



MARCELA GONZÁLEZ

Universidad de Oviedo

## ECOS DEL REXURDIMENTO. Las canciones de Juan José Castro y Roberto Caamaño con poemas de Rosalía de Castro<sup>1</sup>

---

Los *Dos cantos gallegos* de Roberto Caamaño y las *Dos canciones de Rosalía de Castro* de Juan José Castro, toman a la poetisa gallega como voz, en un significativo momento histórico-cultural argentino. La elección de estos poemas se convierte en una reveladora muestra de la presencia gallega en la cultura argentina del siglo XX que, en manos de la migración, llevó al otro lado del Océano vivencias atesoradas a lo largo de su historia.

La concordancia entre los dos músicos –descendientes de gallegos– tiene su razón en la voluntad de integrarse a un movimiento de rescate y difusión de uno de los elementos más destacados del patrimonio gallego en el exilio, su idioma.

En la musicalización de estos poemas destacan ciertas referencias musicales a ritmos o a giros melódicos que aluden a Galicia, que son utilizados para evocar momentos o lugares. Éste es otro motivo más de análisis para completar la percepción del “rexurdimento” o del fenómeno del galleguismo en Argentina, en torno a las décadas del cuarenta y cincuenta.

Palabras clave: Roberto Caamaño, Juan José Castro, Rosalía de Castro, *Rexurdimento*, Argentina siglo XX.

*Roberto Caamaño's Dos cantos gallegos and Juan José Castro's Dos canciones de Rosalía de Castro used the Galician poetess as their voice, at a significant historical-cultural moment in Argentina. The choice of these poems is revealing of the Galician presence in twentieth-century Argentine culture, which, by means of migration, took experiences amassed throughout its history across the Ocean.*

*The reason behind the concordance between the two composers (of Galician origins) is their will to form part of a movement to rescue and disseminate one of the most outstanding elements of the Galician heritage in exile, the Galician language.*

*In setting these poems to music, both composers have employed certain musical references to rhythms or melodic motives alluding to Galicia, which are used to evoke moments or places. This is also worthy of analysis, in order to complete the perception of the “rexurdimento” or the phenomenon of Galician nationalism in Argentina around the 1940s and 1950s.*

*Key words: Roberto Caamaño, Juan José Castro, Rosalía de Castro, Rexurdimento, Argentina, XXth century.*

---

---

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación MEC–06–HUM2006–07934 *Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica*, coordinado por la Universidad de Oviedo.

La diáspora gallega se ha visto reflejada en diferentes formas de expresión artística y literaria, tanto dentro del territorio gallego como fuera de él, generando gran cantidad de estudios sobre todo en las últimas décadas del s. XX. No obstante, en este artículo exploraremos la inserción que esta temática tuvo en la canción de cámara argentina, en torno a la década del cincuenta.

Dentro del grupo de canciones de cámara con textos de poetas gallegos, producto del quehacer de diferentes compositores, llaman la atención aquellas con textos en *galego*. Entre ellas, hemos escogido las que tienen como motivo central la Galicia que ama, sufre y sueña a través de los versos de Rosalía de Castro. Ellas son *Dos cantos gallegos* de Roberto Caamaño (1923-1993), publicados en 1945, premiados en el Concurso Internacional del Centro Gallego de Buenos Aires en 1950, y *Dos canciones de Rosalía de Castro* (1948) de Juan José Castro (1895-1968).

Estas obras nos permitirán profundizar en la concreción artística de una integración cultural que se vino gestando desde finales del XIX, entre los inmigrantes gallegos, su descendencia y un grupo de intelectuales argentinos partidarios de mantener o rescatar a España como referente principal de su ascendencia europea. Dentro de este marco cultural, las alusiones a la música popular de Galicia, el uso del *galego* y, especialmente, el recurrir a la voz de Rosalía de Castro, tienden a señalar una fuerte relación con el *rexurdimento*. Recordemos que este movimiento, se terminó de concretar a mediados del XIX y se tomó como fecha de referencia la edición en *galego* de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro en 1863, aunque fue a partir de 1880 —el año de la publicación de *Follas Novas* por parte de esta escritora, *Aires da miña Terra* de Curros Enríquez, y *Saudades gallegas* de Lamas Carvajal—, cuando se consolidó como movimiento literario. “*Rexurdimento* es el nombre con el que se conoce el siglo XIX en nuestra historia y expresa nítidamente lo que fue una trayectoria de recuperación no solo literaria, sino también cultural, política e histórica”<sup>2</sup>.

El acercamiento a estas cuatro canciones se realiza partiendo del contexto histórico-social que rodeó al surgimiento de las mismas, así como del estudio de las estrategias compositivas que Juan José Castro y Roberto Caamaño siguieron a la hora de seleccionarlas y reinterpretarlas o “traducirlas” en música. Se ha trabajado sobre la base de la “transposición”<sup>3</sup>, es decir los elementos que el compositor decide destacar o dejar de tener en

<sup>2</sup> <http://www.galego.org/espannol> (consultada el 27 de octubre de 2009).

