



Grupo de Pandereteiras cantado. TC núm. 6, 3-nov-1996. Campo do Centro Gallego de Buenos Aires. Olivos (Buenos Aires).

LICENCIADO NORBERTO PABLO CIRIO

Instituto Nacional de Musicología "Carlos
Vega" (Arxentina)

Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega



MÚSICA POPULAR

Galiza no país das maravillas

O “outro lado” dos cantos tradicionais galegos

Norberto Pablo Cirio

*A Gracieta Fernández,
que supo llegar a tiempo a la Casa de Alicia*

Non artigo sobre como se reflicten certos aspectos sociais nos textos lingüísticos de algúns tipos de cantos tradicionais galegos, o antropólogo español Carmelo Lisón Tolosana (1974) sostén que ditos cantos manifestan, no seu e polo seu contexto de execución, unha modalidade antitética: son, ao mesmo tempo, vehículo simbólico de diversión e de agresión. O autor analiza diversas *performances* nas que os participantes exteriorizan principios morais e normas de convivencia intralocal, a fin de manter unha harmonía comunal por medio de cantos que sancionan actitudes e conductas reguladas polo costume. Lisón Tolosana argumenta que unha das características primordiais do *ethos* galego é ese carácter antitético, a combinación de contrarios. Quero profundizar aquí en dito carácter antitético noutra modalidade da música deste grupo onde a oposición non reside dentro dun mesmo canto, senón entre el e a súa parodia.

Este recurso compositivo -denominado astracanada na xerga literaria- ten longa data en moitas partes de Occidente, especialmente en Europa, e non só en sociedades tradicionais, pois coros de igrexa e torci-

das de fútbol, por exemplo, acostuman facer uso del nas súas manifestacións públicas. No caso dos galegos, as astracanadas son compostas durante a execución por calquera cantor nativo que teña bon dominio da versificación. O proceso de composición na execución inscríbese nun amplo debate sobre os procesos compositivos na oralidade, algúns dos seus expositores foron Milman Parry (1928), Edmund Carpenter (1955) e Albert Lord (1960) e, recentemente Ramón Pelinski (2000). Sen entrar na riqueza das posicións destes autores sobre o tema, pois fuxe do marco do presente artigo, o punto que me interesa realzar é que o proceso de creación e transmisión oral da música folclórica basease en estratexias tais como a inmensa dispoñibilidade retentiva dos cantores tradicionais, regras mnemónicas e principios variacionais (Huseby 1978). Así, de acordo con Leo Treitler (1975), as astracanadas dos galegos atópanse dentro dos cantos baseados en fórmulas, polo que “la memoria no es un proceso de reproducción sino de reconstrucción [... por lo que] no se pueden delimitar con precisión los conceptos tradicionales de improvisación y composición” (en Huseby 1978: 22).



Home cantando con pandeireta, acompañado por outro con cunchas. TC núm. 6, 3-nov-1996. Campo do Centro Gallego de Buenos Aires. Olivos (Buenos Aires).



Dolores Castiñeira Lago (76). Pandeireta galega que vive actualmente en Mar del Plata. TC núm. 34, 26-feb-1999. Mar del Plata (Buenos Aires). Emigrante galega que vive actualmente en Mar del Plata, tocando la pandeireta”.

Como a través dun máxico espello comunicante, por medio destas astracanadas é posíbel coñecer o que hai “do outro lado” do *ethos* galego pois, considerando os cantos como complexos simbólicos, eles “dramatizan no solamente valores positivos, también dramatizan valores negativos. Dichos símbolos apuntan no sólo hacia la existencia del bien sino hacia la del mal y hacia el conflicto entre ambos. El llamado problema del mal consiste en formular desde el punto de vista de la cosmovisión la verdadera naturaleza de las fuerzas destructivas que moran en la persona y fuera de él” (Geertz 1991: 121). Partindo da idea de que a música pode construír un vehículo de manifestación de pautas socio-culturais non tan visíbeis por si mesmas, plantexo como hipótese que os galegos recorren á astracanada para manifestar publicamente aquelas normas e condutas sociais reprobadas polo seu *ethos*, a fin de que actúe como moderadora cando os membros do grupo realizan actos que se sitúan máis aló do socialmente permitido.

