investigaciones que venían realizando en España, «Bal y Gay –como dice Cossio Villegas en sus memorias– era poco conocido en España misma, y del todo desconocido en México. Se le invitó porque el famoso Centro de Estudios Históricos de Madrid había iniciado unos estudios

[1] Grupo *Organistrum*. Trabajo realizado dentro del I+D+i «Galicia-América: Música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1950)» (PID2020-115496RB-I00I) AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto «Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX)» financiado por la Xunta de Galicia dentro de las ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas (GPC) (ED431B 2021/09).

novedosos del folklore español. Pues los hacía combinando la apreciación literaria con la musical. Supusimos que siendo el nuestro tan rico y tan poco explorado bajo ese doble ángulo, podría abrirse pronto camino en México»[2].

A esta valoración positiva de la pertenencia de Bal y Gay al Centro de Estudios Históricos, hemos de añadir –como determinantes para la recepción de la carta de invitación del Presidente Lázaro Cárdenas– otros méritos que le hicieron merecedor de una de las diez codiciadas plazas: en primer lugar, su estancia en la Residencia de Estudiantes, en donde adquirió muchas de las herramientas y habilidades para su futuro trabajo en México: una gran capacidad organizativa al frente de las actividades musicales de la Residencia (De la Cueva, 2005: 283). Por otro lado, su complicidad con Alberto Jiménez Fraud (García Velasco, 2005: 471), que fue, en realidad, quien lo recomendó tanto para el lectorado de Cambridge como para el pasaje a América, por la vía de John B. Trend, de Cossío Villegas y de Genaro Estrada, antiguos y notables amigos de la Residencia de Estudiantes (Villanueva, 2015: 367).

Y es que, en realidad, Jesús Bal, desde 1932, ya no se dedicaba en el Centro que dirigía Menéndez Pidal al folklore; y aquellos «estudios novedosos del folklore español» –que apuntaba Cossio– eran, en realidad, el fruto de su antigua relación/ aprendizaje con Eduardo Martínez Torner, editor en su época de residente de cancioneros populares o de «Los principales caracteres rítmicos y melódicos» de la música tradicional española, cancioneros y apuntes que Jesús Bal usará en México, en la línea de las Misiones Pedagógicas emprendidas por Torner a la sombra de la ILE (Asensio, 2011). La labor de los cinco años de recopilación del cancionero de Galicia, encargo de Centro de Estudios Históricos, sólo subió al currículo de Bal tras la edición de 1972, promovida por Filgueira Valverde, cuando Bal y Rosita ya habían regresado a España (Villanueva, 2007: 11).

Pero hay un segundo apartado, relacionado con la Residencia de Estudiantes: Jesús Bal como organizador de eventos musicales, actividades y conferencias, que también tendrán reflejo, cuando no

[2] *Apud* Lida, Clara E. (1998): *La Casa de España en México (Jornadas)*. México D.F.: El Colegio de México, 65, Nota 9.

repercusión directa, tanto en sus actividades en la Casa de España y el Colegio de México como en su aportación al grupo *Nuestra Música*:

(a) La creación de grupos vocales para la difusión de sus ediciones sobre las canciones de Lope de Vega, o del cancionero de Uppsala: los *Cantores clásicos españoles,* de 1934-35, y en espejo los *Cantores clásicos mexicanos*, iniciativas performativas muy poco frecuentes en España o en México pero de gran impacto en una atmósfera intelectual que luchaba por adquirir nuevas herramientas pedagógicas (Carredano, 2005: 363).

(b) La aplicación directa del piano para la presentación y explicación del folklore; algo frecuente en la Residencia, con Federico García Lorca y la Argentinita; o él mismo haciendo un repertorio sobre canciones regionales españolas y sus variantes y coincidencias con el folklore mexicano.

(c) Otro de sus valores fue la organización de conferencias de /o sobre música, en colaboración con la Junta de Ampliación de Estudios, o por propia iniciativa de la Residencia, en las que podrían sentarse a dialogar Curt Sachs, Ravel, Salazar, Stravinsky, Poulenc o Manuel de Falla (Bal y Gay, 1990: 70-99). Que no nos sorprenda, pues, la reiterada presencia de estos mismos personajes en los temas de *Nuestra Música* o en la programación de los *Conciertos de los Lunes*, que referiremos.

(d) Dentro de esos años de aprendizaje, con el principio fundamental de potenciar la música contemporánea, los autores rupturistas, o el antirromanticismo, resultó relevante la presentación en la Residencia del Grupo de los Ocho, con Rodolfo Halffter o Rosita García Ascot entre ellos (Palacios, 2008; Torres Clemente, 2010).

> Creo que ya a nadie metido en materia sorprenderá el editorial con que, a modo de declaración de intenciones, abre la revista *Nuestra Mús*ica (1946: 1): «temperamentos distintos, lo cual es un hecho afortunado»; «No constituimos una Escuela. Tampoco lo pretendemos» (…) «El deseo de impulsar en la medida de nuestras fuerzas, la corriente renovadora del ambiente musical mexicano»; o aquella otra idea: «admiración

hacia personalidades y obras representativas de nuestra época que todavía rechaza un sector de nuestro público melómano». Aquellos mismos principios, *mutatis mutandis,* se pueden leer en la declaración de los Ocho en el famoso discurso leído por Pitaluga como portavoz del Grupo en aquel concierto de la Residencia de 1930 (Casares, 1987).

(e) Finalmente, y aunque las ideas no se materializan como las palabras, todo el atractivo pensamiento orteguiano, tan presente en los miles de subrayados y notas de los escritos de Bal y Gay, nos parecen muy afines al credo estético de *Nuestra Música* y que Bal, como uno de los principales portavoces, supo trasladar a escritos y acciones del colectivo impulsado por Carlos Chávez (Villanueva, 2017a: 15-24):

— Apoderarse de los medios de comunicación en tiempos de regeneración. Lo que no está en los medios no existe.

— Creencia firme en la redención por la cultura, en la necesidad de la difusión de los productos culturales; en el universalismo y en la democracia, siempre que haya élites preparadas para el liderazgo y sepan hacerse entender.

— El máximo desprecio por las formas pasadistas: romanticismo, zarzuela, italianismo, pintoresquismo..., [se nos abre –dice Ortega] «una nueva vida, un nuevo lenguaje con la mirada siempre puesta en Europa» (Ortega y Gasset, 2004-2010: 710-745).

Todos los miembros españoles de *Nuestra Música*, o de otros grupos americanos, como los *Minoristas* cubanos, tenían subrayados y resobados los números de *Revista de Occidente,* de *El Espectador*; o las grandes interpretaciones musicales de Ortega en *Meditaciones del Quijote, Musicalia, La España invertebrada o La deshumanización del Arte,* como ya he tratado en varias ocasiones (Villanueva, 2005b: 2017).

La *Revista de Occidente* –nos dice Carpentier– fue durante años nuestro faro y guía. Estableció un nuevo orden de relaciones intelectuales entre España y América Latina... La influencia de Ortega y Gasset en el pensamiento, las orientaciones artísticas y literarias, de los hombres de mi generación fue inmensa... (Carpentier, 1955).

Esta línea de acción orteguiana, con una meta (Chávez y la música mexicana, pedagogía social, elitismo, vanguardia, etc.) que no se apagaría en el caso de Bal, aunque sí se atenuaría con los años, alcanzó en otros representantes del Grupo –Rodolfo Halffter, en concreto– definiciones perfectamente «políticas», consecuencia de un pasado claramente activo a favor de la República y de la acción social, lo que, de algún modo, se refleja en su participación más directa y comprometida, al menos en las definiciones y declaraciones:

> Mis relaciones de amistad –dice R. Halffter– con los compositores e intérpretes mexicanos más destacados –Chávez, Sandi, Moncayo, Galindo, Herrera de la Fuente, Limantur, García Mora, entre otros–, mi decisión «quijotesca» de defender sus intereses artísticos, los cuales, en definitiva, son los intereses de la música mexicana, y esa inclinación que siente todo ser humano de meterse donde no le llaman (¡metiche!), me llevaron a ejercer, temporalmente, el oficio de periodista musical. (...) Y que conste: en el párrafo anterior he usado deliberadamente el término de periodista musical y no el de crítico musical. Nunca me he considerado un crítico musical. Carezco de dotes para ejercer esa profesión y también, de la necesaria dosis de pedantería (...). ¿Que por qué, entonces, me dediqué al periodismo musical? La respuesta es sencilla: para hacer política. Política musical, se entiende. Y en efecto: todos mis artículos publicados en México tenían la misma finalidad política: la difusión de los ideales del «chavismo» y la defensa de Carlos Chávez, el más grande compositor de América, cuando, hace unos años, era tratado con vilipendio en su propia tierra. En mis escritos de entonces fui más «chavista» que Chávez. Y de ello no me arrepiento, pues el «chavismo» sigue siendo una bandera[3].

Bal y Gay, aun manteniendo la misma orientación de acción social y política durante toda la época del «chavismo», nunca fue capaz de reconocer o de formular esta idea de la «política cultural» que suponían sus manifestaciones escritas en aquel ambiente, algo que sí queda claro en las palabras de R. Halffter.

---

[3] *Apud* Ruiz, Xochiquetzal (1990): *Rodolfo Halffter*. México, D.F.: Cenidim, 37-38.; *cfr.,* también, los comentarios de R. Halffter en E. Casares, *La música en la Generación del 27*, y de C. Carredano en este mismo libro.

## Bal en la revista *Nuestra Música*

La firma de Jesús Bal y Gay está muy presente y ocupa un lugar relevante en los siete años de vida de la revista, cumpliendo a la perfección su doble papel de escudero de Carlos Chávez y portavoz del grupo (aunque raramente use el plural al referirse al colectivo).