<sup>3</sup> Juan Miguel González Martínez: “Literatura y música, fundamentos teóricos de la transposición”, *Revista Española de Musicología*, XXIX, 1, 2006, pp. 163-189.

cuenta a la hora de musicalizar la poesía. Según este concepto, acuñado por Gerard Gennette y trasladado a la relación entre poesía y música por Juan Miguel González<sup>4</sup>, se entiende que la canción es un cúmulo de confluencias expresivas y una redefinición de cada uno de los elementos que preexisten, en acuerdo a una nueva realidad textual, “una nueva realidad artística”<sup>5</sup>. Interpretando a su vez la transposición como una especificación de lo que Gennette define como intertextualidad, “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir la presencia efectiva de un texto en otro”<sup>6</sup>. En este mismo sentido, se ha incorporado el modelo de análisis que propone Iván Nommick para las músicas del s. XX<sup>7</sup>.

## La emigración gallega en Argentina

### *Asociaciones y literatura galega*

La elección de Argentina como destino de la emigración gallega, sin duda, fue mayoritaria. El porcentaje de gallegos en los censos poblacionales de Argentina es de más del 50% del total de los españoles llegados desde fines del XIX hasta 1940<sup>8</sup>. Al instalarse en su nuevo destino, los emigrados intentaron por todos los medios revertir su situación anterior, trabajando y asociándose, sin olvidarse de buscar el bien común para quienes quedaron en Galicia.

El espíritu cooperativo les llevó a fundar numerosas asociaciones, algunas de las cuales con el correr de los años, se agruparon bajo el nombre de Federación de Sociedades Gallegas<sup>9</sup>. Ellas tuvieron una labor fundamental en la acogida de los inmigrantes de fines del XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. A partir de 1940 acudieron en auxilio de los emigrados-exiliados que dejó la guerra civil española, la mayoría del bando republicano, si bien hubo algunos adheridos al régimen franquista.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Gennette, en J. M. González Martínez: “Literatura y música...”, p. 164.

<sup>7</sup> Iván Nommick: “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del s. XX”, *Revista Española de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, pp. 792-810.

<sup>8</sup> Blanca Sánchez Alonso: *La inmigración española en Argentina, siglos XIX y XX*, Asturias, Júcar, colección “Cruzar el charco”, 1992, pp. 88-91.

<sup>9</sup> En mayo de 2008 la *Federación de Sociedades Galegas* de Buenos Aires presentó a modo póstumo el libro *La Peña Gallega del Tortoni*, del autor José González Ledo. Los integrantes de esta peña fueron Luis Seoane (artista plástico y escritor), Arturo Cuadrado (poeta y editor), Lorenzo Varela (poeta y periodista) y Rafael Dieste (escritor y filósofo). Esta federación cuenta desde 1940 con la Editorial Alborada. Véase <http://www.fsgallegas.org.ar?p=73>, (consultada el 22 de octubre de 2009).

Los millares de gallegos que residimos en la República Argentina tenemos el deber y la obligación de hacerlo [acoger y ayudar] en grado superlativo, ya sea porque somos la colectividad española más numerosa, ya con el propósito de reivindicar el buen nombre de Galicia, entregada desde el primer momento de la insurrección fascista a los masacradores de nuestros hermanos.<sup>10</sup>

Estas asociaciones, incluso a finales del XIX, procuraron realizar publicaciones, como una manera de mantener un estrecho contacto con sus socios así como también de hacerse conocer en la comunidad de acogida, las editaron en castellano y una parte importante en *galego*.

Significativo es que, partir de la llegada de los exiliados de la guerra civil, Argentina se convirtiera en un espacio editorial fundamental para los españoles, puesto que permitió publicar libros y prensa periódica con temas que eran impensables en la España franquista<sup>11</sup>. La poesía tuvo un espacio privilegiado en esta literatura, de la pluma de Lorenzo Varela, Luis Seoane, Emilio Pita y Francisco Luis Bernárdez, entre otros, sin dejar de lado los ensayos que publicaron Eduardo Blanco Amor o Alfonso Rodríguez Castelao<sup>12</sup>. Afloraron editoriales como Emecé, Nova, Citania, Nos, Follas Novas, revistas como *Galicia Emigrante* dirigida por Luis Seoane, o *Mundo Gallego* a cargo de Eduardo Alonso, a las que se sumaron emisiones radiofónicas de éxito como *Galicia Emigrante*, *Recordando a Galicia* o *La Voz de Galicia*. Después de la guerra civil española:

la capital argentina cobra protagonismo [...] cuando se convierte en el refugio por excelencia de los exiliados gallegos: buena parte de la intelectualidad galleguista está en Buenos Aires y la que pudo quedar en Galicia mira hacia allá. [...]. A partir de 1936 y durante algunas décadas la capital del Plata está presente en la mayoría de los libros gallegos como lugar de edición; desde entonces tendremos que considerar la literatura gallega escrita o publicada en Buenos Aires al lado de la escrita y publicada en Galicia.<sup>13</sup>