O obxectivo do presente artigo non é debater sobre os procesos de composición destas astracanadas, senón sobre o significado que os seus usuarios lle otorgan no marco da súa execución. Todos os materiais aquí tratados proveñen de traballos de campo realizados entre membros da colectividade galega da Arxentina. No caso de nativos de Galiza, eles arribaron no promedio de fai cincuenta anos, polo que, no marco xeográfico-temporal de referencia son tanto a Arxentina contemporánea como a Galiza previa ao momento de emigrar.

As astracanadas polos galegos

A astracanada é un recurso compositivo que consiste en introducir certos cambios no texto lingüístico dun canto a fin de mutar o sentido orixinal, e coa finalidade inmediata de provocar hilaridade. Os galegos empregan este recurso sobre calquera tipo de cantos e os resultantes poden dividirse en dous grupos. No primeiro temos catro temáticas: erótica, pornográfica, escatolóxi-

ca e macabra. Entendendo por temática erótica toda narrativa que discorre sobre o sensual-amatorio, insinuando o amor físico. Por pornográfica, a narrativa na que o erótico está expresado de xeito máis explícito, con carácter obsceno. Por escatolóxica considero todo o que versa sobre excrementos e suciedades. Por último, incluo na macabra os discursos partícipes da fealdade da morte, a necrofilia, a mutilación, etc. Non segundo grupo áchanse dúas temáticas: a Guerra Civil Española (ver ao respecto Liberovici e Straniero 1963 e Bullón de Mendoza e Álvaro de Diego 2000) e a emigración, dúas circunstancias históricas que compremeteron de xeito moi profundo a este povo e, anque ambos acontecementos formen xa parte do pasado, os seus efectos continúan gravitando, especialmente entre os emigrantes (Cirio 2002)¹. Os cantos creados a partir do recurso da astracanada poden estar en idioma galego (exs. 2 e 4), en español (exs. 1 e 6), ou unha mistura de ambos (exs. 3 e 5), e sendas linguas empréganse na súa función denotativa (sobre o significado das palabras coincide toda a comunidade lingüística), ou na súa función connotativa (o elemento significante é menos o da propia palabra elexida que algo ao que fai referencia de xeito elíptico).

En termos bajtianos, as temáticas do primeiro grupo pertencen ao realismo grotesco, pois manifestan “un proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución* es un rasgo constitutivo [...]”. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos de cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace*” (Bajtín 1994: 28). No contexto festivo no que teñen cabida as astracanadas entre os galegos a risa desempeña un papel importante, pois instruméntase como un catalizador emocional que axuda a desvelar verdade non tan accesíbeis de outro xeito. O principio material e corporal é expresado de xeito pleno, total, manifestándose o proibido mediante a risa. Bajtín advirte a existencia de “sosías paródicos” aos cultos serios como extendida característica da dualidade na percepción do mundo e a vida humana (op. cit.: 11).

Como sostiven, este recurso aplícase na execución; os cantores entrevistados coincidiron en que, inspirados e animados pola alegría da festa, toman calquera canto e

lo dan vuelta, le hacen la picaresca [...]. Y ahí está la sorpresa de que la gente que está escuchando espera la que conocen [...]. Y sale espontáneo [...]. Cuando, por ejemplo, estoy cantando la primer frase, ya estoy pensando lo que le voy a hacer.

Aucario “Cari” Pérez Cartoy. TC N° 27, 13-jun-1998. Lanús (Buenos Aires).