Teniendo en cuenta que desde otoño de 1939 Bal escribía sus crónicas semanales en el prestigioso diario *El Universal* (Villanueva, 2017b), y ya desde el año 45 informaba desde la Radio sobre los conciertos de la Filarmónica de Chávez y de otras actividades musicales, resulta fácil entender el peso y la repercusión pública que aquellos años tuvo Bal en el estado de opinión de los medios del D. F. y, como ya hemos analizado (Villanueva, 2010: 331), la facilidad con la que se vio envuelto en numerosas y espesas polémicas: por su militancia «chavista», por ser miembro del INBA (desde 1946) y por lo agresivo que a la parte contraria resultaba su tono orteguiano, elitista e impertinente.

No obstante, su pluma en *Nuestra Música*, una revista creada para la proyección internacional del Grupo hispano-mexicano, siempre fue elegante, literaria «a la francesa», erudita (tratando de emular a Salazar) y muy analítica cuando el tema lo requería. Técnicamente su estilo mejoró considerablemente con los años de oficio, hasta llegar a la elegante prosa poética de *Chopin* o de *Tientos*, pero manteniéndose fiel a sí mismo, a sus ideas y a sus primeros pasos orteguianos en España, cuando escribía en *Ronsel*, *Alfar*, *Nós* o en *El Pueblo Gallego*. Sin pretender «reconstruir en México una isla netamente española, que tan buena cosa sería para España y para México»[4] –como Salazar proponía a Bal antes de desembarcar en La Casa de España– pero aplicando férreamente las lecciones de pedagogía social aprendidas de Giner de los Ríos, de Jiménez Fraud, de Ortega y Gasset o del propio Adolfo Salazar.

Jesús Bal mantuvo en México con sus series pedagógicas, escritas en prensa o en sus charlas para la radio, o con sus conferencias-concierto, una cierta esperanza en la redención de las masas, frente a la desesperanza salazariana. Bal hizo radio, conciertos didácticos desde la Casa de España, programas de mano, prensa de divulga-

[4] Salazar, del 30/XI/1938, *Apud* C. Carredano (2008: 301).

ción desde *El Universal…*, y de mucha clase y alto nivel en *Nuestra Música*, y siempre haciéndose entender en la nueva realidad mexicana a la que aplicar la medicina regenerativa adecuada.

Además de los artículos firmados, creo que podemos aventurarnos a asignar a Bal y Gay los que figuran como «Critilo», seudónimo que aparece cuando, por razones varias, no creían conveniente en la Redacción que su nombre fuese reconocible: elogios a Chávez, la temporada de la OFM, o el comentario sobre autores programados, temas que, hemos comprobado, figuran en paralelo a sus notas para prensa y radio del *Fondo Bal* de la Residencia.

## Rodolfo Halffter

La primera colaboración de Jesús en la revista iba dedicada a Rodolfo Halffter (Bal, *NM* n. 3, 1946: 141-6), director de la revista *Nuestra Música* y de *Ediciones Mexicanas de Música*; seis páginas muy correctas (no muy efusivas, contenidas, como fue su relación con Rodolfo toda su vida) y en la línea de presentación a los lectores de los diversos miembros del *Grupo de los Siete*[5].

La presentación de Halffter la hace creando un paralelo implícito con el madrileño Grupo de los Ocho, del que Halffter había sido miembro, trayendo para la ocasión a otro de los personajes recurrentes en sus relatos españoles: Manuel de Falla, alma y guía estético de aquellos jóvenes que habían hecho su presentación en 1930 en la Residencia de Estudiantes, en acto organizado por Jesús Bal y con Rosita García Ascot al piano, y cuyo ideario, leído por Pitaluga, venía a ser paralelo al que Rodolfo escribió en su declaración de intenciones abriendo *Nuestra Música.*

Falla, a quien acompaña Felipe Pedrell, en defensa del «nacionalismo de las esencias», –escribe Bal– «viene más tarde para

[5] Etiqueta dada al Grupo por el periodista Manlio S. Fuentes, que reseña la participación de «Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luís Sandi. Abriendo la serie que promete éxitos artísticos sin precedentes, toca al compositor español Jesús Bal y Gay, la coordinación de la primera velada de los Lunes Musicales, que tuvo en la Sala Schefer.

hacer avanzar la música española con un sentido más hondo y al mismo tiempo más universal. En su música vemos evaporarse todo lo que de pintoresquismo y de empleo literal de temas populares habíamos encontrado en Albéniz y Granados (…) Falla extrae las esencias de lo popular –giros melódicos, armonías, color instrumental– y, con la lección de los clásicos siempre presente, las utiliza en la creación de una música de universal alcance» (Bal, *NM* n. 3: 141).

Los que pretendan seguir hablando en Español –añade Bal– no tienen otro camino que el que ha fijado el maestro o acudir de nuevo al «pintoresquismo», «pero ya no en la forma directa e ingenua de Granados y Albéniz, sino con intención un tanto irónica y consciente de lo que podríamos denominar 'plásticos' del pintoresquismo. Ambos caminos confluyen en la obra de Rodolfo Halffter» (Bal, *NM* n. 3: 142).

Elude Jesús, al hablar de la obra del madrileño, el análisis directo y el juicio de valor, mediante ese discurso literario huidizo, lleno de imágenes literarias tan del gusto de Bal cuando encara algo que le disgusta (o que al menos no le gusta plenamente):

> Acabado minucioso y extrema condensación de la materia sonora: angulosidad y sequedad, consecuencia evidente de un ahincado estudio de las obras de Manuel de Falla y de algunas de Stravinsky (*vid.* por ejemplo Don Lindo de Almería). Pero también una cierta ternura de frase, una cierta morbidez melódica que se hace más acusada por la vecindad inmediata de elementos rectos y angulosos antes aludidos (Bal, *NM* n. 3: 143).

Refiriéndose al uso de los materiales, nos habla Bal en la obra de Halffter,

> de la concisión de la forma y la depuración de la armonía, [a la que] se une la escritura orquestal sumamente clara y minuciosa. Cualquier página de Rodolfo Halffter (…) muestra una infatigable preocupación por la tersura de los planos orquestales y la pureza de los timbres. Es la suya una orquesta sin rellenos en la que los instrumentos se mueven con la independencia –y el peligro– peculiares de la música de cámara. De todo ello resulta una orquesta de finos colores y agudos

> contornos, vivaz y elástica, que sirve dócilmente a la mejor expresión de una música ya de por sí bien dibujada, elástica y vivaz. (Bal, *NM* n. 3: 145).

La pregunta que nos hacemos tras esta lectura es si, con esta larga crónica, seguirá Falla y su lenguaje «español» interesando como «santo y seña» a la música mexicana que está por hacer[6].

De todos modos, nos recuerda Bal la integración de Rodolfo en la vida musical de la ciudad, como crítico de *El Universal Gráfico* y profesor de armonía del Conservatorio Nacional de Música, llevado de la mano por Carlos Chávez, y siendo, como contrapartida, defensor de la causa «chavista», como el propio Halffter recordaba aquellos años de trincheras.

En cualquier caso, como iremos viendo, el modelo Falla y la herencia pedrelliana propuestos para la obra de Rodolfo no va a desaparecer de la preceptiva nacionalista que Jesús Bal y Gay diseña para México.

## Manuel de Falla: obituario

A los pocos meses de la presentación de Rodolfo Haffter, Bal ha de ocuparse del obituario de Don Manuel, un género de proximidad que sólo él podría hacer, teniendo en cuenta el distanciamiento de Falla/ Salazar, analizado *in extenso* por Consuelo Carredano (2017a).

Aún tenía Jesús sobre su mesa la correspondencia entre Carmen Falla y Rosa Ascot, o la carta del Maestro desde Argentina, felicitándolo por el éxito de su primer trabajo editado por La Casa de España:

> Querido Jesús. Con alegría acabo de recibir su Cancionero [los *Romances y Villlancios*] ¡Buscaba tanto tener noticias vuestras! Mándemelas pronto ya que éstas están solo en solfa. Indirectamente sí sabíamos de ustedes lo preciso para tranquilizarnos, pero sin poder precisar dónde se hallaban./ Aquí en esta buena y simpática Argentina

[6] Trato este tema *in extenso* en (Villanueva, 2017).

> estoy con María del Carmen desde mediados de Octubre. Vine para dirigir unos conciertos organizados por la Institución Cultural Española, trasladándonos luego a estas Sierras para trabajar y reponer mi salud (que ha sufrido bastante en estos dolorosos años), y en espera de podernos volver a España, como ya habríamos hecho de no ser actualmente tan peligrosa la travesía marítima. Nuestra venida ya fue un poco atrevida aunque gracias a Dios nada grave ocurriera./ Como acabo de recibir los Romances, apenas he podido más que ojearlos (¡y con qué vivo interés!), pero esto sólo, unido a la lectura de sus palabras preliminares (en las que encuentro una alusión que mucho le agradezco), es ya bastante para felicitarle –y felicitarnos todos– por su nuevo trabajo[7].

Llega la noticia del fallecimiento en un momento de despertar musical, de regeneración para la música mexicana, que aprovecha Bal para hacer un breve repaso del nacionalismo pedrelliano y del papel que en todo ello le toca representar a don Manuel: «Es Manuel de Falla –nos dice Bal– quien con suficiente ardor y clarividencia emprende el camino señalado por Pedrell, su maestro jamás olvidado, y siempre defendido con tanto amor como admiración» (Bal, *NM* n. 5, 1947: 20).

Va introduciendo, a continuación, otros elementos que explican todo el momento de renovación falliana: la aproximación a Debussy, el vacuo romanticismo del que Don Manuel nos libera:

> Lo que en la poesía experimentaron hacia 1900 varios españoles de excepción bajo la influencia de Rubén Darío y su «modernismo», lo experimenta en la música uno solo –Manuel de Falla– al descubrir a Debussy y su impresionismo. Para librar a la música española del vacuo romanticismo academicista imperante era necesaria una cierta revolución en lo formal, una libertad armónica lo suficientemente amplia, por otra parte, para acoger con holgura y frescor los tesoros recién descubiertos en la música popular. Pero un impresionismo transitorio, solo de arranque, si tenemos en cuenta la rápida evolución hacia la libertad formal. (…) En

[7] Carta de Manuel de Falla a Jesús Bal de 9-V-1940. Residencia de Estudiantes, *Fondo Bal*, 1/85.