Respecto a la temática que abordaron las publicaciones gallegas en Argentina, M<sup>a</sup> Jesús Lama y Dolores Vilavedra, afirman “que tanto la poesía como la narrativa periodística se centran en el recuerdo nostálgico de

---

<sup>10</sup> Marcelo Fernández Santiago: “Asociacionismo Gallego en Buenos Aires 1936-1960”, en *La Galicia Austral, la inmigración gallega en la Argentina*, Xosé Núñez Seixas (ed), Buenos Aires, Biblios, 2001, p. 190.

<sup>11</sup> En 1903 se funda la *Liga Republicana española en Argentina* y en 1904 el *Centro Republicano Español*.

<sup>12</sup> Castelao a través de la editorial As Burgas del Centro Orensano de Buenos Aires, publica uno de sus ensayos más importantes, *Sempre en Galiza*, de 1944.

<sup>13</sup> Lama y Vilavedra: “La emigración a la Argentina en la literatura gallega”, en *La Galicia Austral*, p. 281.

la tierra, con apuntes costumbristas”<sup>14</sup>, bastante menos en la emigración. El inmigrante gallego, a la hora de identificarse con una literatura, se refugió “en la *saudade*, en las añoranzas bucólicas”<sup>15</sup> puesto que quiso alejarse de su propia problemática de expatriado.

Sin embargo en la literatura gallega de Galicia la emigración fue el eje, sobre todo a finales del XIX y comienzos del XX. Paradigma de ello es Rosalía de Castro que se centró en la figura de la mujer sola con o sin hijos, en los matrimonios tardíos, en los niños huérfanos. Fue un problema social de raíces económicas denunciado hasta el hartazgo por los primeros galleguistas. En la literatura del *rexurdimento* es el emigrado el que toma el papel protagonista, en Rosalía de Castro es el “desgarro íntimo del emigrante que abandona su tierra para enfrentarse a lo desconocido, la denuncia de la injusta situación del campesino gallego, que es causa de la emigración y pone de manifiesto las consecuencias de este fenómeno para los que quedan en Galicia, especialmente para las mujeres”<sup>16</sup>.

#### *La música en las asociaciones*

Con respecto a la relación de las asociaciones con la música, tenemos que apuntar que, tras la desaparición del primer Centro Gallego de Buenos Aires<sup>17</sup>, surgieron algunas instituciones recreativo-culturales denominadas orfeones. Así lo describe Xosé Núñez Seixas, a propósito de las diversas actividades que organizaban. En la última década del XIX se creó el Orfeón Gallego Primitivo, cuyo espíritu fue “sostener y estimular el espíritu de la región; fomentar la afición musical entre sus asociados, como así mismo la instrucción literaria en general”, al que se sumó en 1898 el Orfeón Gallego de Buenos Aires<sup>18</sup> y más tarde se presentó el Orfeón Mindoniense. Durante el siglo XX los orfeones y las agrupaciones corales gallegas se multiplicaron en las provincias argentinas y en el mismo Buenos Aires cumpliendo hasta el momento un destacado papel en la enseñanza y difusión del patrimonio musical gallego.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>17</sup> Xosé Núñez Seixas: *O Galeguismo en América 1879-1936*, A Coruña, Edición do Castro, 1992, p. 83. El autor ubica cronológicamente el nacimiento del Centro Gallego de Buenos Aires en 1879 y comenta sobre sus primeras ediciones en *galego* de Sudamérica: *El gallego en 1879*. Sin embargo este primer Centro Gallego se malogró.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 84.

De todas las asociaciones que se fundaron y realizaron sus actividades en Argentina una merece especial mención, por lo que tuvo que ver con la interrelación que estableció en la comunidad bonaerense. Nos referimos al Centro Gallego en Buenos Aires<sup>19</sup>, una de las instituciones con más proyección y fuerza que destacó por desarrollar el ámbito mutual-asistencial, organizando el ocio y la distracción de sus afiliados, además de concretar actividades culturales como conferencias, concursos y publicaciones. Fruto de estas iniciativas, en 1939, fue la creación del Instituto Argentino de Cultura Gallega que fundó la editorial Galicia y que realizó contactos con los músicos gallegos o hijos de gallegos.