O principio variacional que se opera sobre o canto orixinal (de aquí en adiante “canto mai”) vai desde unha palabra até o contexto completo. Así, o canto creado (de aquí en adiante “canto fillo”) cobra vida e independenica e tanto un como outro poden ser postos en práctica dentro de específicos contextos sociais, nos que a súa correcta elección dependen dunha serie de factores propicios. A partires da recopilación nos meus traballos de campo dun corpus de astracanadas galegas, puiden individualizar cinco principios variacionais. Vexamos un exemplo de cada un.

1) Reemprázase unha palabra

Mi carro. Rumba de A. Cintas e R. Jaén.

Mi carro me lo robaron
anoche, cuando dormía
Mi carro me lo robaron
anoche, allá en el río,
¿dónde estará mi carro? 4 veces
En mi carro encontré
una fortuna,
porque en él me crié
allá en el río,
si lo llego a encontrar
vendrá conmigo,
y mi carro de amor,
por el camino.

Mi culo me lo robaron
anoche, cuando dormía.
Mi culo me lo robaron,
anoche, allá en el río.
¿dónde estará mi culo? 4 veces
En mi culo encontré
una fortuna,
porque en él me crié
allá en el río,
si lo llego a encontrar
vendrá conmigo,
y mi culo de amor
por el camino ²

1. No presente artigo centrareime só no primeiro grupo.

2. Misturada co recurso sexto, esta astracanada acostúmase rematar coa seguinte copla: *Su culo lo tengo yo / porque siendo yo calé [gitano] / no puedo andar sin culo / y entonces se lo robé.*

Mi culo me lo robaron
Astracanada de *Mi carro me lo robaron*

$\text{♩} = 100$

Mi cu - lo me lo ro - ba - ron

a - no - che, cuando dor - m í a m - a.
es - tan - do a llá en el r í o, r - o,

4 veces

Dónde está mi cu - lo cu - lo.

En mi cu lo en con tré
por que en él me cri é

u - na for - tu - na
a - llá en el rí - o,

si lo vuel vo an contrar

sei - rá con mi go

y mi cu lo dea mor

por el ca mi no.

2) Reemprázanse dúas ou máis palabras

O paxaro cando chove. nota tradicional galega³.

O paxaro cando chove
mete o rabo na silveira,
asi fai as boas mozas
cando non ten quen as queira

O paxaro cando chove
mete o rabo na silveira,
tamén o metería eu
en unha rapaza solteira.

3. Lamentablemente, non podo acompañar pautación deste exemplo porque foi recitado, non cantado.

Carallo que non queseches
Astracanada de *Los peces en el río*

♩ = 160

Pe - ro mi - ra c - mo be - ben
los pe - ces en el ri - o
pe - ro mi - ra c - mo be - ben
por ver al Dios na - ci - do.
Be - ben y be - ben
y vuel - ven a be - ber
los pe - ces en el ri - o Fin
por ver al Dios na - cer.
Ca - ra - llo que non que - se - ches
fo - der a - que - la se - ão - ra,
mi - raa co - na que per - de - ches D. C. al Fin
t - ca - teo ca - ra - lloa - go - ra.

3) Parte do canto queda intacto
(por ex. o estribillo)

Los peces en el río. Vilancico tradicional andaluz.

*Pero mira cómo beben
los peces en el río,
pero mira cómo beben
por ver al Dios nacido.
Beben y beben*

*Pero mira cómo beben
los peces en el río,
pero mira cómo beben
por ver al Dios nacido.
Beben y beben*

*y vuelven a beber
los peces en el río
por ver a Dios nacer.*

La Virgen se está peinando
entre cortina y cortina
los espejos son de oro
y el peine de plata fina.

Pero mira cómo beben... etc.

En el portal de Belén
has estrellas, sol y luna,
la Virgen y San José
y el niño que está en la cuna.

Pero mira cómo beben... etc.

*y vuelven a beber
los peces en el río
por ver a Dios nacer.*

Carallo que non queches
foder aquela señora,
mira a cona que perdeches
tócate o carallo agora.