> todo caso, Falla nos transmite la hondura española, la aspereza ibérica, el afán de lo real…, poco que ver con la fantasmagoría sensual de Debussy, que enseguida queda lejos. La música de Falla es española desde sus comienzos (Bal, *NM* n. 5: 21).

Usando un estilo refinado, como si el maestro Falla pudiera aún leerlo, habla de la escritura del maestro gaditano: «alejamiento de las irisaciones impresionistas»; «acordes cóncavos»; «hondura insondable»; «la hondura de los grandes poetas y pintores»; «cierta aspereza no menos española en los primeros tiempos», etc.

Parece como si estuviera pronunciando una lección –y haciendo al tiempo una advertencia– dirigida a sus compañeros de *Nuestra Música* sobre los peligros del nacionalismo (pintoresquismo, localismo, etc.), fórmulas y consejos que se prolongarán y especificarán en su artículo del año 49 sobre «El nacionalismo mexicano». Les dice, ahora: «es increíble que un hombre solo haya llevado tan lejos el nacionalismo musical tomando como punto de partida un incipiente popularismo colmado de peligrosas superficialidades. Pero la verdad es que Falla logró cuajar en música una voz española auténtica como no se había oído desde los tiempos de Victoria, voz de España hecha música universal» (Bal, *NM* n. 5: 24).

Cierra Bal su obituario con esta otra cita, tan hermosa como hondamente sentida, que Rodolfo y el propio Chávez usaron en varias ocasiones como tarjeta de presentación del modelo falliano: «Un místico, un clásico se hermanaron en Falla para darnos una obra tan ardiente como equilibrada. La asombrosa perfección de su música está lograda en el crisol de una apasionada clarividencia, tan alejada del rapto ciego de entusiasmo como del frío razonamiento dubitativo» (Bal, *NM* n. 5: 24).

El recuerdo a Falla, en el que también entró Salazar en otros medios y con cierto distanciamiento más objetivo, se prolongó en *Nuestra Música* con el revelador artículo del propio Falla -escrito para *Cruz y Raya* en los años 30 (nº 6, 15-IX-1933)-, «Notas sobre Wagner», en el que se desgranaban los secretos, las tendencias y los resultados bien guardados de la ruptura con el romanticismo, desde Wagner a Debussy; una preceptiva y una trayectoria que Bal, fiel discípulo, irá soltando aquí y allá, hasta hacerla propia y personal.

# Igor Stravinsky: *Las Escenas de Ballet*

Del mismo modo que Bal y Gay no perdió la ocasión de demostrar su estrecha relación con Falla, era para él otro buen titular para su currículo mexicano la confianza, y hasta intimidad, que el matrimonio Bal mantuvo con el gran Igor Stravinsky.

Ni que decir tiene que su «Trilátero», publicado en *Ronsel* veinte años atrás, o el modelo stravinskiano *de Hacia el Ballet Gallego* (Bal, 1924), con un buen número de polémicas que lo acompañaron, están en la misma línea de este cuidado artículo –encargo del propio Stravinsky, nos dice Bal– sobre «Las Escenas de Ballet». Lo mucho escrito por Bal en España sobre el tema del ballet o en las crónicas de *El Universal* y de la radio, al referirse al movimiento de las nuevas compañías instaladas en México, se muestra ahora en la comodidad conceptual y temática de este pulcro artículo que, además, Stravinsky iba a leer.

Parte Bal con un estado de la cuestión muy solvente de los anteriores ballets del compositor ruso: «de *El pájaro de fuego* a *Escenas de Ballet* –nos dice Bal– Stravinsky ha seguido una evolución que se caracteriza por el afán, siempre creciente, de enfocar los elementos esenciales de la danza, con desprecio, cada vez mayor, de lo literario, lo dramático y lo pintoresco» (Bal, 1947: 199)…., hasta llegar a estas *Escenas,* de las que dice el autor que es un ballet que se ajusta a la danza clásica, libre de cualquier argumento literario: «Para mí –le dice Stravinsky a Bal– el ballet pintoresco ha muerto» (Bal, 1947: 203).

Es un profundo y elaborado artículo de mucho lucimiento donde Bal hace una de esas críticas de amplio despliegue literario, abundantes citas y demostración de mucha confianza en el tema/ autor del que se habla (un «Trilátero», a fin de cuentas) y alguno de cuyos tópicos, ya presentes en *Hacia el Ballet Gallego,* ahora retoma y desarrolla: por ejemplo, el planteamiento salazariano desde Falla/ Pedrell que ahora, sin nombrarlos, nos propone:

> Hemos visto claro que para lograr una obra entrañablemente «nacional» ha de elaborarse a expensas del protoplasma folklórico

> convenientemente transformado por el artista. Es decir, que la obra «nuestra» ha de tener un fin «universal», al mismo tiempo que debe estar escrita en el esperanto de todas las latitudes. Y nada lograremos con las materias periféricas del folklore, como muchos han pretendido, sino con lo que tenga de más íntimo y asimilable (Bal, 1924: 91-92)[8].

Introduce viejas ideas y fórmulas orteguianas (muy activas en México de los años 40) recuerdos vivos de un joven privilegiado de la Residencia de Estudiantes; herramientas y formatos que, como hemos comprobado, volverá a usar en las polémicas de los años 50 sobre el público mexicano de la ópera: incapacidad del gran público para llegar a una correcta asimilación del arte; necesidad de élites para explicarlo; tratar debidamente las «patologías del aficionado», título, precisamente, de uno de sus primeros trabajos de *Ronsel* (Bal, 1924a).

Entra, finalmente, en un análisis formal puro y duro, en el uso de *Las Escenas de Ballet* pero comparándolo con otras obras de Stravinsky y de otros autores, con un sorprendente despliegue cultural y analítico. El abrupto final, sin epílogo ni conclusiones, nos causa la sensación de que le faltaran dos párrafos por error de maquetación. ¿O es un recurso estético a modo de final abrupto stravinskiano?

## Un Mendelssohn dedicado a Stravinsky

En el número 9 de la revista (Bal, *NM* n, 9, 1948: 11-25) publica Bal uno de sus más poderosos discursos sobre un autor «clásico», Félix Mendelssohn, cuya presencia en Bal y el propio formato literario-musical sólo podemos entenderla acudiendo a la anécdota que él mismo nos cuenta en sus memorias:

> Una de las idas de Stravinsky a México coincidió con la publicación en prensa de un artículo mío sobre Félix Mendelssohn. Yo, que conocía

[8] Sobre esta obra de Bal *Cfr*. L. Costa (2005).

> de viejo el «odio» que sentía Stravinsky por Chopin, temía la reacción del genial ruso. Para paliar –de algún modo tenía que calmar su posible estallido– le dije: – Hoy ha salido publicado en la prensa un artículo mío sobre Mendelssohn, y… no me dejó terminar mis explicaciones con paños calientes. –¿Mendelssohn? Igual que Mozart. Igual que Mozart. Yo respiré profundamente por el alivio que me produjo el saber que la admiración por Mendelssohn era común (Bal, 1990).

Desde luego es un trabajo de lucimiento para ser leído por el maestro ruso. Se tratan aquí temas tan del Bal orteguiano como la sinceridad del compositor (tópico tan resobado en las polémicas del año 43 con Manuel M. Ponce); la mal entendida frialdad de Mendelssohn, que es en realidad claridad e inteligencia; su personalidad por encima de lo preestablecido; las prendas morales de un generoso director de obras ajenas, etc. Un discurso antirromántico al uso que enfatiza la claridad de un compositor que a todas luces debió caerse por el precipicio beethoveniano, portándose, por el contrario, como un «clásico» en tiempos de «furias románticas y sentimentales».

A la acusación de la supuesta frialdad del compositor alemán, argumenta Bal y Gay:

> Pero no es frialdad: es claridad e inteligencia (…) fue el suyo un entusiasmo que no le hizo perder la cabeza. A la hora de componer vio con claridad que de seguir el camino abierto por Beethoven, la música podía caer en graves faltas, como efectivamente sucedió a la mayoría de los compositores románticos y post-románticos. Por eso prefirió el orden preestablecido a lo genial fortuito, la belleza de la forma a la intensidad de la emoción. Comparada su música con la de los demás románticos, y aún con mucha de Beethoven, nos resulta sobremanera *musical*, fruto de un espíritu sensible a la belleza sonora antes que necesitado de confesiones sentimentales (Bal, 1948: 13-14).

Ciertamente Mendelssohn no había aparecido hasta este momento citado por Bal entre los músicos innovadores –como Wagner, Debussy, Ravel o Stravinsky– de quienes se pueden sacar innumerables recetas, pero Mendelssohn, sin embargo –nos dice–, no las proporciona porque:

> sus procedimientos son demasiado sutiles y complicados para aguantar la estrechez de la fórmula (…) No necesita adoptar procedimientos inusitados y subvertir la lógica instrumental vigente en la época. Le basta combinar adecuadamente –con una lógica no descubierta antes– el color armónico, el color instrumental y el ritmo, la velocidad y la articulación (…) [y que] no ha alcanzado los límites de lo *sublime* por haber tenido una vida apacible y no haber mezclado nunca la música con problemas ideológicos o sentimentales (Bal, 1948: 14-17).