Así, sería el Centro Gallego en Buenos Aires quien le encargaría a Juan José Castro, a mediados de la década del cuarenta, una obra sinfónica sobre temas populares gallegos. Ese fue el origen de la rapsodia *De Terras Galegas*, para Orquesta Sinfónica y coro *ad libitum*, que se estrenó el 21 de julio de 1946. Arturo Cuadrado, exiliado republicano, a propósito de esta obra comenta en la *Revista Galicia*:

En plena madurez Juan José Castro ha terminado su rapsodia [...] sobre motivos gallegos. Y al terminarla la ofrece al Centro Gallego para ser escuchada en el próximo concierto en conmemoración del día de Galicia. Nunca Galicia pudo ser mejor agasajada. Un hijo de emigrante vuelca su sagrada inteligencia en esencias musicales. Será algo así como la floración del desvelo de tantos hijos de hijos de Galicia que pueblan las Américas y que resurgen para cantar un himno de paz universal<sup>20</sup>.

Años más tarde, 1950, el mismo Centro Gallego premiaría las canciones que Roberto Caamaño realizara con poemas de Rosalía de Castro. Entre otras actividades relacionadas, en 1974, el Instituto concluyó la edición, en formato de LP (vinilo), de la totalidad de las obras para piano del compositor gallego Andrés Gaos: *Aires Gallegos*, *Nuevos Aires gallegos*, *Suite Hispánicas*. En 1976 editó otro LP con el estreno mundial de la Sinfonía n° 2 de Andrés Gaos *En las montañas de Galicia*, ejecutada por la Orquesta Juvenil de LRA Radio Nacional dirigida por Washington Castro con ocasión del Centenario del nacimiento de Gaos, en 1974<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> El Centro Gallego de Buenos Aires fue fundado en 1907, con un número inicial de 200 socios. Allí le dieron al inmigrante las primeras clases de alfabetización [gallega], además de la asistencia médica necesaria y el asesoramiento a través de la oficina de Trabajo e Inmigración. En la actualidad se cuentan entre sus socios más de 200.000 gallegos o hijos de gallegos. [Http://www.centrogallegoba.com.ar](http://www.centrogallegoba.com.ar) (página consultada el 22 de octubre de 2009).

<sup>20</sup> Arturo Cuadrado: "Juan José Castro", *Revista Galicia*, n° 351, Buenos Aires, junio de 1946, citado en Carlos Manso, *Juan José Castro*, Buenos Aires, Cuatro Vientos, 2008, p. 235.

<sup>21</sup> <http://www.andresgaos.com/> Página web consultada el 10 de octubre de 2009.

*Poetas gallegos y músicos*

De las canciones que se exponen en el cuadro, a excepción de las de Carlos Guastavino y los *Cantares de amor* de Juan José Castro, las demás están publicadas en gallego, algunas como los *Dos cantos gallegos* están traducidas al castellano en una doble línea.

Compositor	Año	Obra	Poeta
Guastavino, Carlos	1943	<i>Cita</i>	Lorenzo Varela
	1944	<i>Sonetos del Ruseñor</i>	Lorenzo Varela
Andrés Gaos		<i>Rosa de Abril</i>	Rosalía de Castro
Julián Bautista	1946	<i>Catro poemas galegos</i>	Lorenzo Varela
Caamaño, Roberto	1945	<i>Dos cantos gallegos</i>	Rosalía de Castro
	1954	<i>Dos cantares galaico-portugueses del século XIII</i>	Juyao Bolseyro
Castro, Juan José	1948	<i>Dos canciones de Rosalía de Castro</i>	Rosalía de Castro
	1951	<i>Cantares de amor</i>	Juyao Bolseyro <sup>22</sup>
Maiztegui, Isidro	1968	<i>Qué pasa o redor de min?</i>	Celso Emilio Ferreiro
	1968	<i>Sin niño</i>	Celso Emilio Ferreiro

Este grupo de obras nos sirve para contrastar vínculos entre músicos, entre poetas y músicos, entre artistas, editores, patrocinadores, en definitiva entre los diferentes estamentos de la sociedad bonaerense. Vínculos que reflejan una época en la que las firmes convicciones personales lograron profundizar un espacio abierto años atrás. Arturo Berenguer lo comenta en detalle en el capítulo noveno de su libro *España en Argentina*. Se refiere a los inmigrantes que trabajaron duramente para ofrecer un mejor destino a sus descendientes, pero que íntimamente intuyeron la necesidad de un cambio. Se había terminado lo de “hacer las Américas”, era necesario integrarse efectivamente en su nuevo lugar. “Ciertamente dejaron en los comandos intelectuales de la colectividad –los Gutiérrez, los Calzadas, los Gomas– pero es evidente que sin su aporte solidario [...] la obra no hubiese podido cumplirse”<sup>23</sup>. Se coordinó entonces [1915] una actuación conjunta entre la *Cultural Española* y la Universidad de Buenos Aires para traer a “hombres de ciencia o de letras que habrán de dictar cursos o conferencias desde la cátedra de Cultura española”<sup>24</sup>. El primer conferenciante fue Ortega y Gasset, quien desató una “inmediata resonancia en la actividad

<sup>22</sup> Juyao Bolseyro, juglar gallego del siglo XVIII, traducido por Francisco Luis Bernárdez.