Pero mira cómo beben... etc.

Cuando yo era chiquitito
dormía con la criada,
ahora que soy mayorcito
no quiere la condenada

Pero mira cómo beben... etc.

4) O texto lingüístico é reempazado totalmente

Hino galego (comezo). Música: Pascual Veiga. Letra: Eduardo Pondal.

Que din os rumorosos
da costa verdecente,
ao raio transparente
do prácido luar.

Non me fodas no camiño
que non sou unha cadela,
bates cos collóns no chan
énchesme a cona de terra.

Non me fodas no camiño Astracanada do *Hino Galego*

♩ = 95

Non me fo - das no ca - mi - - - ño
que non sou u - nha ca - de - a,
ba - tes cos co - llóns no chan - - -
en - che - me a co - na de te - rra.

The musical score is written on four staves in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 95. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The melody is simple and folk-like.

5) Entrelázanse dous cantos nun

O pandeiro ten a culpa. Pandeirada tradicional galega + *Qué tendrá el petiso*. Cuarteto de Riki Maravilla. Córdoba, Arxentina.

¿Qué tendrás petiso? Astracanada da Pandeirada das pelicas

♩ = 170

¿Qué ten-drá e - se pe - ti - so?

¿qué ten-drá e - se pe - ti - so

que co men - tas as mu - lle - res?

¿ten - drá ma - gia, ten - dráhechi - zo,

ten - drá ma - gia, ten - dráhechi - zo,

ten - drá ma - gia, ten - dráhechi - zo,

pe - ro d ó n - dees que lo tie - ne?

Ay, la ra la ra la,

ay, la ra la ra la,

lé - va - se to - das

O pandeiro ten a culpa,
o pandeiro ten a toda,
o pandeiro ten a culpa
que lle dan e non resoa.

*Ay, la ra la ra la,
ay, la ra la ra la.
E comencemos a pandeirada,
e comencemos o baile xa ⁴.*

¿Qué tendrá ese petiso
que comentan las mujeres,
tiene magia, tiene hechizo
pero dónde es que lo tiene?

.....
Se lleva todas,
no deja ni una,
yo como un tonto
miro la luna.

¿Qué tendrá ese petiso,
que comentan as mulleres,
tendrá magia, tendrá hechizo
pero dónde es que lo tiene?

*Ay, la ra la ra la,
ay, la ra la ra la.
Lévase todas,
non deixa ni unha,
eu como un parvo
miro a lúa.*

4. Aquí, como en moitos cantos tradicionais, *pandeiro* emprégase como sinónimo de *pandeireta*.

A eles pódesele sumar un sexto principio, que non é de reemprazo, senón de adición, pois consiste en crear un texto lingüístico a unha melodía instrumental existente. Serva como exemplo o texto co que se canta o comezo da Marcha Real, o hino español:

Franco, Franco,
que tiene el culo blanco
porque su mujer
se lo lava con *Ariel* ⁵.

Franco, Franco Astracanada do *Hino Español*

♩ = 110

Fran - co, Fran - co,
 que tie - neel cu - lo blan - co
 por - que su mu - jer
 se lo la - va con A - riel.

Contexto de actuación

A etnografía da fala suxire que un xénero folclórico actualízase só cando o grupo implicado o considera oportuno, sobre a base dun código de interacción en común nun lugar específico. Polo tanto, fora do contexto, dito xénero é altamente censurado. A importancia que reviste o facer musical para os galegos vese sobredimensionado no contexto migratorio onde, ao sumarse o desarraigo propio do inmigrante a música convírtese nun especial vehículo identitario catalizador de emocións, un valorado pasaporte ao pasado, á terra deixada, tanto para executantes como ouvintes.

