

AO RONSEL DO CANTIGUEIRO. PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓXICAS SOBRE AS ENSEÑANZAS DAS CANTAREIRAS GALEGAS

THE SONGBOOK LEGACY.
ETHNOMUSICOLOGICAL PERSPECTIVES
ON THE TEACHINGS OF TRADITIONAL GALICIAN FEMALE SINGERS

Xulia Feixoo
Universidade de Valladolid

ORCID: 0000-0002-8279-3731

Resumo: Neste artigo gustaríame reflexionar sobre o coñecemento legado polas nosas cantareiras patrimoniais, un coñecemento que, a diferenza do transmitido polos cancioneros, emerxe das prácticas da escoita e fica inscrito na voz e no corpo colectivos. Trátase dun saber que excede a análise musical tal e como é entendida na praxe académica occidental, e que se manifesta no propio acto de cantar e bailar xuntas. Interésame, así, explorar as ontoloxías do son e do movemento, modos de existencia e de coñecemento que desbordan a linguaxe escrita. Mais tamén quero pensar o que implica escoitar eses corpos e esas voces hoxe. Porque, como demonstra a tradición das nosas cantareiras, a voz colectiva foi tamén un modo de facer comunidade, de crear vínculo e de habitar o territorio. Desde aquí propoño ler a idea de comunidade non como algo dado, senón como algo que se constrúe e se actualiza a través de rituais compartidos, entendidos como actos constitutivos e disidentes. Por iso, máis alá das lóxicas da patrimonialización e da nostalgia, as súas voces e os seus corpos poden axudarnos a pensar o presente. Nun tempo no que a modernidade tardía tende á uniformidade sonora e á estandarización das prácticas, o *ronsel do cantigueiro* segue a ofrecer outra forma de coñecer e de estar no mundo, unha que entende a nosa música e o noso baile como forzas vivas que continúan a trazar as coordenadas colectivas do noso territorio.

Abstract: In this article, I reflect on the knowledge passed down by our *cantareiras*, or traditional Galician female singers. Unlike the kind transmitted through songbooks, this knowledge has emerged through the act of listening and remains inscribed in collective voice and bodies. This is a form of knowing that exceeds musical analysis as is commonly understood within Western academic practice and becomes visible in the very act of singing and dancing together. I therefore seek to explore ontologies of sound and movement: modes of existence and knowledge that go beyond written language. At the same time, I examine what it means to listen to these voices and bodies today. As the tradition of the *cantareiras* shows, the collective voice has also been a way of creating community, forging ties, and inhabiting territory. From this perspective, I propose that we understand community not as something given, but as something built and continually renewed through shared rituals conceived as constitutive and dissident acts. Therefore, beyond the logic of heritagization and nostalgia, their voices and bodies can help us to approach the present. At a time when late modernity tends toward sonic uniformity and the standardization of practices, the legacy of the *cantigueiro* or Galician songbook still offers another way of knowing and being in the world: one that understands our music and dance as living forces that continue to mark the collective coordinates of our territory.

Palabras chave: cantareiras, comunidade, territorio, arquivo sonoro, foliada.

Key words: *Cantareiras*, Community, Place, Sound Archive, *Foliada*.

INTRODUCCIÓN

O discurso de ingreso na Real Academia Galega de Antón Fraguas,¹ lido o 8 de maio do 1956, titulouse *As coplas que se cantaban nas ruadas de Loureiro de Cotobade*. Nel, o etnógrafo reflexionaba sobre unha temática recorrente na súa carreira investigadora: o canto popular galego, situado no caso particular

1 A publicación deste artigo foi posible grazas a un contrato predoutoral FPI concedido dende o proxecto “Turismo y procesos de espectacularización en las tradiciones musicales ibéricas contemporáneas” (PID2020-115959GB-I00), coordinado por Susana Moreno dende a Universidad de Valladolid e financiado polo MCIN/AEI/10.13039/501100011033 e polo FSE+.

da súa propia aldea-mundo.² Na súa dobre condición de rapaz curioso e de investigador sensible ao universo cultural que o rodeaba, Fraguas non só recolleu un importante cancionero popular, senón que foi quen de entender a ruada como espazo privilexiado de sociabilidade e transmisión da memoria colectiva. No seu relato etnográfico, atopou nas coplas a expresión da forma de vida do noso pobo, poñendo de relevo que o canto, no contexto do baile comunal, funciona como un auténtico relato colectivo. Así pois, o seu discurso non fala tanto da copla como forma literaria, senón da copla como práctica social e, como tal, constitutiva da comunidade.