<sup>23</sup> Arturo Berenguer Carisomo: *España en la Argentina, Ensayo sobre una contribución a la cultura nacional*, Buenos Aires, C.D. Club español, 1953, p. 142.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 142

espiritual argentina. No se pudo elegir con más acierto”<sup>25</sup>. A partir de este hecho se gestó en el ámbito intelectual argentino un progresivo acercamiento hacia lo español afianzándose una corriente hispanista que tuvo un peso significativo en el quehacer cultural y artístico de la Argentina de la época y que se proyectará a las décadas posteriores. Esto es así, puesto que la mayoría de los compositores que se volcaron hacia la poesía española formaron parte de ese movimiento hispanista, y, al mismo tiempo, musicalmente fueron integrantes de generaciones que buscaron la renovación del lenguaje musical argentino<sup>26</sup>.

En este sentido, y como un testimonio de lo que en torno a la década de los cincuenta se vive respecto a la actividad conjunta de la comunidad gallega en Buenos Aires, vale apuntar los *Cuatro poemas galegos* (1946) del compositor gallego Julián Bautista<sup>27</sup>. Estas canciones integran la obra poético-plástica de Lorenzo Varela y Luis Seoane. Seoane realizó cuatro grabados en madera que inspiraron a Varela unos retratos poéticos medievales, a los que tituló *Cuatro poemas pra catro grabados*. Bautista los musicalizó con muy buena crítica por parte del auditorio en el día de su estreno: “puede considerarse, sin duda, como una de las más logradas páginas de la música española contemporánea”<sup>28</sup>. La dedicatoria termina de unir los hilos de una relación que discurre en este ambiente de tendencia hispano-galleguista: “A Juan José Castro y a Raca, mis primeros amigos argentinos, dedico esta primera composición mía realizada en la Argentina, con un abrazo fraternal”<sup>29</sup>. “Unidas las obras del pintor, poeta y músico resultó una de las más bellas y curiosas ediciones hechas en América en 1951, colaborando en ella el poeta escocés William Shand, que tradujo los poemas del gallego al inglés”<sup>30</sup>.

Como parte de este círculo galleguista conviene recordar a otro escritor argentino relacionado, como es Francisco Luis Bernárdez, traductor del poema de Juyao Bolseiro que musicalizó Juan José Castro<sup>31</sup> y autor de los

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 143

<sup>26</sup> Marcela González: “Poesía española en la canción de cámara argentina, 1910-1950”, *Revista de Musicología SEDEM*, Actas del Congreso de la SEDEM, 2006.

<sup>27</sup> Julián Bautista llegó a Buenos Aires en 1940.

<sup>28</sup> *La Nación*, Buenos Aires, septiembre de 1954. Crítica al estreno de la versión para canto y piano. La partitura original es para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violonchelo y arpa. Extraído de la página web del compositor Julián Bautista: <http://www.julianbautista.com.ar/espanol/obraXobra/catrocantosgalegos.htm> (consultada el 26 de octubre de 2009).

<sup>29</sup> J. Bautista: Dedicatoria de la obra. *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Revista Galicia emigrante* de Buenos Aires, septiembre, 1954. De la página web del compositor Julián Bautista (consultada el 26 de octubre de 2009).

<sup>31</sup> El poeta es autor del texto de *Canciones cordobesas*, de 1939.

poemas que Caamaño toma para *Tres sonetos de Francisco Luis Bernárdez* en 1954. Este poeta y escritor nació en Argentina pero su vinculación con Galicia comenzó a muy temprana edad y destacó sobre todo por la defensa del *galego*. Su vida transcurrió entre Galicia y Buenos Aires, pasando largas temporadas a cada uno de los lados del Atlántico. Son recordados, por los diferentes medios literarios y periodísticos, sus encendidos discursos en pro de la difusión del *galego*. En opinión de Bernárdez, se le debe a Rosalía de Castro “el mérito de haber rescatado para la poesía el idioma gallego”. Profundo conocedor de la realidad gallega, formó parte del “*rexurdimento*” en Argentina y escribió sobre el movimiento galleguista en su libro *Mundo de las Españas*, editado por Losada en Buenos Aires, 1967.