Os complexos festivos galegos son numerosos e moitos deles concordan na veneración a un santo ou virxen (*romaría*). Tamén hai eventos como a *fiesta de troula*, o *entroido* e a *fiesta rachada* que, anque non me deteña nas súas particularidades, poden dicir que son instancias sociais de esparcemento sumamente apreciados porque contruibuen tanto a estreitar os lazos sociais como a distender as tensións vecinais acumuladas. Se ben neste universo de festas a familia

participa como unha totalidade, a posta en práctica das astracanadas aquí tratadas require, *sine qua non*, dun ambiente de persoas non vinculadas por lazos familiares ou, se a festa é de carácter familiar, cando participa “xente de fora”, ou sexa, persoas non vinculadas sanguíneamente á familia anfitriona. Outras ausencias deben observarse: nenos, persoas do *establishment* (autoridades civís, militares e relixiosas) e todos aqueles considerados de diferente -superior- estatus económico. Deste modo, os cantos fillos terán oportunidade de exteriorizarse soamente entre iguais xa constituídos. A diferenza do entroido, a astracanada non convirte en iguais a desiguais, senón que se dá exclusivamente en relación de horizontalidade etaria, política e socioeconómica. Desde un punto de vista sexual, é unha práctica preponderantemente masculina.

Unha lectura integral destes requisitos, pon en evidencia que o respecto é a principal instancia que coarta a súa actuación, pois na sociedade tradicional galega, o respecto constitúe un articulador decisivo para o correcto decorrer no desenvolvemento social. Se ben a

5. *Ariel* é unha marca de xabón en polbo para a roupa.

importancia que ten actualmente xa mutou con relación a unha ou dúas xeracións anteriores, aínda gravita marcando as pautas de convivencia gregaria. Xa que o mesmo que se fai presente ante desigualdades de todo tipo, entre pares pódese faltar e, ao haber unha zona franca, pódese dar unha incursión no prohibido, no “outro lado”, de xeito inmune. Así, ante a horizontalidade de relacións poden levantarse as barreiras do respecto e dar curso á diversión co prohibido.

Dentro do clima de festa, a inxestión de bebidas alcólicas constitúe un dos principais catalizadores destes cantos. Os executantes buscan deliberadamente un aturdimiento xeral, aumentando o volumen das voces e instrumentos sonoros empregados, ademais de que o expresado se subraía frecuentemente con xesticulacions apropiadas. Os ouvintes, pola súa parte, completan esta paisaxe sonora con berros de alegría como os aturuxos, coros, risas e aplausos. O desafío mutuo da vena poética-musical precipita a que cada quen exteriorice un canto máis picaresco que o do/s contrincante/s. Deste xeito, ao explicitar publicamente aquelas normas e valores censurados polo costume, comezan a se desafogar as presións e tensións xeneradas polas infraccións cometidas á norma que de outra forma posibelmente terían desembocado en agresividade física. Así, as astracanadas convértense nunha “válvula de fuxida” ou, en termos de Lisón Tolosana, nun mecanismo estético de control de agresión, pois “el pueblo gallego ha logrado crear un modelo cultural de agresividad que permite expresarla individualmente aun en los tonos de mayor dureza, pero haciéndola compatible con un denso grado de armonía *comunal* (op. cit.: 53).

Cinco posíbeis respostas interpretativas

As astracanadas galegas constitúen un xénero de comunicación específico. A etnografía da fala axúdanos a descubrir as regras que operan sobre que xéneros poden ser interpretados no lugar e momento determinado por quen, con quen, para quen e como e por que esas actuacións teñen lugar nese marco e non noutro. Establecer unha gramática da acción social para con un comportamento xulgado como apropiado –ou non– polos membros dun grupo, permite comprender se determinada actitude se atopa dentro dos límites morais permitidos ou resulta unha violación ás regras consuetudenas de conducta tra-

dicional paradigmáticamente establecida. A resposta de por que pode facerse isto atópase na festa como instancia de relaxación das inhibicións persoais e as regras sociais, pois en situacións normais estas liberdades están estrictamente prohibidas xa que os intercambios áchase altamente formalizados.