Mendelssohn fue, en definitiva, un desinteresado intérprete:

> Desinteresado –nos dice Bal– porque en sus conciertos dio más lugar a la música ajena que a la propia; desinteresado porque no ahorró esfuerzo para presentar dignamente las obras de los demás; desinteresado, en fin, porque hizo del respeto a las partituras la piedra angular de su actividad como intérprete. Y aún más: su desinterés llegaba al extremo, señalado por Hiller, de que sus propias obras las tocaba con cierta reticencia, como si temiera darles mayor importancia de la que consideraba que realmente tenían (Bal*, NM* n. 9: 24).

Unas virtudes y elogios que, como escribirá en diferentes ocasiones, supo Bal y Gay arrimar a Carlos Chávez –como «un nuevo Mendelssohn»–, capaz de promocionar y programar a sus colegas, en aras del crecimiento de la música mexicana.

De hecho, tampoco Bal había incluido anteriormente a Mendelssohn entre sus compositores predilectos, hasta el encuentro con Stravinsky, lo que nos hizo pensar que este artículo se trata de un regalo al músico ruso, y de paso a Carlos Chávez.

## Música y libertad: detrás del muro

Aunque la libertad del creador fuera uno de los temas predilectos de Bal en su etapa española, tanto en sus «diagnósticos musicales» de *Ronsel* como en varios de sus artículos de *El Pueblo Gallego* (Fernández, 2005: 257), así como las variables de la «libertad del crítico» (tema muy recurrente en sus agitadas polémicas entre 1943 y 1953), o la educación de las masas (temas orteguiano por excelencia), nunca

había abordado un tema con apuntes estrictamente políticos: tomando como (mal) ejemplo la falta de libertad tras el muro soviético. De ello va su discurso «Música intramuros (la situación actual de la Música en la URSS)». Un repaso descarnado, repleto de citas de la musicología internacional, sobre la nueva invasión soviética: ahora en el terreno de la creación musical, de la imposición de normas estéticas a los compositores residentes y de la mal entendida y mal gestionada educación de las masas. Y lo hace –aquí, ahora y de esta manera, dice Bal– por necesidad de salvaguardar nuestra propia libertad:

> Así pues, por compañerismo y simpatía hacia el compositor soviético y por necesidad de salvaguardar nuestra propia libertad, los compositores y músicos liberales, auténticamente demócratas, tenemos la obligación de examinar el caso planteado por aquella resolución del Partido Comunista y poner de manifiesto los profundos errores en que se asienta, así como la grave injuria que infringe al desarrollo de la vida musical al coartar la libertad creadora del compositor (Bal, 1948a: 164).

La verdad es que el gran público, las masas –nos dice Bal– son susceptibles de educación musical y, tras algún tiempo de contacto con las músicas que al principio no entendieron, acaban gustando de ellas sinceramente, debiendo contar, eso sí, con la adecuada dirección del personal especializado (las élites modulando y modelando una adecuada pedagogía social):

> Y aún muchas veces sucede que un público iletrado, ingenuo, se deleita antes con una música nueva que la masa de semi-cultos que frecuentan las salas de conciertos / Pero por qué –preguntémonos– no se ha de admitir en la música una desigualdad entre los que pueden apreciar ciertas obras y los que sólo pueden gustar otras, cuando en otros sectores de la vida se admite que haya sólo un reducido grupo de personas que entiendan de una determinada cosa (Bal, 1948a: 179).

Aquí, sin declararlo explícitamente, está contrastando Bal y Gay el eterno problema orteguiano de la vanguardia, del rechazo de la obra nueva, antipopular por esencia…, de la deshumanización del arte, en definitiva. Y aquí encaja perfectamente la cita de Ortega, tantas veces usada por Jesús:

> El arte nuevo –nos dice Ortega– tiene a la masa en contra suya, es impopular por esencia: más aún, es antipopular. Una obra nueva genera inmediatamente dos secciones, a favor y en contra: una minoría y otra, la mayoría, hostil. En realidad, no es una casualidad: a esa mayoría la obra no le gusta porque no la entiende (Ortega y Gasset, 2006: 848).

Unos pocos, explica Bal siguiendo al filósofo madrileño, poseen un órgano de comprensión para la obra nueva que les es negado a los otros. El arte nuevo no es, pues, como el romántico, para todo el mundo, sino que va dirigido a una minoría especialmente dotada, de ahí la irritación que produce en la masa, al no entenderla. Este nuevo rumbo, tomado de «Musicalia» de Ortega, que inspiró al filósofo cuando escribía sobre Debussy, lo llevará Bal constantemente a sus polémicas mexicanas, equiparando al público burgués, pro-romántico, que gusta del repertorio sabido y de los intérpretes de virtuosismo circense.

Tras circular entre los absurdos decretos dictados desde el Partido Comunista de la URSS, que Bal va desentrañando y desmontando en su artículo, nos da nombres y apellidos de «disidentes», el sinsentido de una malentendida «objetividad creativa» y, ¡cómo no!, el compositor modelo –que no es otro que Stravinsky– que crea y triunfa fuera del «muro»; concluyendo con una *coda* pragmática y apropiada para los tiempos que corren:

> Contra lo que propalan los comunistas soviéticos, el compositor occidental de hoy día, si tiene méritos suficientes, puede vivir de la música tan bien o mejor que el más notable de la URSS, y con la ventaja de escribir como le venga en gana. Stravinsky, por citar el caso más ilustre, ha venido solamente escribiendo siempre a contrapelo del público y de buena parte de la crítica, lo cual no le impidió vivir de su música tan bien o mejor que el mismísimo Shostakovich (Bal, 1948a: 187).

Es el momento de preguntarnos –no de responder– cómo este artículo que firma Bal, atacado de incontenible liberalismo, y con unos postulados aceptables y plausibles en una España franquista, pudo tener cabida es una revista dirigida por Rodolfo Halffter,

reconocido amigo de prosoviéticos como Salas Viu (cuñado de Rodolfo) o Mayer-Serra. Tal vez tengamos que reconocer la libertad de expresión/publicación que, según vemos, se respiraba tanto en la redacción de *Nuestra Música*, como en la programación de los *Conciertos de los Lunes.* ¿O tal vez hayamos de aceptar el conservadurismo de Chávez, factótum de la política musical de su país en 1948, frente a un compositor prosoviético como Revueltas fallecido ocho años atrás?

## «El Nacionalismo y la Música Mexicana»

Parece razonable que el portavoz más expuesto a los medios del grupo *Nuestra Música,* como era Jesús Bal en la década de los cuarenta, hablara, en una revista que pretendía una proyección internacional, de sus colegas mexicanos y hasta que teorizara sobre un concepto tan poliédrico y delicado como el de «nacionalismo». Ciertamente, un serio compromiso teórico y taxonómico con el que ya se venía arriesgando en notas, comentarios de conciertos y recensiones de obras o de partituras anteriores a este artículo.

Los antecedentes, como vamos viendo, ya los había presentado Bal en sus años lucenses o madrileños de *Ronsel* o de *El Pueblo Gallego*, cuando se refería a los «Triláteros», a las novedades de Ravel, presente y tocando su música en la Residencia de Estudiantes, como también lo harían Poulenc o Falla. Eran momentos esperanzadores y brillantes los que también proyectaba desde *El Sol* la aguda pluma de Salazar.

Hasta los jóvenes valores –discípulos o no de Falla– buscaban nuevas fórmulas y procedimientos de muy diverso calado. Estuvieron presentes en los atriles los experimentos «afrancesados», la música nacionalista tradicional, la regionalista, o la zarzuela. Sin embargo, desde muy pronto, el nacionalismo de corte pedrelliano, el más universalista, el más elitista, tuvo en la teoría un peso –desde Falla y Salazar– que no correspondía al escaso porcentaje que éste representaba en el cómputo global de la creación española (Villanueva, 2009: 221; Martínez del Fresno, 1999).

Tras la guerra civil, los críticos españoles que, recién llegados, se unieron a Carlos Chávez no tuvieron demasiado tiempo para renovar fórmulas o para adaptarse a la nueva realidad: empezaron al día siguiente de pisar tierra, sin cambiarse prácticamente de «traje estético». Jesús Bal y Gay, el más pertinaz y el que más se mantuvo en el escaparate de los medios, dejó siempre claro en su nuevo discurso una visión renovadora de conjunto sobre el nacionalismo mexicano, menos excluyente, sin manipular especialmente temas de estilo o de técnicas compositivas más o menos «mexicanas».

El papel modélico, singular y ejemplarizante del maestro Chávez, dentro del panorama general, fue una constante, lo que, al no ir matizada y al seguir encerrando en los términos que Bal usaba lleno de elementos orteguianos descalificadores (honestidad, libertad, autenticidad, pureza, claridad, sinceridad, masa, minorías, etc.), le ocasionó serios enfrentamientos, mayores si cabe que los vividos por Salazar o por él mismo en Madrid o en Galicia: por tratarse de un «gachupín» que defendía a un personaje prepotente y que dejaba al descubierto el flanco de su tan defendida libertad de crítico, ahora funcionario del INBA a la vez que destacado portavoz del grupo *Nuestra Música*.

Este era el contexto global, estudiado por Consuelo Carredano en páginas anteriores, en el que Bal escribe «El Nacionalismo y la Música Mexicana de hoy» (Bal, 1949), arrancando con un preludio bastante elogioso: los compositores mexicanos más consolidados (Ponce, Rolón, Silvestre Revueltas, Chávez, Huízar, Sandi, Hernández Moncada, Galindo y Moncayo) –nos dice Bal– «constituyen una realidad de subido valor y rasgos claramente peculiares dentro de la música contemporánea universal (…) Gracias a ellos, México se ha encontrado a sí misma en la Música por primera vez» (Bal, 1949: 107).

La tarea que tenían entre manos es la ya expuesta, en la teoría y en la praxis, (a) «de dotar a México de una música de altura y (b) que ésta fuese algo en que palpitase y se exteriorizase lo radicalmente nacional». ¿Y de qué manera lograrlo?: con el nacionalismo de las esencias, consistente en «recurrir al idioma musical popular para extraer de él melodías completas o, cuando menos, giros melódicos y fórmulas armónicas y rítmicas de claro acento nacional aprovechables en la construcción de una música esencialmente culta» (Bal, 1949: 109).