### Rosalía de Castro – Juan José Castro y Roberto Caamaño

Los cuatro poemas seleccionados de Rosalía de Castro, pertenecen al libro *Follas Novas* –1880–, “sin duda alguna, su mejor obra”, como la califica Marina Mayoral<sup>32</sup>. Esta obra poética se constituye en el afianzamiento del gallego como lengua literaria moderna, algo inusual en la época, dado que la poetisa no pretende culturizar el idioma, sino servirse de él para escribir como habla la gente, el pueblo. Logra en este libro identificarse “cordialmente” con los “desheredados de la fortuna”<sup>33</sup>, hablando del hambre, de la emigración, de la pobreza, del amor, la fe, la religiosidad y también de la alegría de alguna fiesta romería. La sencillez y la claridad que logra imprimir Rosalía de Castro a través de su lenguaje coloquial, no impiden que su tono sea el de una abierta denuncia. “Escritos en el desierto de Castilla, pensados y sentidos en la soledad de la naturaleza y de mi corazón, reflejan, quizá con demasiada sinceridad, el estado de mi espíritu unas veces, otras, mi natural disposición a sentir como propias las penas ajenas”<sup>34</sup>.

*Follas Novas* significó un hito en las reivindicaciones del idioma gallego entre las comunidades gallegas exiliadas, puesto que a ellas les cupo una importante labor de su promoción y cuidado. Este libro se publicó bajo los auspicios de “La Propaganda Literaria” de La Habana, y está dedicado por Rosalía de Castro a la “Sociedade de Beneficencia d’os naturais de Galicia”<sup>35</sup>. Sin embargo,

<sup>32</sup> Marina Mayoral: *Rosalía de Castro*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 39.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>34</sup> Rosalía de Castro: Prólogo a *Follas novas*, edición de Xosé Bouzas Millán, 1996.

<sup>35</sup> *Consello da cultura galega na rede*, <http://www.consellodacultura.org/arquivos/cdsg/loia/> (página consultada el 16 de octubre de 2009).

*Follas Novas* non foi unha obra comprendida no seu tempo. A novidade que supuña naquela época o emprego dunha lingua minoritaria para a expresión de temas profundos e universais; a complexidade do pensamento rosaliano; as innovacións métricas na expresión, eran demasiadas revolucións nunha soa obra. E á incompreensión ou ignorancia da crítica literaria sobre ela, correspondeu a ausencia de difusión, de pegada, na literatura galega do tempo, salvo escasas excepcións en ambos campos. É no actual século cardo se valora e analiza a obra, en cada momento á luz das ideas dominantes, e *Follas novas* sempre responde, porque a súa riqueza e complexidade da pe para todo tipo de análises”<sup>36</sup>.

Cabe destacar que, al contrario de lo que ocurriera en España debido a la toma de Galicia por parte del ejército franquista, la celebración del Centenario del nacimiento de Rosalía de Castro en Buenos Aires, fue todo un acontecimiento, destacando la *Federación de Sociedades Gallegas* que organizó una semana de actividades culturales. También se reeditaron en la capital argentina, entre 1939 y 1942, *Poemas galegos*, *Cantares galegos*, *Poesías castellanas*, *En las orillas del sar*, *Rosalía de Castro*, *Obra poética*, además de artículos referidos a su producción.

#### *Dos canciones de Rosalía de Castro (1948)*

*Follas Novas* está dividida en cinco apartados que Rosalía de Castro llamó “libros”. Del quinto, titulado *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos*, es la VIII estrofa de “Terra a Nosa”: ¡Qué hermosa te dou Dios... El poema es una descripción de la belleza y la paz de los paisajes gallegos que contrasta con la pobreza de sus campesinos, a lo que suma la narración de la vida de un emigrante que quiere regresar y de otro que prefiere quedarse en tierras extrañas. Del mismo libro también es “Eu levo una pena”, un lamento intenso, nostálgico. Ambos poemas fueron llevados a la partitura por parte de Juan José Castro en septiembre de 1948, en medio de un período de viajes y estancias alternas entre Uruguay y Cuba, con los que el compositor inició un obligado exilio<sup>37</sup>. La situación política lo aislaba cada vez más en su medio musical y lo llevó a alejarse definitivamente de su tierra.

En estas canciones se puede encontrar una exteriorización de la intensa nostalgia que el músico sintió por su propia tierra. Se vuelve a repetir la historia de su padre y la de tantos gallegos, marchar de su lugar de ori-

<sup>36</sup> Lydia Fontoira Suris (ed.): Prólogo de *Follas novas*, Vigo, Galaxia, 1986, p. 15.

<sup>37</sup> El clavecinista argentino Adalberto Tortorella, en “Música de Cámara”, artículo del número de la *Revista Ars* dedicada a Juan José Castro, cita la composición de estas obras en Montevideo.

gen obligado por circunstancias adversas. Los versos de Juan José Castro son de gran elocuencia en *A mi Argentina, lejos*, escrito en Montevideo, en abril de 1949:

“[...] otros querrán su Holanda, su Inglaterra,  
Yo a ti te quiero, mi Argentina,  
En mi entraña te llevo, como tú me llevas,  
Y en ti, lejos de ti, mi noche se ilumina.  
¡Qué mío siento aquello que te roban, [...]!  
Quiero volver a ti,  
A buscar mi dolor, que hoy me prodigas  
Para poder vivir fuera de ti con algo tuyo.”<sup>38</sup>