A pesares das mudanzas ás que se viu suxeito o povo galego polo menos durante o século XX, aínda é posíbel distinguir nesta sociedade tres niveis de agragación: 1) o familiar, rexido por lazos maritais e sanguíneos que persigue prosperar como unha unidade, máis alá dos casamentos, que implican o alonxamento de membros (Lisón Tolosana 1978); 2) o grupo local, basicamente estruturado a partires da parroquia ou a aldea, con forte sentimento de territorialidade; e 3) a colectividade intergrupala, consistente en múltiples grupos locais xungidos por diversos motivos, xeralmente adversos (Cirio 1998b, 57). Mentres o primeiro nivel dáse tanto na Galiza territorial como na Galiza exterior⁶, o segundo é exclusivo da Galiza territorial e o terceiro da Galiza exterior. Deste modo, é posíbel comprender a importancia de que o ambiente de actuación destas astracanadas non sexa o familiar, pois como din Johnson e Earle no *The Evolution of Human Societies*: “un rasgo central de la práctica ritual en todos los grupos locales es la afirmación pública del grupo como cuerpo social. Las sociedades de nivel familiar tienen poca necesidad de afirmaciones de tal tipo, en la medida que la interdependencia se hace evidente en lo cotidiano y se ancla en vínculos primarios de parentesco. Otra cosa es cuando la interdependencia se da entre cincuenta o cien familias que pueden no conocerse íntimamente entre sí ni gustarse mutuamente lo suficiente [...]. La ceremonia [...] provee la oportunidad de curar heridas facionales a través de danzas, competencias y festivales” (Johnson e Earle 1987: 15).

Este tema é complexo e seguramente un estudo interdisciplinario iluminará aspectos aquí non vislumbrados. Por elo, en vez de elaborar unha conclusión, prudentemente permitireime presentar, de forma provisoria, cinco interpretacións.

1. Os participantes, inmunizados por unha serie de ventaxas soio-culturais que os colocan nunha posición de igualdade, divírtense sumerxíndose musicalmente no que está socialmente prohibido.

6. Debido á súa longa e doorosa historia migratoria, os galegos teñen unha moi particular visión da terra na que viven. En principio, non existe no mundo outro lugar que non sexa Galiza: cando se refiren aos habitantes do que xeopoliticamente é a rexión autónoma española de Galiza, din “Galiza territorial”, e cando se refiren a calquera parte do mundo (incluída a España que non é Galiza) onde vive un galego inmigrante, dícenlle “Galiza exterior”.

Nunha sociedade na que o facer reviste tal peso que virtualmente todo se acha supeditado á aprobación do *outra superior*, o estar sós, isto é, alleos á non-participación física-visual de terceiros posibilita a concreción de conductas de outro xeito prohibidas. *Ahora que estamos solos / ahora que nadie nos ve, / arriba la cafetera / la cafetera con el café*, expresa un vals galego moi difundido. É un xeito de se desafogar, de evacuar a tentación de tocar o que se sabe prohibido, o que queima, verbalizando, poñendo o pensar en acto a través de inmunes cantos fillos.

2. Amosar, através do canto, as aberracións que o grupo sería quen de facer cando se acha en contacto con xente de fora a fin de manter forte a unidade social.

Esta interpretación fálanos da actitude defensiva. No caso dos galegos da Galiza territorial, elo estaría xustificado polos longos séculos de opresión política, eclesiástica e económica á que se viron suxeitos durante séculos. No caso dos galegos da Galiza exterior, estaría xustificado polo contexto adverso no que residen, buscando reubicarse estratexicamente a fin de supervivir coesionadamente. A risa, segundo esta interpretación, constitue un medio desviador da tensión, unha expresión de victoria sobre o medo atemperando, con o seu terríbel poder de burla, as realidades a superar (Bajtin 1994: 86-88).