No remate do seu discurso, Fraguas déixanos unha pasaxe tinguida de saudade, onde a descrición etnográfica da ruada transita cara a unha reflexión sobre o paso do tempo e a permanencia da memoria:

Rematou o serán, colgaron as pandeiretas na viga e descolgaron a luz de carburo que con lixeiras apagadelas alumeou a festa. Agora a viga caeu co tempo, o farol escorrentouno a luz da electricidade e as cantigas viven no aroma das roseiras que florecen na nosa terra. (Fraguas 2010 [1956])

Pregúntome que queda hoxe das ruadas descritas por Fraguas, agora que xa non hai vigas senón Pladur, nin carburo senón lámpadas led. Que permanece daquel mundo de voces compartidas?, e que podemos aprender aínda desas formas de habitar o territorio a través do canto colectivo? Detrás destas preguntas nace tamén o título deste artigo: “Ao ronsel do cantigueiro. Perspectivas etnomusicolóxicas sobre as ensinanzas das cantareiras galegas”.

Neste texto gustárame recuperar ese fío tirado por Antón Fraguas para pensar sobre o coñecemento legado polas nosas cantareiras. Un coñecemento que, a diferenza do transmitido polos cancioneros, emerge das prácticas da escoita e fica inscrito na voz e no corpo colectivos. Trátase dun saber que excede a análise musical tal e como se entende na praxe académica occidental, e que se manifesta no propio acto de cantar e bailar xuntas. Interésame, así, explorar as ontoloxías do son e do movemento, modos de existencia e de coñecemento que desbordan a linguaxe escrita. Mais tamén quero pensar o que implica escoitar eses corpos e esas voces hoxe. Porque, como demostra a tradición das nosas cantareiras, a voz colectiva foi tamén un modo de facer comunidade, de crear vínculo e de habitar o territorio.

² Empleo aquí o concepto *aldea-mundo* no sentido no que o fai o antropólogo Manuel Mandianes; é dicir, como o centro simbólico do universo na cosmovisión galega (2009, p. 17).

Desde aquí propoño ler a idea de comunidade non como algo dado, senón como algo que se constrúe e se actualiza a través de rituais compartidos, entendidos como actos constitutivos e disidentes. Por iso, máis alá das lóxicas da patrimonialización e da nostalgia, as súas voces e os seus corpos poden axudarnos a pensar o presente. Nun tempo no que a modernidade tardía tende á uniformidade sonora e á estandarización das prácticas, *o ronsel do cantigueiro* segue a ofrecer outra forma de coñecer e de estar no mundo, unha que entende a nosa música e o noso baile como forzas vivas que continúan a trazar as coordenadas colectivas do noso territorio.

A COMUNIDADE SITUADA. VENCELLOS AFECTIVOS CO TERRITORIO

Gustaríame agora desprazar a mirada cara ao territorio, entendido non como un fondo estático onde acontecen as prácticas culturais, senón como unha dimensión que tamén se constrúe e se transforma a través delas. Para comprender o papel das cantareiras e do canto colectivo hoxe, cómpre examinar como experimentamos os lugares que habitamos e como esa experiencia se organiza social e culturalmente. En *La invención de lo cotidiano* (2000, pp. 103-122) o pensador Michel de Certeau define o territorio como un punto de intersección entre o lugar e o espazo, onde o lugar remite a unha configuración de posicións físicas sobre o mapa e o espazo, pola contra, a unha encrucillada de movementos, tránsitos e accións que o habitan e que o constrúen culturalmente. Entendido así, o territorio pode ser lido como un relato cartográfico no que entran en acción coordenadas espaciais e socioculturais.

Esta maneira de concibir o territorio como unha experiencia vivida e narrada aparece con claridade nas coplas tradicionais. Nesta forma literaria predilecta na nosa tradición oral, non só se mencionan lugares, senón tamén se desvela un xeito particular de estar no mundo:

Viva Beo e Seaiá,
Pontella e Río de Vaa,
o lugariño de Asalo
é a flor da moceda.

Por Barizo paso rindo
e por Mens paso cantando,
pró lughariño d'Asalo
vou com'a troita nadando.

Este ano fun á Barca
pró que vén hei de volver-e,
que me quedou a mantilla
no altar sin recoller-e.

Na i-aldeia da Vila
i-hai unha pedra d'asente
para se senta-las nenas
a ropartir no pimientó.³

Nestes versos, o territorio non aparece como un fondo neutro, senón como unha xeografía afectiva de lugares que se percorren cantando, lugares cunha memoria colectiva asociada, que se enlazan por medio de imaxes. O sociólogo inglés Anthony Giddens (1990, p. 18), sinala que unha das consecuencias distintivas da modernidade é a separación “fantasmagórica” entre lugar e espazo, un proceso polo cal o territorio pasa a organizarse a través de sistemas abstractos que permiten representar e controlar o mundo sen necesidade de habitalo. Así, no noso tempo estase a producir o que el denomina unha desancoraxe, é dicir, unha transformación do espazo nunha categoría xeométrica, homoxénea e intercambiable, mentres o lugar perde espesor e densidade simbólica.