Aquellas palabras que años atrás escribiera a propósito del exilio de Pau Casals, “Ha llegado la opresión a España. El rebelde lanza todo por la borda y se refugia en Prades. [...] Casals sin su España, Casals exiliado de su público [...]”<sup>39</sup> se volvían irónicamente hacia él cuando, a consecuencia de un escrito que publicara en un periódico nacional en 1943 fue cesado de sus cargos en el Conservatorio Nacional y en la dirección de la Orquesta Filarmónica del Teatro Colón. En aquella carta denunciaba públicamente la conducta “ignominiosa” de Juan Domingo Perón, elegido presidente de la República Argentina en 1945. Privado en numerosas ocasiones de realizar sus actividades como músico en Buenos Aires, desde finales de 1946 fue aceptando contratos para dirigir la orquesta del SODRE en Montevideo y también se hizo cargo de la Orquesta Sinfónica de La Habana entre 1947 y 1948. Inició así, un período de exilio que terminó en noviembre de 1955, cuando la “revolución libertadora” –integrantes de la iglesia católica, militares y oligarquía porteña– derrocó a J. D. Perón y Castro decidió volver a la Argentina. Durante esta etapa, su dilatada carrera como director de orquesta y compositor le avaló para ocupar destacados cargos en diferentes sitios como el de director estable de la Orquesta Nacional de Montevideo o director estable de la Victorian Symphony Orchestra de Melbourne. Con esta orquesta realizó giras artísticas por Europa, además de participar como invitado en diferentes acontecimientos musicales en ciudades de Europa y América<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Juan José Castro: “A mi Argentina, lejos”, *Revista Ars*, Buenos Aires, 1961

<sup>39</sup> Juan José Castro: “Arte y silencio de Casals”, *Revista ARS*, número dedicado a Juan José Castro, 1962. Año XXIX, 109.

<sup>40</sup> Carmen García Muñoz: “Castro” (III), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999-2001, vol 3, pp. 390-398.

Eu levo unha pena  
 gardada no peito  
 eu lévoa, e non sabe  
 ninguén por qué a levo.  
 Orelas vizosas  
 do Miño sereno,  
 onde o paxariño  
 ten o seu espello,  
 i antre as margaridas  
 pacen os cordeiros,  
 vós soias sabedes  
 o meu sentimento.  
 Cabo dunha pena  
 onde mana un rego,  
 á sombra dun pino  
 manso e xigantesco  
 que soberbo brama  
 cando o move o viento,  
 coma nun sepulcro  
 dorme o meu sacreto.

Mais anque alí dorme  
 vive en min desperto.  
 Eu levo unha pena  
 gardada no peito,  
 tamaña, tamaña,  
 bon Dios, que n'a rexo.  
 ¡Quén me dera, orelas  
 do Miño sereno,  
 ser un daqués cómaros  
 que en vós tén asento!  
 Sin medo e sin penas,  
 de vran e de inverno,  
 un sigro tras doutro  
 morara onde eu quero...,  
 ca veiga por paso,  
 co espazo por teito.

“Eu levo unha pena” fue estrenada en Montevideo por la soprano uruguaya Virginia Castro, según lo recuerda la cantante en una entrevista realizada por Carlos Manso<sup>41</sup>. A los manuscritos de esta partitura no hemos tenido acceso aún.

Sobre “¡Qué hermosa te dou Dios!” tenemos una referencia de Juan José Castro que nos sirve de punto de partida para nuestra tesis inicial sobre los sentimientos que despertó en él la poesía de Rosalía de Castro. Es una carta que dirigió el compositor al Centro Gallego de Buenos Aires, con motivo del encargo musical que éste le hiciera, dos años antes de que las *Dos canciones...* fueran escritas:

inolvidable viaje que hice a Galicia –1923– con Manolo Quiroga, el gran violinista. Lo acompañé en una gira de conciertos por toda Galicia y desfilaron entonces ante mis ojos atónitos los más extraordinarios aspectos de esa fantástica tierra [...] que hace incontenible el grito de Rosalía de Castro: “Que hermosa te dou Dios, terra querida”. Desde entonces soñé con dejar en el pentagrama algo de las emociones sentidas en aquél viaje<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Carlos Manso: *Juan José Castro*, Buenos Aires, De los Cuatro vientos, 2008, p. 278.

<sup>42</sup> Juan José Castro: carta dirigida al Centro Gallego de Buenos Aires, publicada en la partitura *De Terra Galega*, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, Xunta de Galicia, 1993.

“¡Que hermosa te dou Dios!” está musicalizada en un clima de tranquilidad, calma, no exento de cierta pesadumbre traducida en la métrica de 4/4 con la indicación de *Moderato*. Las intenciones del compositor se muestran con claridad desde los comienzos de la canción, empleando determinados recursos que se pueden analizar desde el ámbito de la intertextualidad.