3. Perspectiva moral: vólcanse publicamente todas as infraccións á norma acumuladas entre os veciños para se desfacer delas nunha “confesión cantada”.

O que se di cantando é unha verdade en versión florida que se libera do seu peso e pola que nadie debería ofenderse. Esta interpretación coincide co expresado por Geertz sobre que o *ethos* do povo se compón tanto de valores positivos como negativos. Coa práctica destes cantos búscase unha mediación favorable a fin de manter a harmonía comunal. Esta é a conclusión á que tamén chega Lisón Tolosana no artigo primeiro referido, as astracanadas como unha forma ritualizada, regulada, de distensión normativa para que a violencia, *stricto sensu*, non se materialice en caos.

4. Perspectiva económico-política: excusándose no canto, cántanse verdades que non se poderían dicir de outro xeito (principalmente o relacionando aos cometidos ou atopelos dos membros do *establishment*).

Sería unha derivada das dúas anteriores, pero cun matiz relixioso, económico e político. Hai moitas formas de dicir a verdade e unha delas é excusándose na arte. Na Galiza, ante a opresión de membros do *establishment*, os aldeas alertábanse dos perigos comunicándoos en aqueles conglomerados sociais propicios á relaxación das inhibicións (festas), e do xeito máis apropiado para ese marco floclórico (cantos). Así, o grupo en cuestión revestiría as características dun grupo subalterno e os cantos fillos manifestaríanse á marxen dos condicionamentos institucionais, asumindo o rol metacódigo, ou sexa “un código que ocupa un segundo nivel respecto de outro código al que, en alguna forma y/o en determinadas oportunidades, modifica” (Magariños de Morentin y Blache 1992: 33). Vexamos como o explica un informante arxentino, neto de galegos:

El gallego, lamentablemente si vos estudiás la historia de Galicia y del pueblo gallego... fue un pueblo muy reprimido durante muchos años, se calculan siete siglos de opresión de la iglesia [...]. Entonces, tantos años de represión [...] cuando tenés libertad la apreciás demasiado, entonces eso lo volcás al folclore, tiene que ser automático, o sea es como que vos no pretendas de que Ataque 77 no diga... o Masacre Palestina ⁷ canten *Yuta* ⁸, *yuta, yuta hija de puta* en este país, después de todo lo que pasó con los desaparecidos y demás, no podés [...]. Es como una olla a presión, cuando sale, en este caso sale por el lado del folclore, de la expresión popular [...]. Había dos maneras: o vengarse y matar -cosa que muchos hicieron [...] o... viste, divertirse.

Daniel Alejandro Pazos. TC N° 28, 15-jun-1998. Buenos Aires.

5. Desexo dun grupo previamente seleccionado por determinadas igualdades socioeconómicas, políticas e relixiosas, de se divertir faltándose ao respecto de xeito lúdico.

É unha interpretación similar á primeira, pero aquí a diversión dáse non só con relación ao socialmente prohibido senón entre eles mesmos. Reflexionando sobre o importante rol que desempeña o bon humor nas sociedades comunais contemporáneas, o antropólogo Richard Lee expresa que “la gente en estas sociedades, y en cierto modo en las tribales también, tienen una terrible eversión a distinguir rangos entre ellos. Se podría decir que son fiera-

7. Ataque 77 e Masacre Palestina son dous renombrados grupos arxentinos de rock. A referencia alude aos seus abusos durante a última dictadura militar na Arxentina (1976-1983).

8. En lunfardo, “yuta” significa policía.

mente igualitarios [...]. Estos medios los antropólogos lo llaman reforzamiento de humildad o aparatos de nivelación: así el uso de bromas pesadas es una forma de mantener a la gente en su lugar. Por favor y gracias son palabras completamente desconocidas. ¿Si compartir es algo dado de por sí por qué decir gracias?” (Lee 1988: 12). Salvando las distancias etnográficas, esta conclusión recórdanos unha das características primordiais do carnaval, a inversión do mundo. Dependendo dunha serie de factores

situacionais e estratéxicos, o grupo considera que xa non hai un afora, non hai un adentro, non hai fronteiras morais que respetar, todos están implicados, e un “vale todo” impera na reunión posibilitando a estripitosa externalización destes cantos.