Entre as innumerables formas nas que nos resituamos no territorio, a música e o baile desempeñan un papel fundamental, pois estas manifestacións son quen de organizar recordos colectivos e presentar experiencias no espazo cunha intensidade, poder e simplicidade incomparables a calquera outra actividade social. Pero non só iso, senón que a música e o baile, dicíndoo con Martin Stokes (1993, p. 3), máis alá de proporcionar marcadores nun espazo social preestruturado, son o medio mediante o cal o espazo pode transformarse.

Se o territorio se constrúe tamén a través das prácticas que o habitan, resulta evidente que unha das máis significativas hoxe en Galicia é a foliada. Nos últimos anos, a súa presenza multiplicouse por todo o territorio galegofalante, e no 2025 chegaron a celebrarse máis de cento cincuenta foliadas

3 Coplas tradicionais compiladas por Dorothe Schubarth e transcritas por Dorothe Schubarth e Antón Santamarina. As primeiras tres cuartetos foron recollidas a Asunción Garrido Ameijenda en Asalo (Mens, Malpica de Bergantiños) en marzo do 1980, mentres que a cuarta foi gravada a Adolfin Casás na Vila da Igrexa (Cerceda) en xaneiro de 1983. Todas elas están dispoñibles para a súa consulta en rede no Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade do Museo do Pobo Galego.

organizadas polo activo tecido asociativo do país.⁴ Esta expansión non só revela a vitalidade do noso baile comunal, senon que tamén invita a preguntarse que se pon en xogo cando, en cada vila e en cada parroquia, a xente se xunta para cantar e bailar. O que me interesa é comprender como neses encontros se xera un sentimento colectivo de pertenza ao territorio. Que é o que acontece cando un grupo de persoas comparte música e movemento nun espazo concreto?

A diversidade destas celebracións é enorme, pois mudan as escalas, os contextos e as dinámicas cos que se activan as comunidades. Para ilustrar esta pluralidade e afondar nesa relación entre práctica e territorio, quero determe en dous exemplos procedentes da miña propia experiencia etnográfica, dous lugares que xa se converteron en citas imprescindibles do almanaque *trad* galego: a Foliada da Fonsagrada e o serán de Toutón.

Comezarei pola Foliada da Fonsagrada. Durante o traballo de campo realizado nas edicións do 2022, 2023 e 2024 chamou a miña atención unha característica peculiar deste festival, relacionada coas dinámicas comunitarias que emerxen durante os tres días de encontro. A todas as horas a música e o baile xorden de forma espontánea por todos os recunchos da vila ocupando prazas, rúas, estradas e tabernas, desbordando completamente a programación do cartel oficial.⁵ Para Adrián Méndez, un dos organizadores do festival,

Os concertos non son nada. Os concertos é o que menos lle importa á xente. Eses mesmos concertos podes velos mil veces noutros lugares. Ti vas alí desfrutar dese plan de estar coa xente e tocar con outras persoas. Chegamos a desenvolver toda esta programación en Becerreá, e seguiríamos tendo a programación do primeiro ano. O festival encheuse tanto polo romanticismo cara á Fonsagrada. Un sempre ten no imaxinario a Marentes como gaiteiro, a Oliva como bailadora ou a Horacio o bailar. Toda violinista ten no imaxinario a Florencio. E toda esa xente onde tocou? Na Fonsagrada. (Méndez 2022)

Se A Fonsagrada ofrece un exemplo de festival que desborda a súa propia estrutura e converte toda a vila nun espazo de encontro, Toutón amósanos outro xeito de entender a relación entre música, comunidade e territorio;

4 Datos compilados mediante a pescuda nas redes sociais dos colectivos organizadores e nas páxinas web especializadas, nomeadamente o portal *Onde hai foliada?*, <https://haifoliada.gal>

5 Pódese visualizar unha mostra das dinámicas descritas durante a edición do 2022 na seguinte ligazón: <https://www.youtube.com/watch?v=M3BZwuvfV8k>

o dun lugar pioneiro, fundamental na recuperación dos seráns nos anos noventa grazas á vontade das súas pandeireteiras e das compiladoras que, dende entón, traballan por preservar e activar ese legado. Sergio Martínez, director artístico do Fiadeiro, di:

Eu teño moitas recollidas de aquí de Toutón e utilízoas para montar bailes e músicas. No Fiadeiro temos moitísimo repertorio, en Cantigas o mesmo. Temos moitísima información de Toutón que empregamos, creo, en todos os grupos. (Martínez 2022)

Pola súa banda, Carlos Salgado, membro de Cantigas e Agarimos, engade: “a ver, é das típicas localizacións, é un sitio moi, moi importante, dos que están no repertorio si ou si. Toutón é lugar de culto” (Salgado 2022).