Hasta el momento, principios generales ya manidos: universalismo, la vista puesta en Europa, empleo de ideas y de formas consolidadas, referencia de autores de la vanguardia internacional (Stravinsky, Falla, Ravel, Bartók, entre otros), etc. Pero, al tratar de ponerse a aclarar términos y tendencias en México, entra ya Bal en primera persona con sus objeciones y precisiones tan salazarianas: lo verdadero, lo pintoresco, lo auténtico, lo falso, etc.:

> es evidente –nos dice Bal– que según se aprovechen y asimilen esos elementos, tendremos un verdadero idioma nacional, trasunto musical del alma de todo un pueblo, o, por el contrario, un aspecto intrascendente de lo más superficial de ese pueblo, una música pintoresca y nada más (….) Más tarde vendrá el ahondar en el tesoro popular, el descubrir qué es lo verdaderamente característico. Lo verdaderamente fijo, auténtico, fecundo. Y aún quedará, por último, aquella etapa en que esas esencias, ya bien destiladas, se integren en la obra de aliento universal. Lograr esto último es –o debe ser– la meta de todo nacionalismo que aspire a algo más que producir música para turistas (Bal, 1949: 108-109).

La aplicación de fórmulas referidas a autores concretos y a países determinados, nos trae al Bal y Gay en estado puro, al tener que especificar modelos y fórmulas: esencialistas, como Pedrell/Falla, Liszt/Bartók; no folklorísticos, de Saint-Saës a Debussy; la de Rimsky que nos parece rusa por los temas; la de Debussy francesa porque está impregnada de gracia, de refinamiento, de inteligencia y de sensualidad, algo muy característico de la literatura francesa. «También se puede alcanzar –nos dice siguiendo a Pedrell– un cierto modelo profundizando en el alma de esa cultura: podríamos hablar de un nacionalismo de Palestrina, de Victoria, de Vivaldi o Scarlatti… Cualquier compositor valioso y original viene a ser agente eficaz en la formación o consolidación del nacionalismo musical de su patria» (Bal, 1949: 111).

El reparto de papeles de todo este confuso plan teórico sería el siguiente paso a dar por Bal. México, además, carecía de estudios de folclore basados en trabajos de campo, lo que hubiera permitido, al menos, tener claros los términos, evitando así choques conceptuales como lo indio y lo mestizo, lo mestizo y lo criollo, lo criollo y lo europeo, etc. Términos y límites –viene a decirnos

Bal con su arrogante seguridad– que él sí tenía claros, tras su experiencia en el Centro de Estudios Históricos recopilando música en Galicia, y que había demostrado en las exitosas conferencias sobre folklore comparado impartidas en México, recién llegado a La Casa de España.

Así, Manuel M. Ponce, por ser el primero en su reparto, ofrece fuertes dosis de «pintoresquismo», de criollismo; Revueltas tiende a lo mestizo; Huízar prefiere lo indígena, etc. Cerrándose el «casting musical» con este diagnóstico:

> Todos los compositores mencionados al principio –con la excepción de Chávez– muestran en su desarrollo una evolución semejante y como abreviada de la que han seguido los nacionalismos asentados en el idioma musical del pueblo. (…) Todos tienden en la actualidad a superar el empleo de las frases y modismos populares con un idioma propio en el que lo mexicano está más en el espíritu que en la letra. A medida que su personalidad fue madurando, se apartaron del inevitable pintoresquismo en que se habían apoyado inicialmente, dejaron de imitar el lenguaje del pueblo y lograron –la mayoría de ellos– hablar su propio idioma que, por ser auténticos mexicanos, es auténticamente nacional (Bal, 1949: 112).

En opinión de Bal, Carlos Chávez merece ser considerado como un caso aparte, por ser muy pocas las obras suyas para las que, conscientemente, haya recurrido a elementos exteriores de la música popular mexicana –indígena, mestiza o criolla–. Y prosigue:

> Chávez no se preocupó grandemente de recoger nuestra música para construirse con ella un idioma expresivo de su propia personalidad. / Es cierto que en sus primeros años de compositor viajó por algunas regiones del país a fin de escuchar sin deformaciones la música de su pueblo. Pero lo hizo para empaparse de su espíritu, no para utilizarla literalmente, con el mismo objeto con que fue a contemplar el paisaje, la arquitectura, la escultura. En algunas obras recurre al folklore, pero lo hace circunstancialmente, y sin que esa música deje mayores huellas en su estilo.
>
> Es hora de rectificar lo que por ignorancia se afirmó –e irreflexivamente se ha venido repitiendo– de que Chávez es un compositor

> arqueologizante o folklorizante. Su nacionalismo musical es, por el contrario, del tipo de los compositores franceses: una suma de rasgos estilísticos y un tono vital que son los mismos que se encuentran en las expresiones más características y acendradas de la realidad mexicana. Para quien haya penetrado un poco en el carácter y en el paisaje de México, obras tan desprovistas de elementos folklóricos como la «Sinfonía de Antígona», el «Concierto para cuatro cornos» o «La Hija de Cólquide», resultarán tan música nacional, tan inalienablemente, inconfundiblemente mejicana como la «Sinfonía India» (Bal, 1949: 112-113).

No nos sorprende, pues, que este tipo de diagnósticos, repetidos por Bal y Gay en prensa y radio desde diez años antes del presente artículo, hubieran provocado serias discrepancias y polémicas, al unir términos musicales –aparentemente objetivos– con otras metáforas enteramente subjetivas, que ya había empleado en *Alfar* veinte años antes, barajando para la ocasión el concepto «sinceridad»:

> Las obras de los siglos anteriores al nuestro, que hoy parecen ostentar una marcada tendencia a permanecer, son, seguramente, las menos sinceras, es decir, las que fueron creadas con mayores cuidados, con la conciencia más clara. Las que ante nuestros ojos van descendiendo al olvido son las que nacieron más ardientemente y más desprovistas de todo timón sapiente. La moralidad, en cuanto delicadeza del espíritu para con la propia creación, sufre también bastante con la práctica del arte emocionado (Bal, 1926: 17).

Como ya hemos analizado (Villanueva, 2010), Bal explica en sus memorias, ya jubilado y con recuerdos selectivos, la polémica mantenida con Manuel M. Ponce, en 1943, y que se prolongaría cerca de dos años, a partir de un artículo suyo en *El Universal* titulado: «Ninguna obra es perfecta si carece de sinceridad», comentando el *Concierto para Violín* de Ponce, recién estrenado:

> Si no flaquea mi memoria, en el mes de septiembre de 1943, se estrenó el «Concierto para violín y orquesta», de Manuel Ponce. En él Manuel Ponce –ignoro las verdaderas causas– utiliza un lenguaje armónico que se salía del que era habitual en todas sus obras anteriores.

> Taché esta diferencia de lenguaje de falta de sinceridad, porque no era producto de la evolución ni de la afirmación de estilo, sino –probablemente– de un afán de modernización que no encajaba en el rompecabezas de la propia obra. Todo esto, desde luego, con la máxima corrección en la exposición y en la intención (Bal, 1990: 137).

En síntesis, la defensa de la persona, la obra y la gestión musical de Chávez, que Bal asumió y brillantemente desarrolló hasta años después de que el grupo *Nuestra Música* se hubiese disuelto, y para toda su vida en sus recuerdos, le acarreó muchos problemas, largos enfrentamientos y serias dudas acerca de su propia «sinceridad» como crítico. Aunque esto, como tantas veces hemos repetido, es el modelo orteguiano, que Salazar también practicó, y que sólo se cambia con el tiempo, con la decepción y con el desinterés de las cosas del día a día.

Podemos ver las principales ideas de este artículo sobre el nacionalismo volcadas en una de sus tiras de *El Universal*, de agosto de 1941, y en un guión para la Radio XEQ de marzo de 1949 (Guiones/ Residencia de Estudiantes) lo que corrobora, como venimos diciendo, el que Bal aprovechaba los escritos de prensa para pasarlos a sus programas de radio, y viceversa, algo habitual en nuestro músico que llega a reciclar, casi literalmente, textos e ideas, de ca. 1925 a 1935, al contexto mexicano.

## Carlos Chávez en el vértice de *Nuestra Música*

Además de las abundantes notas comentando la actividad de temporada de Chávez al frente de su Orquesta Nacional, de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, o de sus ediciones de obra en partitura o en disco, que en apéndice recogemos, Bal le dedicó a su mentor y amigo sendos artículos de profundo calado, referidos a la *Sinfonía de Antígona* (Bal, *NM* n. 17, 1950: 5-17) y a *La hija de Cólquide,* (Bal, *NM* n. 19, 1950: 207-216). Venían a ser la corroboración técnica y razonada, con partitura en mano, de las innumerables alabanzas que en todos los frentes le había ido regalando.

Sobre la *Sinfonía de Antígona* ya había publicado, un año antes, en Notas de *Nuestra Música*, un elogioso comentario a la edición americana. Ahora analizará la obra con una primera parte literaria, pensada y escrita para el público en general; y una segunda, engorrosamente técnica, como tratando de demostrar que sabe lo que tiene entre manos, si es que alguien lo había puesto en duda.

«Música sumamente severa, –nos dice Bal– concentrada, con pasajes de gran desolación, fruto legítimo de la inspiración trágica griega sentida por un hijo de la altiplanicie mexicana». Como en otras ocasiones, nos habla de «economía de medios» –en melodía, armonía y orquestación–; pero esa economía, controlando un gran potencial sonoro, produce una singular tensión, característica de la obra (Bal, 1950a: 6).