En maior ou menor medida, as cinco interpretacións propostas poden resultar válidas. Seguramente unha segunda aproximación ao tema e unha consulta interdisciplinaria perfile novas conclusións.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail

1990 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza.

BARTH, Fredrik

1976 Introducción. En *Los grupos étnicos y sus fronteras*: 9-49. México: Fondo de Cultura Económica.

BRIGGS, Charles L. y Richard Baumann

1996 [1992] Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108. Trad.: María Inés Palleiro.

Bullón de Mendoza, Alfonso y Álvaro de Diego

2000 *Historias orales de la guerra civil*. Barcelona: Ariel.

CAGIAO, Pilar

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

CARPENTER, Edmund

1955 Eskimo Poetry: Word Magic. *Explorations in Culture and Communications* 4: 101-111. Toronto.

CARVALHO NETO, Paulo de

1969 *Folklore y educación*. Buenos Aires: Omeba.

CIRIO, Norberto Pablo

1998a De uno y del otro lado del mar. La variación como recurso compositivo en la música para danzas gallegas en Buenos Aires. *A Grileira* 1: 39-51. Buenos Aires: Asociación de Gaiteros Gallegos Argentinos.

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

2001 La bi-musicalidad: Una metodología relegada para el conocimiento de una cultura musical distinta. Revista electrónica *A Grileira* 1, agrileira.com. Buenos Aires: Fundación Xeito Novo de Cultura Gallega.

2002 La persistencia de la memoria: La guerra civil y el exilio a través de la música en los gallegos de Argentina. En *Actas del Congreso Internacional O Exilio Gallego*. Santiago de Compostela: Concello de Cultura Galega (en prensa).

DUCROT, Oswald y TZVETAN Todorov

1978 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.

GEERTZ, Clifford

1991 *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

Huseby, Gerardo Victor

1978 Creación y transmisión oral: algunas reflexiones. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 2: 18-23. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

JOHNSON, A. & T. Earle

1987 *The Evolution of Human Societies. From Foraging Group to Agrarian State*. Stanford: Stanford University Press. Trad. de la cátedra Sistemas Socioculturales de América I. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ms.

LEE, Richard B.

1988 Reflections on Primitive Communism. En *Hunters and Gatherers 1. History, Evolution and Social Change*. T. Ingold, D. Riches and J Woodburn, eds. New York: St. Martin's Press, p. 252-268. Trad. de la cátedra Sistemas Socioculturales de América I. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ms.

Liberovici, Sergio y Michele L. Straniero

1963 *Cantos de la Nueva Resistencia Española 1939-1961*. Montevideo: El Siglo Ilustrado.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo

1974 Arte verbal y estructura social en Galicia. En *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*: 29-60. Madrid: Akal.

LORD, Albert

1960 *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan Ángel y Martha Blache

1992 “Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore”: 12 años después. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 7: 29-34. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

MEÑEZ, Herminia Q.

1990 [1975] La erótica filipino-americana y la etnografía de un evento folklórico. *Serie de Folklore* 1: 49-65. Trad.: Miguel Angel Zuazu Nagore. Rev.: Martha Solari. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

PARRY, Milman

1928 *L'Épithète dans Homère*. Paris: Société Editrice Les Belles Lettres.

PELINSKI, Ramón

2000 Oralidad: ¿un débil paradigma o un paradigma débil? En *Invitación a la etnomusicología : Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, p. 73-81.

RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, Eva Alonso Sánchez y Carlos Ortiz Balaguer

2000 Unas notas sobre el folklore obscuro. *Revista de Folklore* 236: 56-70. Valladolid: Caja España.