Como apunta Paul Connerton (1989, pp. 36-37), as experiencias vividas no presente dependen en gran medida do coñecemento do pasado, da mesma forma que as imaxes do pasado serven para lexitimar a orde social presente. A memoria social compartida non depende tanto da “veracidade” do recordo ou da proximidade temporal con respecto do presente, senon máis ben dunha comunidade de intereses. É dicir, somos quen de evocar certos pensamentos porque toda a colectividade acredita neses recordos concretos e é quen de evocalos a través de accións colectivas, como neste caso, a música e o baile tradicionais.

Toutón, A Fonsagrada e outros moitos lugares do país foron quen de situarse na cartografía emocional grazas á acumulación desa memoria social compartida a través de gravacións referenciais para o colectivo que se van diseminando polo territorio por medio de publicacións en diferentes formatos. Pero, por riba de todo, o arquivo foise cristalizando a través da súa aprendizaxe en asociacións e escolas de toda Galicia. Vemos así como no imaxinario colectivo, o arquivo de pezas coreomusicolóxicas, así como as informantes que as transmiten, son fundamentais. Pero, mercede aos seráns e foliadas, a comunidade pode ampliar e actualizar a súa experiencia, performando todos estes saberes na contorna xeográfica que lle é propia. Así, vemos que para a comunidade non só é importante coñecer o patrimonio inmaterial de Toutón ou da Fonsagrada, senón que é importante interpretalo en Toutón e na Fonsagrada.

O que amosan Toutón, A Fonsagrada e tantos outros lugares da xeografía *tradé* que a separación “fantasmagórica” entre lugar e espazo descrita por Giddens pode revertirse. A modernidade tende a converter o territorio nunha abstracción, mais a música e o baile devólvenlle ancoraxe, reinscribindo

o corpo no lugar e activando memorias compartidas que restitúen a densidade simbólica dos espazos que habitamos. Estes espazos non son significativos pola súa forma física, senón porque neles se acumulan práctica, arquivo e experiencia social. Cada foliada e cada serán reactualizan esa memoria e transforman de novo o territorio nun escenario vivo de relación. E esa é unha das principais ensinanzas das nosas cantareiras: que a comunidade, a memoria e o territorio se constrúen cantando e bailando xuntas, facendo do lugar algo vivido e significativo malia as forzas de abstracción da modernidade.

A COMUNIDADE NEGOCIADA. DINÁMICAS DE IMPROVISACIÓN NA FOLIADA

Centrareime agora nas dinámicas particulares vencelladas coa improvisación que florecen durante o baile no contexto da foliada en Galicia. Para facer un breve repaso sobre o funcionamento do noso baile tradicional recorrerei a un vídeo que ofrece unha boa síntese visual do que aquí nos interesa. Trátase dun fragmento do episodio do programa *Alalá* dedicado ás pandeireteiras de Limiñoa, dirixido por Senén Bernárdez (2008) e presentado por Pilar García Rego.⁶

Neste exemplo pódese ver como no baile se produce unha tensión constante entre o eu, o ti e o nós. O baile tradicional galego é un baile colectivo e improvisado que se baila en parella. A súa estrutura organízase do seguinte xeito: cando unha das pandeireteiras comeza unha copla, un dos bailadores ou bailadoras propón un punto, un conxunto de pasos configurados de forma improvisada, no que se empregan pequenas células de movemento habitualmente coñecidas por todas as persoas participantes. Unha vez rematada a proposta de punto, tanto a súa parella coma o resto de parellas que se atopan bailando teñen que intentar repetir a figura iniciada pola persoa que nese momento está guiando o baile. Isto pode acontecer ou non. Pódese observar no vídeo que ás veces as persoas erran ou que non son quen de reproducir a iniciativa do guía. Todas bailan esta figura ata que as pandeireteiras rematan a copla e indican a transición cara á figura do *tablón* a través duns petos e dun cambio do xeito de tanxer a pandeireta, que pasa de ser tocada ao aire a ser tocada co puño. O *tablón* é unha estrutura coreolóxica na que os bailadores se desprazan mirándose de fronte de

6 O episodio pódese visualizar na seguinte ligazón: https://www.youtube.com/watch?v=rSGqmT-boCdk&list=RDrSGqmTboCdk&start_radio=1

xeito levoxiro, en circunferencia, orbitando o seu centro común, mentres as pandeireteiras cantan a melodía da volta. Cando as pandeireteiras cantan unha nova copla, o ciclo volve comezar.