Nos da pistas estéticas al compararla con el *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy, con la que –dice– tiene «cierto parentesco en la atmósfera orquestal»; y se marca un largo análisis formal convencional –que solo con Stravinsky le habíamos visto– acompañado de numerosos ejemplos musicales en los que detalla fondo y forma de la obra.

> En fin, –nos acaba diciendo– la Sinfonía de Antígona es, en todos sus aspectos, una muestra elocuente y harto completa del estilo personalísimo de Carlos Chávez. No importa que el autor adopte en otras obras procedimientos de muy diversa índole; la voz que suena en la Antígona no dejará de resonar de una manera u otra en esas obras y siempre con un acento de autenticidad indiscutible (Bal, 1950a: 17).

Con el mismo formato –comentario poético-literario y análisis convencional puro y duro de la partitura– nos explica Bal que la versión actual de *La hija de Cólquide*, (Bal, 1950b: 207-216) es una Suite para orquesta, aunque había nacido como música para ballet, con destino a Marta Graham, en 1944, de quien era argumento y coreografías. Luego se transformaría –partitura y la coreografía– por decisión de la coreógrafa. La obra se interpretó en EEUU como «Dark Meadow» en varias ocasiones. Más tarde, Chávez trasladó trozos de ella a una Suite, cuya partitura y estreno en México

comenta ahora Bal. Otro fragmento de la primera versión se liberó para al *Cuarteto n. 3*. Al concebirse en el ballet como doble cuarteto (maderas y cuerdas) se conservó en general el color instrumental de origen (Bal, 1950b: 215).

No se nos oculta que la reiterada defensa de la actividad y de la obra de Carlos Chávez está detrás de la gran polémica mantenida por Bal con la «Opera Nacional», que le costará su puesto de crítico de *El Universal.* En todo caso, ante las graves acusaciones contra el crítico gallego, Carlos Chávez desde la dirección del INBA públicamente saldrá en apoyo de Bal (Cfr. Villanueva, 2017b).

## Dos artículos sobre Chopin: calentando motores

El centenario de la muerte en 1949 de Federico Chopin trajo a *Nuestra Música* tres artículos dedicados al compositor polaco: el de Esperanza Pulido, «André Gide y la música de Chopin»; el de Vicente Salas Viu, «Chopin: Las dos caras del romanticismo»; y, en el mismo número, el de nuestro Jesús Bal, «Chopin innovador», con lo que la Revista habría cubierto sobradamente aquel año el expediente de tal efeméride. Pero Jesús, seguidor incondicional del gran pianista polaco desde su época de la Residencia, publica, dos años más tarde, un breve pero intenso repaso sobre Chopin: «La lección de André Gide», de lo que parece la síntesis de las notas extraídas del libro sobre Chopin que estaba escribiendo y que acabaría publicando con notable éxito en el Fondo de Cultura Económica. Y la ocasión, también, de homenajear al Premio Nobel, André Gide, en el año de su muerte. Nos cuenta la peripecia de la monografía en sus memorias (Bal, 1990: 165):

> Tuve que cortar mucho de su contenido porque se iba a convertir en un libro para músicos, exclusivamente para músicos, y no era esto lo que deseaba, ya que fue dedicado al Fondo de Cultura Económica, y éste publicaba solamente «Breviarios», que eran libros breves, no brevísimos. No debería ser, pues, un libro sobre Chopin que abarcara, desarrollara y agotara el tema.

> ¿Cómo nació el libro? Hay muchos «padres», es decir, motivos. Reconozco que tuvo bastante culpa André Gide, porque yo tengo ahí, casi a mano, una plaqueta de André Gide que se titula «Notes sur Chopin». André Gide era un señor que no tocaba en público, ni mucho menos –tenía bastante pudor–, pero era capaz de leerse –y lo cita una y mil veces en su diario– al «señor Albéniz». ¡La Suite Iberia! La tocaría mal, pero la leía. Las «Notes sur Chopin» son estupendas y en ellas hay una dedicada a la «Barcarola» que es una maravilla». A mí me parece «la verdad».
>
> Cada vez me metí más en el tema, y siempre más, y ya no pude parar. Creo que he dicho que a mí me lo ofrecieron todo, está visto. En este caso no. Mi «Chopin» lo ofrecí yo, no me lo dieron hecho. Lo ofrecí al FCE. Estaba publicándose por entonces la «Correspondencia de Chopin». Me suscribí a los tomos I, II y III. Se publicaron dos en Francia. El tercero nunca lo vi, a pesar de haber pagado los tres. ¡Oh la formalidad!

Quizá, además de otras lecturas, la idea de homenajear a Chopin/Gide arranca del artículo de Jean-Aubry en la *Revue Musicale* (1945) sobre André Gide y la música, completado con su diario. Bal era un incondicional del poeta francés ya desde su juventud, al igual que de Mallarmé o de Baudelaire, como refiere Rafael Dieste en sus memorias.

La primera aproximación que comentamos –su «Chopin innovador»– viene a ser un borrador divulgativo que nos habla del verdadero revolucionario de la tecla del xix: la perfección formal y la gran evolución de su obra, con diferencias radicales respecto al último Beethoven. Tras comentar el rechazo que en vida tuvo desde Móscheles hasta Relstab, Bal homenajea a Chopin analizando las *Mazurkas*, al permitirle abarcar toda la vida del compositor, desde la *Op. 5* a la *Op. 67*. Tras un breve contexto histórico se mete en un análisis formal, salpicado con diversos pareceres y comentarios de músicos de su época, en el que demuestra su gran experiencia pedagógica, presente en tantas notas y escritos, desde los programas de conciertos a los comentarios desde la Radio Universitaria.

No tendría mucho sentido su segundo artículo sobre Chopín, «La lección de André Gide», a menos que ya estuviera lanzado en la recopilación de datos para su próximo libro del FCE, como

refería en las memorias. En todo caso, se justifica diciendo que el suyo viene a ser una prolongación del de Esperanza Pulido: «El presente ensayo trata de ampliar aquella exposición –creo que la primera en México– del pensamiento gideano acerca de la música de Chopin» (Bal, 1951: 81).

Un tema a resaltar es la sensación que sentimos, leyendo a Bal, de su afinidad, y hasta la extrema identificación, con Gide, como si él mismo escribiera aquellos intensos párrafos sobre la obra de Chopin; llegando a perder el lector, en muchas ocasiones, el sujeto de la narración.

Se abre el relato con la frase que conducirá a varios autores*:* «No es frecuente el hombre de letras interesado por la Música» (Bal, 1951: 76), aportando nombres de la literatura francesa que sí fueron excepción: Dujardin, Baudelaire, Mallarmé, Cocteau, o Paul Valery, entre otros. Pero es Gide *su alter ego*, observando de partida que mientras el poeta, en sus notas y diarios, mantuvo sustanciales cambios de parecer y de valoración sobre los diferentes compositores de piano del XIX, sobre Chopin nunca rectificó: «siempre es seguro, amó su música hasta el fin de sus días, 'con verdadero inteletto d'amore'» (Bal, 1951: 81).

Nos llama también la atención el cambio de expresión literaria que se ha producido en este artículo, el modo al hablar de música (con símiles, imágenes y descripción de sensaciones muy «gideanas») –tan refinado, poético y diferente a su habitual discurso en la prensa diaria mexicana– que nos transporta a la época de *Ronsel*, antes de convertirse en crítico profesional: una manera de encadenar, sin que apenas lo notemos, el estilo de las citas de Gide y su propio discurso. Bal va a más –como si hablase por boca del poeta- al referirse a intérpretes y virtuosos, de los que Bal tanto ha renegado en sus polémicas en prensa:

> Las conclusiones a que llega [Gide] en sus meditaciones reiteradas sobre el problema interpretativo resultan sobremanera interesantes y todo aquel que, libre de prejuicios tradicionalistas, pueda cotejarlas con la *realidad Chopin,* no dejará de convenir con Jean-Aubry en que sería de desear que pudiesen leerlas todos aquellos ejecutantes que (cito a Jean-Aubry) «a placer y cotidianamente deforman las intenciones del gran maestro polaco», ninguna otra lectura podría serles más saludable (Bal, 1951: 81).

Bal avanza leyendo a su poeta-músico en conceptos que desarrollará en su monografía *Chopin,* o en *Tientos*, siendo, en el fondo, residuos de los pensamientos orteguianos del Residente de los años 30 (Bal, 1951: 86-9):

«Moral artística»: i.e. considerarse a sí mismo como un medio; «así pues, no preferirse jamás al fin elegido, a la obra» (Gide).

«Virtuosismo»: «La perfección no se obtiene sin la limitación (…) El virtuosismo no ha producido más que cosas triviales» (Gide).

«Ética»: La denuncia hecha por Gide con ese valor moral que siempre le caracterizó, excede los límites de la estética para clavarse en la entraña palpitante de la ética. «El virtuoso es un impostor que traiciona a sabiendas la voluntad del compositor» (Gide).

«Público»: «Chopin –con ese tipo de interpretaciones y ese tipo de público– es tanto más desconocido cuanto más trabajan sus ejecutantes en darlo a conocer» (Gide).

«Interpretación». Sobre su esencia, no se trata de colaborar con el autor, ni de ponernos ante la obra como ante un espejo que refleja nuestra propia personalidad; se trata, por el contrario, de *descubrir, de explicar* la obra y hacer que el oyente se vea envuelto y llevado por la frase musical así desvelada. Es curioso como Gide evita el término *interpretar*, usando en cambio *ejecutar* y *explicar.*

Y acaba hablando Bal y Gay de la honradez del eminente poeta:

> Gide no ha sido pianista ni musicógrafo, solo (¿) un literato profesional. Su lección de musicalidad y de honradez ante la Música, si ya resultaría notable, excepcional en un músico de oficio, raya en lo sorprendente al sernos dada por un aficionado cuya profesión suele caracterizarse por una incomprensión del fenómeno musical y, paralela a ella, una tendencia –en el caso del filarmónico– a utilizar la música como trampolín o pretexto para la expresión de sí mismo. Pero para alcanzar lo que dice Gide y que dieron lugar a sus Notas sobre Chopin, para llegar a ello se precisa: no ser virtuoso, no ser empresario y no ser tonto (Bal, 1951: 99).