No acto de propoñer e imitar un punto existe unha negociación constante entre o eu que propón e o ti que decide aceptar a proposta. E este negociación resólvese no nós, no momento no que todas bailamos xuntas. Do mesmo xeito, xérase unha tensión no desafío que supón propoñer un punto, pois podemos retar o outro coa nosa habilidade pero, ao mesmo tempo, debemos medir a dificultade da nosa proposta, porque soamente cando o outro logra ou acepta imitar o noso punto se constitúe a comunidade a través do baile. Non se pode bailar soa. Esta tensión reláxase no momento de saír ao *tablón*, xerando unha dinámica de tensión e distensión constante que mantén vivo o baile ata o final. Deste xeito, no plano corporal prodúcese tamén unha tensión entre a expresión artística individual e os límites establecidos polo colectivo, na que os mecanismos de improvisación actúan como mediadores que flexibilizan esta relación necesariamente tensa. Os límites desta negociación entre o eu e o ti, entre o individual e o colectivo, entre desafío e solidariedade, sempre veñen condicionados pola sostibilidade do sistema.

E isto acontece, seguindo a Victor Turner (1988, p. 119), porque música e baile crean un tempo liminar, un “momento en e fóra do tempo”, dentro e fóra da estrutura social secular, que pon de manifesto a existencia dun vencello emocional compartido, xerando o que o antropólogo escocés denomina *communitas*. A *communitas* constitúese alí onde xorde o baile e a música, e esta é espontánea e sempre pertence ao agora. Estar en comunidade, por tanto, non é estar un a carón doutro, se non estar cos outros integrantes dunha multitude de persoas que, tocando, cantando e bailando xuntas, constrúen a súa identidade colectiva.

O que nos ensinan novamente as nosas maiores é que a comunidade non vén dada, senón que se constitúe na práctica. No acto de botar un punto, cada bailadora debe calibrar a súa proposta atendendo ás persoas que a rodean. Non abonda mostrar habilidade, senón tamén empatía polo conxunto. Só así o baile se mantén vivo, garantindo a sostibilidade do sistema. A negociación entre o eu e o ti, entre o impulso individual e o benestar colectivo, é o que fai posible o nós. Estas aprendizaxes son profundamente corporais, mais tamén profundamente políticas, pois lembran que ningunha comunidade se sostén sen ese equilibrio delicado entre liberdade individual e responsabilidade compartida. Nun tempo en que os discursos autoritarios e excluíntes gañan presenza no espazo público, o baile tradicional devolve unha evidencia decisiva: non podemos bailar sós, o individua-

lismo radical é unha falacia. A través da improvisación, o baile convértese así nunha pedagogía práctica do común, unha lección corporal que as cantareiras e bailadoras levan xeracións transmitindo.

A COMUNIDADE DO ALÉN. A MEDIACIÓN DO ARQUIVO

Detereime agora na comunidade do alén, unha dimensión esencial da nosa cosmovisión, onde a relación entre o mundo dos vivos e o dos mortos forma parte da experiencia ordinaria do tempo. Interésame pensar de que maneira as voces das nosas cantareiras, hoxe inscritas moitas delas no arquivo sonoro, nos permiten suspender, aínda que sexa por un intre, a temporalidade lineal da modernidade e acceder a outra configuración do tempo; unha na que o reencontro cos devanceiros é posible a través da escoita.

Solmira “da Cesteira”, nacida na aldea da Rúa (Gargamala, Mondariz), contaba deste xeito a súa experiencia vital arredor do serán:

E levábamos muito traballo no noso serán. Pero tiñamos unha alegría... estabamos á espera de que fora noite, para ir-e ó serán... Lavábamos a roupa que tiñamos ao lombo, que non había outra, pra á noite levala limpa ao serán. E... íbamos co ghanado pro monte, e había pozas e duchabámonos. Lavabamos a cabeza na poza... Non, limpos andabamos, pero fame tiñamos un montón... e descalzos tamén. (Fernández Bernárdez 2017)