Comprobamos, pues, como Bal va deshojando los diarios de Gide como si fuera él quien los escribió, apostillando contra los defectos que el poeta señala, claramente en una relación público/

intérprete en la actualidad mexicana que tantas hemos visto reflejada, directa o veladamente, en las crónicas de *El Universal*, o en las últimas monografías. En todo caso, el amor por la poesía francesa, y en concreto por Gide, que ya se muestra en las conversaciones de tertulia con sus compañeros de *Ronsel* y en las primeras crónicas de la prestigiosa revista lucense, lo vuelca ahora en este doble estudio sobre Chopin, que, sin duda, son el borrador de la brillante monografía del Fondo de Cultura Económica.

## Bal y Gay en el ciclo de *Conciertos de los lunes*

El ciclo de conciertos que nace con el grupo *Nuestra Música* guarda elementos de las sociedades de conciertos de Madrid, que Salazar dirigió, o de las propias actividades musicales de la Residencia, de las que Bal se ocupó en los últimos años de estancia en la Casa. En todo caso, la declaración de intenciones que firman todos los componentes del Grupo guarda estrecha relación –como ya apuntamos más arriba–, como el manifiesto fundacional de *Nuestra Música,* con las declaraciones del Grupo de los Ocho de Madrid, lo que no resultaría extraño contando en la dirección de la revista con Rodolfo Halffter y teniendo como uno de los colaboradores de más peso a Jesús Bal y Gay, organizador del evento, precisamente en la Residencia de Estudiantes.

El manifiesto de *Conciertos de los lunes* va dirigido a intérpretes, músicos en general y público, pero «público inteligente» (Ortega de nuevo); contiene una clara intención pedagógica a favor de «nuestra música», la que nosotros hacemos y la que nos gusta. Todo está presidido por un espíritu regeneracionista que recuerda a Giner de los Ríos: música de todas partes, para todos y para el desarrollo de México.

> Es éste un convenio de amigos que suscribimos un grupo de compositores que participamos de ciertos ideales comunes. / El primero de éstos es el muy amplio de contribuir al cultivo de la música mexicana en todas partes y al de la música de todas partes en México, así

> como de ayudar al desarrollo en México de los músicos ejecutantes y los públicos interesados en la *música superior*. / Otros ideales nuestros, más particulares, son los que se refieren a hacer conocer nuestra propia música en un ambiente receptivo y abierto, mostrando *a los públicos inteligentes* no solo las características de obras singulares, sino el desarrollo que en el curso del tiempo haya sufrido y haya de sufrir la personalidad de cada uno de nosotros. [pedagogía social] Para el logro amplio y mediato de tales fines pensamos que hace falta *realizar gran número de trabajos de carácter social, educativo, cultural, editorial*, cuya responsabilidad recae en órganos públicos y privados diversos. / (…) Pretendemos establecer una actividad musical *práctica, regular* y *permanente*. Nos interesa difundir la música de nosotros mismos y de los nuestros –mexicanos o no, contemporáneos o no– que más se identifique con la que en música gustamos y consideramos mejor (…) México D.F., 11 de marzo de 1946 (AA. VV., 1946: 6).

La programación (un concierto al mes, los lunes) se realizaba, en riguroso orden alfabético, por cada uno de los miembros del Grupo, ofertando obras propias y de autores elegidos: bien pertenecientes al Grupo o fuera de él, mexicanos o no. A Bal y Gay le correspondió, pues, abrir la primera temporada, en concierto celebrado el 11 de marzo de 1946 en el que se interpretaron: *Sonata para 2 clarinetes*, de F. Poulenc; *Cuatro preludios para piano*, de Carlos Chávez; *Melodías para canto y piano*, Mª Teresa Prieto; *Tres piezas* para canto y piano, de Bal y Gay; *Divertimento para flauta, oboe, clarinete y fagot*, de Bal y Gay; y el *Concerto,* de Manuel de Falla.

Cabe comentar, sin demasiado apoyo documental, la selección de obras y las circunstancias de este primer programa: por ejemplo, la presencia de Francis Poulenc, uno de los invitados de Bal en los conciertos de la Residencia de los años 30; Carlos Chávez el líder del grupo, al que Jesús debe el favor de haber sido programado por su orquesta, antes de la constitución de *Nuestra Música*; María Teresa Prieto, hermana de don Carlos Prieto, a cuya casa acudían los «españoles» algún que otro domingo para asistir a las deliciosas veladas musicales organizadas por la familia, como cuenta Bal en *Perihelio*. Las dos obras de Bal, inmediatamente editadas por *Ediciones Mexicanas de Música,* la editorial del

Grupo que pasó a dirigir Rodolfo Halffter, presentan tres de las cuatro canciones (no se interpretó la de texto de Rafael Alberti) y el *Cuarteto de maderas*, muy elogiado por Stravinsky, según nos dice Bal en sus memorias. Finalmente, era obligada la obra cumbre del repertorio de Manuel de Falla, el *Concerto*, interpretado, además, por Rosa García Ascot al piano.

En la segunda temporada, el concierto organizado por Bal estuvo íntegramente dedicado a Falla, en el último homenaje, celebrado el 26 de mayo de 1947. Se programaron: *Homenaje a Debussy,* 1920; *Pour le Tombeau de Paul Dukas,* 1935; *Fantasía Baetica*, 1919; *Trois mélodies,* 1909; *Soneto a Córdoba*, 1917; *Siete canciones populares españolas*, 1914, y de nuevo el *Concerto,* 1926.

## Conclusiones

Entrando en el Fondo Bal de la Residencia de Estudiantes y analizando, como hemos hecho, cartas, manuscritos, notas al programa y recortes de prensa, podemos observar la reiteración de una serie de «objetivos base» que Bal trató de llevar al público cumpliendo fielmente los principios de la I.L.E.: educación de las masas, búsqueda de una base de tradición, educación, y, ya posteriormente, a partir de 1930, el pedrelliano «nacionalismo de las esencias», que Bal había ido recogiendo de Salazar o del propio Manuel de Falla.

Nos sorprende cómo de 1924 a 1960 Jesús Bal mantuvo muy fielmente aquel ideario orteguiano, con principios sostenidos y mantenidos durante toda su vida, dejando de ser soldado de primera línea desde ca. 1955, pero siempre muy prestigiado en temas musicales de hondo calado: estilografía, sociología, interpretación, etc., dentro de la línea pedagógica esperanzadora para un público que se puede rescatar; así, hemos hablado de sinceridad, autenticidad, virtuosismo, masas, élites, etc. La lección bien aprendida a su paso por la prensa gallega y por la Residencia de Estudiantes volvió a repetirla en México: ahora con otros autores, otros actores y otro público, con una calidad literaria incontestable, una abrumadora erudición, y con Carlos Chávez como vértice, ahora, interpretando el papel de Manuel de Falla.

Podría servirnos de síntesis final su propio ideario musical, que en poco cambió desde sus trabajos para *Ronsel, Alfar* o *El Pueblo Gallego* de paso hacia *El Universal* o *Nuestra Música,* ideario formulado pocos años antes de morir:

> Genéricamente, es la música lo que me gusta. A ella he servido siempre, asumiendo en cada situación la tarea que consideré posible, no utópica, y que más podía favorecerla, habida cuenta, por supuesto, mis dotes y capacidades. Por tanto, sin tener vocación para la enseñanza, me sentí muy satisfecho por los resultados de mis cursos de apreciación y el sesgo didáctico que imprimí a las emisiones musicales de *Radio Universidad.* Con ello contribuí a aumentar el número de aficionados a la música y a que la escuchasen inteligentemente, lo cual redundaría no solo en beneficio de ellos, sino en beneficio de la música misma. También ejercí en México la crítica musical: en el diario *El Universal* publiqué un artículo semanal a lo largo de aquellos años, y lo hice pensando en servir a la Música, con mayúscula, desde un medio de gran difusión. No para lucir más o menos mis profundos conocimientos en la materia. Sólo a los pedantes y vanidosos pueden atraerlos el ejercicio regular de la crítica; para mí significó, en muchos casos, horas de aburrimiento, de asco, aunque también, a veces, grandes satisfacciones (*Apud* Villanueva, 2008: 658-659).