Na sociedade tradicional o serán era o punto de encontro de mozos e mozas, solteiros e casados, novos e vellos: as netas bailaban mentres as avoas cantaban. Durante o serán, música e baile propiciaban un tempo sen tempo, un eterno presente exaltado ao son das pandeiretas. Os seráns comezaban despois da noite de Defuntos, no mes das Ánimas, e polo regular sucedíanse ata o martes de Entroido. Na nosa cosmovisión, durante este período de invernia, a serpe, intermediaria entre este mundo e o outro, permanece soterrada e por iso os habitantes do máis alá —ánimas, trasgos, o demo...— poden vir para reunirse con nós (Mandianes 1984, pp. 16-17). Dorinda “de Sinforosa”, da aldea de Mourelle (Gargamala, Mondariz), recorda:

Ibamos comezar o serán acolá arriba... acolá arriba, que lle chamabamos O Coto. Naquel alto acolá alí onda un camiño... Nunha encrucillada que había alá arriba. E entón empezabamos a cantar... eu empezaba a can-

tar de home, e despois as outras de muller. Alí cantabamos así arrimado ao muro de Concha, pra que ouviran as mozas e os mozos e dicían “imos ao serán que xa están a cantar pra el”. (Rodríguez Sánchez 2012)

Como ben reparou Castelao (1964), nas encrucilladas adoita haber un cruceiro ou un peto de ánimas. Estes forman parte fundamental da nosa paisaxe, porque os cruzamentos de camiños son o centro da aldea-mundo, o punto de encontro de todos os camiños e de todos os viaxeiros que o transitan. A encrucillada é o lugar de confluencia dos habitantes do aquí e do alén. O *Cantar do comezo do serán* do Barro (Gargamala, Mondariz) propicia a existencia dun lugar e un tempo liminar nos que a potencia do sonoro volve presentes as ánimas.⁷ Así, no acto de cantar, Lola “da Coruñesa” e as súas compañeiras constitúen unha cartografía sonora do territorio habitado, da aldea-mundo, que cartografa as relacións entre os habitantes de aquí e do máis alá, constituíndo de forma cíclica á comunidade cada mes de novembro.

Na parroquia de Toutón, para alén de “poñer en acto a memoria incorporada de xestos, sons, oralidade, danza e canto”, como propón Diana Taylor (2015, p. 56), o repertorio trae ao presente a figura dos devanceiros. Mediante o acto de tocar e cantar establécese unha interacción significativa coa comunidade espectral, que irrompe a través do son xerando unha fenda, dicíndoo con Hannah Arendt (1996, pp. 9-21), na que se artellan pasado, presente e futuro:

Cada pandeireteira tiña o seu cantar e as súas cantigas. Claro, a señora Elena tiña uns cantares, Aurora tiña outros, a Dolores do Rafael tiña outros, a Clara, o señor Rolando... por iso nós temos un repertorio mui ghrande, mui ghrande porque, madre de Dios, aquí había... cada un tiña un cantar. A min muito me acordan os que xa non están cando canto os seus cantares, dio-los teña na Ghloria. Sobre todo os da señora Elena, que era a miña veciña. Ás veces paréceme que aínda a escoito cantar no eido da súa casa. Cando canto os cantares dela semella que aínda está aquí conmigo, que me acompaña. A min ghustaríame que cando eu non estivera os meus botaran os meus cantares. Pero aghora a xente canta pouco. Esta miña filla si que ha de cantar os cantares que eu lle aprendín,

7 Unha mostra do *Cantar de comezo do serán* pódese escoitar na seguinte ligazón: https://drive.google.com/file/d/1VoA4l7WML4aNevMdTMUGytIQimzEZaeb/view?usp=share_link, interpretado polas veciñas da aldea do Barro e rexistrado pola compiladora Leni Pérez o 27 de agosto do 2002. Esta gravación foi editada no libro-disco titulado *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral* (Feixoo e Ignacio 2017).

a Montse, pero o resto... nada. Aghora a xuventú xa non canta. Miña neta... nada. Todo o día a mirar para a pantalla do chintófano... do teléfono ese que lle reghalamos pola comunión [...]. (Barcia Garrido 2023)⁸

Na pantalla do teléfono móbil de súa neta, Lucinda detecta un abismo infranqueable entre dúas formas de estar no mundo, dúas ontoloxías en conflito que afectan á nosa relación cos devanceiros. Se a temporalidade cíclica da sociedade tradicional se foi subsumindo na lóxica moderna lineal e progresiva, pregúntome: que aprendizaxes nos legaron as cantareiras, sen caer na nostalxia reaccionaria folclorística, para activar no presente mediante prácticas de escoita a presenza dos nosos predecesores?

A miña hipótese é que a escoita de recollas, a través do arquivo, xera unha textura distinta na superficie temporal, na que a suposta articulación pasado-presente-futuro entra en crise e permite acceder a un réxime temporal que se abre nas regañas do tempo lineal da modernidade. O que acontece cando a experiencia sensorial do arquivo activa esa textura espazo-temporal non é, creo, o desexo de pertenza ao pasado, senón un modo de relación diferente, que nos permite pensar outras formas de existencia e de vencello, co arquivo e as recollas como mediadores.

O Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade é un fondo pertencente ao Museo do Pobo Galego que reúne centos de gravacións de campo realizadas ao longo de décadas, un corpus no que se conservan as voces das nosas cantareiras xunto cos contextos que lles dan sentido. Alén do seu enorme valor documental, o APOI funciona hoxe como un punto de acceso privilexiado a esas memorias incorporadas que só se activan plenamente desde a escoita. Para pensar esta dimensión, quero compartir as voces de dúas persoas fundamentais no coidado e na vida do arquivo: Concha Losada, a súa directora, e Isabel Vigo, técnica responsable da súa conservación e dixitalización. Ambas, cómplices e amigas na investigación, foron quen de transmitirme non só o funcionamento do arquivo, senón a fonda dimensión comunitaria que o sostén:

A xente que vén traballar aquí sente que este é o seu arquivo, síntese parte del. Este ano, no que a Real Academia Galega lles dedicou as Letras Galegas ás cantareiras, fixo visible en moitos sitios do país o tesouro enorme que tiñan na cociña da avoa. E, cando xa non estaba a cociña da

⁸ Un cantar da señora Elena Alonso, que fai parte do disco *As cantigas de Elena* (2021), pódese escoitar nesta ligazón: <https://youtu.be/4a06-batm8M?si=6DrwPk-HKnsohnad>

avoa dispoñible, sempre estaban as gravacións feitas na cociña da avoa no fondo do APOI. Entón, sempre se podían vir buscar aquí. E non só iso, non só descubren as coplas, as melodías, senón tamén unha forma de facer, unha forma de vivir con esa dignidade especial que ten un idioma e unha cultura. Porque o material que temos aquí non é casual, é o resultado da cultura milenaria dun pobo. (Losada 2025)

Con respecto aos usos particulares que os artistas fan do arquivo, Isabel Vigo reflexiona o seguinte:

Hai diferentes perfís de xente que vén aquí ao arquivo. Algúns veñen escoitar, non levan nada porque xa o levan na cabeza. Outros emocionáanse, e choran aquí diante da pantalla cos auriculares. Hai como distintas maneiras de chegar. Outros levan o arquivo posto nun *pen drive*. Penso que o APOI ten esa capacidade de conectar a xente co territorio, co micro, a nivel micro, co seu propio territorio e coa súa propia memoria a través da música. Iso é algo moi potente. (Vigo 2025)

Unha destas artistas que atopou material inspirador no APOI é Faia Díaz, quen no 2025 publicou o seu segundo traballo discográfico, *Alvela*. Nel, parte de dez pezas tradicionais localizadas en arquivos sonoros para explorar as zonas escuras da maternidade. A través do arquivo, Faia inscíbese nunha xenealoxía de mulleres coas que compartir esa experiencia, un acontecemento íntimo e social que fai visibles violencias implícitas contra as mulleres e, ao mesmo tempo, activa un caudal de saberes ancestrais transmitidos durante xeracións por medio da música tradicional:

O tema “Mixurriña” ten unha historia bastante curiosa: no arquivo eu atopei unha gravación de meu avó e miña avoa en Doncos, no ano 89. Estaban cantando co sacristán do puebo. E nesa gravación recoñecín o son do cencerro dunha vaca que eu coñecín na miña infancia, que estivo no prado de atrás da casa moitos anos, no prado de Carballo. Era a vaca do sacristán. El chamábase O Moreno e ela era A Morena, a vaca, e iban sempre xuntos. Teño moitos recordos do prado de Carballo, do prado do lado da casa. Soño moito con el e escoitar no arquivo aquel cencerro da Morena foi moi evocador; faime entrar no sono. Neste tema quixen evocar esa viaxe ao prado da miña infancia. O cencerro ademais funciona algo así como... como un mantra sonoro. É algo que se dá nos cantos infantís, onde se repiten

os recitados hasta o infinito, hasta que o neno ou a nena se relaxan, ou non, pero bueno, é así. (Díaz 2025)⁹

Vemos como neste tema, “Mixurriña”, a escoita mediada polo arquivo permítelle á artista establecer múltiples conexións. Por un lado, a que a venciella a unha xenealoxía centenaria de mulleres a través da experiencia do parto e da maternidade, partindo do arquivo de tradición oral. Por outro lado, o son liminar da choca da Morena, que marca a fronteira entre o sono e a vixilia infantil, ao tempo que establece unha conexión afectiva co territorio, con Doncos, centro da súa aldea-mundo. Por último, a ligazón familiar establecida mediante este recitado infantil, aprendido de súa avoa e verbalizado pola nai da artista e por ela mesma, ambas elos dunha mesma cadea.