## Apéndice

Además de los artículos comentados, Jesús escribió para *Nuestra Música*, dentro del apartado de Notas, bien usando el seudónimo de Critilo (pensamos por razones varias que se trata de Jesús Bal), a veces Sin Firma (cuando se comentan conciertos de Carlos Chávez) o con su propio nombre, numerosas recensiones de libros/discos, o revistas de música, sobre las temporadas de Música de la OSNM, sobre los nuevos ballets, estrenos de obra de autores varios, reflexiones sobre Carlos Chávez director, o alguna nota referida a Bal y a alguna de sus composiciones. Nos limitamos a relacionarlos por orden cronológico:

(Critilo ¿Bal?) «En torno a la temporada de la Orquesta Sinfónica de México» (*NM* n. 3, 1946: 201); Notas (sobre Bal

en *El Universal*) (*NM* n. 4, 1946: 287); (J.B.G.) Los Libros. «Gustav Mahler, Memoires and Letters, por Alma Mahler. John Murray, Londres», (*NM* n. 5, 1947: 44); (J.B.G.) Los Libros. «The chamber music of Mendelssohn, por John Horton. Oxford University Press, 1946», (*NM* n. 5, 1947: 45-6); (S.F. ¿BAL?) «El Instituto Nacional de Bellas Artes» (*NM* n. 6, 1947: 120); (S.F. ¿BAL?) «La Orquesta Sinfónica de México. Vigésima temporada» (*NM* n. 7, 1947: 164); (S.F. ¿BAL?) «La Orquesta Sinfónica de México en su XX» (*NM* n. 8, 1947: 220); (S.F. ¿BAL?) «La XXI temporada de la Orquesta Sinfónica de México» (*NM* n. 10, 1948: 113); Jesús Bal y Gay, »Orquesta Sinfónica Nacional» (*NM* n. 11, 1948: 163-187); (Critilo ¿Bal?) »Orquesta Sinfónica Nacional» (*NM* n. 12, 1948: 271); Jesús Bal y Gay,»El cine y la música» (*NM* n. 13, 1949: 36-8); Jesús Bal y Gay, «Stravinsky visto por Ramuz» (*NM* n. 13, 1949: 38-40); Jesús Bal y Gay, «Paul Dukas, crítico» (*NM* n. 13, 1949: 41-43); Jesús Bal y Gay, «Un número de «Tiempo» dedicado a Stravinsky» (*NM* n. 13, 1949: 43-45); Jesús Bal y Gay, «Sinfonía de Antígona» (*NM* n. 14, 1949: 141), comentario de la obra, que se acaba de editar en Shirmer NY; Jesús Bal y Gay, «La Sinfónica Nacional» (*NM* n. 14, 1949: 151); Jesús Bal y Gay, «Los conciertos de la O.S.N.C. (I y II)» (*NM* n. 14, 1949: 153); Jesús Bal y Gay, «Las transcripciones de la música de los vihuelistas» (*NM* n. 15, 1949: 180-197); (Critilo. ¿Bal?) «Dos obras instrumentales» [de Sandi y de Halffter] (*NM* n. 15, 1949: 215-219; Jesús Bal y Gay, «Un nuevo diccionario de la Música» [el de Otto Mayer-Serra] (*NM* n. 15, 1949: 220-8); (sobre Bal) Luis Herrera de la Fuente «La Serenata para orquesta de Cuerda, de Jesús Bal y Gay». (*NM* n. 18, 1950: 155); Jesús Bal y Gay, «*La Música*, por Adolfo Salazar» (*NM* n. 20, 1950: 311); Jesús Bal y Gay, «Reaparición de Carlos Chávez como director de orquesta» (*NM* n. 21, 1950: 42-44); (Critilo. ¿Bal?), «Bonampak, Ballet de Luis Sandi» (*NM* n. 26, 1952: 157-159); Jesús Bal y Gay, «El pecado original» (*NM* n. 29, 1952: 51). Es el último artículo que Bal escribe en *Nuestra Música*. Dice que son reflexiones deshilvanadas, más que conclusiones son puntos de partida para la meditación de quienes –como Bal– se sientan inquietos por la salud de la Música.

# Obras citadas

— (2011): «Eduardo Martínez Torner y la Junta para la ampliación de Estudios». En *Arbor,* 751, 857-874.

AAVV (1946): «Conciertos de los lunes». En *Nuestra música*, 1, 6.

Bal y Gay, Jesús (1924): *Hacia el ballet Gallego*. Lugo: Editorial Ronsel.

— (1924a): «Perspectivas musicales. Patología del aficionado». En *Ronsel*, 5.

— (1926): «Peregrinación al margen». En *Alfar*, 57, 16-17.

— (1947): «Las escenas del ballet de Stravinsky». En *Nuestra música*, 8, 199-209.

— (1948): «Música intramuros (la situación actual de la Música en la URSS)». En *Nuestra música*, 11, 163-187.

— (1949): «El Nacionalismo y la Música Mexicana de hoy». En *Nuestra música*, 14, 107-113.

— (1949a): «Chopin innovador». En *Nuestra música*, 16, 269-289.

— (1951): «La lección de André Gide». En *Nuestra música*, 21, 76-99.

— (2005) «Perihelio», en C. Villanueva (ed.): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993).* Madrid: Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 587-607.

Bal y Gay, J. y García Ascot, R. (1990): *Nuestros trabajos y nuestros días.* Madrid: Fundación Banco Exterior.

Carpentier, Alejo (1955): *El Nacional* (Caracas) 20 de octubre.

Carredano, Consuelo (2005): «Donde las olas los llevaron. Una reflexión sobre la obra de Jesús Bal y Gay en México». En Carlos Villanueva (ed.): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993).* Madrid: Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 363-410.

— (2008): *Adolfo Salazar. Epistolario*. Madrid: Residencia de Estudiantes y Fundación Scherzo.

Carredano, C. y Villanueva, C. (2017): *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay.* México D.F.: El Colegio de México.

Casares, Emilio (1987): *La música en la generación del 27. Homenaje a Federico García Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Costa, Luis (2005): «Del folklorismo a la vanguardia: Jesús Bal y Gay o 'Simón del desierto'». En Carlos Villanueva (ed.): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993).* Madrid: Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 223-255.

De la Cueva, Almudena (2005): «Jesús Bal en la Residencia de Estudiantes». En Carlos Villanueva (ed.): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993).* Madrid: Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 283-315.

Falla, Manuel (1933): «Notas sobre Wagner en su cincuentenario». *Cruz y Raya* (Madrid) 15 de septiembre, 67-81.

Fernández, Rosa Mª (2005): «El pensamiento político de Jesús Bal y Gay en *El Pueblo Gallego*». En Carlos Villanueva (ed.): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993).* Madrid: Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 257-281.

García Velasco, José Luis (2005): «Alberto Jiménez Fraud y Jesús Bal y Gay en el jardín de Epicuro». En Carlos Villanueva (ed.): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993).* Madrid: Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago, 471-511.

Lida, Clara E. (1988): *La Casa de España en México (Jornadas)*. México D.F.: El Colegio de México.

Martínez del Fresno, Beatriz (1999): *Julio Gómez. Una época de la música española.* Madrid: ICCMU.

Ortega y Gasset, José (2004-2010): *Obras completas*. Volumen 3. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus.

Palacios, María (2008): *La Renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931).* Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Pulido, Esperanza (1949): «André Gide y la Música de Chopin». En *Nuestra música*, 13, 16-24.

Ruiz, Xochiquetzal (1990): *Rodolfo Halffter*. México D.F.: CENIDIM.

Salas Viu, Vicente (1949): «Chopin: Las dos caras del romanticismo». En *Nuestra música*, 16, 250-266.

Torres Clemente, Elena (2010): «Interrelaciones personales y artísticas entre "Les Six" y el Grupo de los Ocho», en G. Pérez Zalduondo *et al.* (ed.): *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo* XX. Granada: Universidad de Granada, 167-216.

Villanueva, Carlos (ed.) (2005a): *Jesús Bal y Gay. Tientos y silencios (1905-1993).* Madrid: Residencia de Estudiantes y Universidad de Santiago.

— (2005b): «La música española en Alejo Carpentier», en Y. Novo *et al.* (eds.): *Alejo Carpentier y España.* Santiago: Servicio de Publicaciones de la USC, 323-376.

— (2007): «El cancionero que fue y el que pudo haber sido». En Carlos Villanueva (coord.): *Cancionero Gallego de E. Martínez Torner y Jesús Bal y Gay.* La Coruña: Fundación Barrié, 11-81.

— (2008): «El encuentro epistolar de dos músicos gallegos: Jesús Bal y Gay y Enrique X. Macías. Conversaciones sobre el arte/riesgo de componer en Galicia». En Celsa Alonso *et al.* (eds.): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni.* Madrid: ICCMU, 645-668.

— (2009): «Adolfo Salazar y la crítica musical: las otras orillas». En María Nagore *et al.*: *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1938)*. Madrid: ICCMU, 221-258.

— (2010): «Jesús Bal y Gay en México: actividad periodística». En J. Valender (ed.), *Los refugiados españoles y la cultura mexicana.* México D.F.: Residencia de Estudiantes y El Colegio de México, 331-358.

— (2015): «Jesús Bal y Gay y sus actividades en el Colegio de México o la pérdida del «espíritu de la casa». En A. Valero (ed.): *Los empeños de una casa. Actores y redes en los inicios de El Colegio de México* (1940-1950). México D.F.: El Colegio de México, 367-389.

— (2017b): «Jesús Bal y Gay crítico de *El Universal* (1939-1950): el manual del (casi) perfecto orteguiano». En C. Carredano y O. Picún (eds.): *Huellas y rostros.* México: UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas, 355-394.

Villanueva, C, y Carredano, C. (2017a): *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay.* México D.F.: El Colegio de México.

Esta obra
Galicia-América:
Cantos de emigración e exilio
(1875-1951),
en edición ao coidado de
Montserrat Capelán
e Carlos Villanueva,
foi impresa
no mes de xullo de 2022.

9 788418 567261

O presente volume reúne os traballos de catorce especialistas que, en 2017, se reuniron en Santiago de Compostela para reflexionar e debater sobre un tema estrela do Grupo Organistrum: «O espello de Galicia en América: ideoloxía, emigración e exilio (1875-1951)», datas que enmarcan dende o gran movemento migratorio galego a América Latina ata a aparición da Xeración do 51, límite que reflicte as consecuencias da represión franquista.

O grupo de investigación Organistrum está dedicado aos estudos históricos sobre música en Galicia, polo que nesta obra se tratan a fondo aspectos como a capacidade da música de expresar a identidade colectiva, ou como é quen de chegar a todas as clases sociais. Tamén se dá conta nestas páxinas da enorme importancia dos centros galegos como núcleos de socialización e fomento de actividades, non só musicais senón tamén teatrais, danza, etc. Finalmente, recóllense traballos centrados nas figuras clave de Perfecto Feijóo, Carlos López García-Picos, Carlos Chávez ou Jesús Bal y Gay.

organistrum grupo de investigación
XUNTA DE GALICIA
GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
I+D+i. Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1850-1936). Ref: PID2020-115496RB-I00/AEI/10.13039/501100011033