O momento da escoita a través do arquivo xera unha textura disruptiva na superficie espazo-temporal. Nese preciso instante, a articulación lineal pasado-presente-futuro entra en crise, xerando a condición de posibilidade dun réxime temporal diferente, o dun presente radical que se despreza ante nós nas fendas da modernidade tardía. O arquivo sonoro posibilita novas liñas de conexión intermitentes, novas xenealoxías efémeras que nos permiten, dicíndoo con Donna Haraway (2019, p. 20), estar radicalmente presentes, entrelazadas cos de aquí e cos do máis alá en miríades de configuracións inacabadas de lugares, tempos e comunidades. Quizais o ronsel do cantigueiro sexa exactamente iso, a posibilidade de seguir trenzando comunidade máis alá das fráxiles fronteiras do presente.

Para concluír, gustaríame volver ás palabras que Ramón Otero Pedrayo lle dedicou a Antón Fraguas na resposta ao seu discurso de ingreso (1956, p. 31):

Devalan as cántigas na noite riba das tebras como as ondas na praia.

9 Este fragmento foi transcrito a partir dunha gravación da presentación do disco *Alvela* da artista Faia Díaz, celebrada no Museo do Pobo Galego o 15 de maio de 2025. Quero expresar o meu agradecemento a Faia; a Beatriz Busto, quen guiou a conversa; a Carme Campo, responsable da gravación; a Isabel Vigo, pola intermediación; e a Concha Losada, polos permisos para o uso deste material. O tema “Mixurriña” está dispoñible na seguinte ligazón: <https://www.youtube.com/watch?v=Oz6P-DA4tvd8>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, Hannah (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.
- Bernández, Senén, dir. (2008). Pandereteiras de Limiñoa. *Alalá*. 3ª tempada, capítulo 84. Guión de Teresa Abuín e Pilar G. Rego. Disponible en <https://www.agalega.gal/videos/detail/93855-pandereteiras-de-liminoa>
- Castelao, Afonso Daniel (1964). *As cruces de pedra na Galiza*. A Coruña: Real Academia Galega. DOI: 10.32766/rag.38
- Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano. I: Artes de hacer*. Cidade de México: Universidad Iberoamericana.
- Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feixoo, Xulia e Guillerme, Ignacio (2017). *Mulleres de Gargamala! Cantares de tradición oral*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.
- Fraguas Fraguas, Antonio (2019 [1956]). *As coplas que se cantaban nas ruadas de Loureiro de Cotobade*. Discurso de ingreso na Real Academia Galega. A Coruña: Real Academia Galega. DOI: 10.32766/rag.342
- Giddens, Anthony (1990). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Haraway, Donna J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Mandianes Castro, Manuel (1984). *Loureses. Antropoloxía dunha parroquia galega*. Vigo: Galaxia.
- Mandianes Castro, Manuel (2009). Temporalidade do patrimonio. En: X. Antón Fidalgo Santamariña, Xosé Manuel Cid Fernández, Mariló Fernández Senra e Xulio Fernández Senra, coords. *II Congreso de Patrimonio Etnográfico Galego. O patrimonio no século XXI*. Ourense: Deputación de Ourense, 15-22.
- Pedrayo, Ramón Otero (2019 [1956]). Resposta ao discurso de ingreso de Antonio Fraguas Fraguas. En: Antonio Fraguas Fraguas, *As coplas que se cantaban nas ruadas de Loureiro de Cotobade*. A Coruña: Real Academia Galega, 31-36. DOI: 10.32766/rag.342
- Stokes, Martin (1994). Introduction: Ethnicity, Identity and Music. En: Martin Stokes, ed. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 1-27.
- Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Turner, Victor W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

ENTREVISTAS

- Barcia Garrido, Lucinda (2023). Comunicación persoal.
Díaz, Faia (2025). Entrevista con Beatriz Busto.
Fernández Bernárdez, Solmira (2017). Comunicación persoal.
Losada, Concha (2025). Comunicación persoal.
Martínez, Sergio (2022). Comunicación persoal.
Méndez, Adrián (2022). Comunicación persoal.
Rodríguez Sánchez, Dorinda (2012). Entrevista con Guillermo Ignacio.
Salgado, Carlos (2022). Comunicación persoal.
Vigo, Isabel (2025). Comunicación persoal.