Sin introducción por parte del piano, la voz comienza moviéndose por grados conjuntos, acompañada por el piano con una textura homófona a modo de coral. Emplea para ello una sonoridad arcaica, seca, lograda a través de acordes abiertos en los tres registros del piano y movimientos paralelos. Los cuatro primeros versos son una contemplación y una alabanza a la belleza de la *terra*, para la que Castro se sirve de un elemento característico de su sonoridad pianística, que consiste en el empleo contrapuesto de las sonoridades del instrumento en sus registros extremos al que le suma el central, o en los registros grave-medio a los que contrasta con el agudo. Ayudado por el pedal tonal mantiene los graves y con diferentes articulaciones –*staccato*, *non legato*, *legato-staccatto*, etc – trabaja los sonidos del registro central y agudo, logrando así una atmósfera particular. A este recurso acude también en la reflexión final de la canción.

## VIII

Qué hermosa te dou Dios, terra querida, desdichada beldá!	¡Ouh Galizia. Galizia!, a harpa sonora pronto descolga xa
¡Qué brando e melancólico sosego sinto ó te contemprar!	da seca ponla onde olvidada dorme, dorme, a sigros contar.
¿Por qué, por qué ante as froes as espiñas entretexidas van,	Os bardos fillos teus a voz levanten Das cordas ó compás
nesa coroa que a túa testa ciñe de verdor eternal?	I enchan o mundo armónicas i altivas Tan só pra te alabar

Los siguientes cuatro versos, en los que se realiza la pregunta “[...] ¿Por qué...?”, están precedidos de un insistente mordente escrito en tresillos en la voz central del piano que produce cierta inquietud y que, a su vez, prepara la tensión de la siguiente cuarteta. Para la pregunta la voz emplea intervalos de cuarta ascendente seguidos de movimientos por grados conjuntos. La textura homófona varía poco, ya que a los acordes abiertos le suma el mordente y ciertos pasajes de movimientos en espejo.

El clímax musical coincide con el poético al localizarse en el verso nº 9 “[...] ¡Ouh Galizia[...].” El *forte* indicado para el piano y la voz se reafirma con acordes en *staccato* –que aparecen por única vez– cerrados por un arpeggio y calderón. La sonoridad se va desvaneciendo junto a un paulatino afinamiento de la textura, cambio de matiz y de velocidad –*Poco meno*.

La reflexión final es introducida brevemente por el piano con el mismo motivo acórdico que empleara en el primer compás, para luego acompañar al “[...] Os bardos fillos teus a voz levanten [...]”. Los acordes ceden paso a arpeggios abiertos en seisillos de semicorcheas que confluyen en un acorde final en *forte*, tras lo cual cierra con el contraste de registros empleado en la cuarteta inicial y un importante desarrollo dinámico.

De acuerdo a la descripción de recursos musicales empleados por Juan José Castro, y siguiendo la línea de análisis propuesta por Iván Nommick, en esta canción se puede hablar de la intertextualidad, en el modo de *alusión*. Con las sonoridades arcaicas, típicas también del neoclasicismo al que el compositor se adhiere, y la textura homófona Castro nos sitúa en una época lejana, la misma que la poetisa va rememorando al hablar de los siglos de belleza que ostenta Galicia, de belleza eterna. Simultáneamente la sensación contemplativa está reafirmada por la textura de un coral. La situación de tiempo lejano se profundiza al llegar a la cuarteta de los “[...] bardos fillos...” en la que el piano traduce la imagen literaria merced a los arpegiados que evocan un antiguo instrumento de cuerda.

Igualmente se puede hablar en esta obra de la hipertextualidad, en el sentido de que Castro no cita una melodía antigua relacionada con la cultura de los bardos, pero sí recurre al imaginario sonoro de esa época al incluir los seisillos arpegiados que se pueden asociar con el acompañamiento de un instrumento de cuerda punteada. De forma que, aun sin tomar elementos puntuales de ese texto histórico-musical, con la sola alusión a ese imaginario logra un efecto inconfundible en la musicalización de los cuatro últimos versos<sup>43</sup>.

### *Dos cantos gallegos* (1945)

“A xusticia pol a man”, “Vamos bebendo”

Escritas en 1945<sup>44</sup>, fueron premiadas en el Concurso Internacional del Centro Gallego de Buenos Aires en 1950. La obra aparece editada por la casa Ricordi Americana, con fecha 1955 y está dedicada a la Sra. Hinaspani.

Según la periodización que hace la musicóloga argentina Carmen García Muñoz de la obra de Roberto Caamaño, estos cantos pertenecen a su primer período compositivo en el que está ligado, de alguna manera, al *neoclasicismo*. Esta etapa, comprendida entre 1944 y 1954, encierra toda su pro-

<sup>43</sup> “Cuando B no habla en ningún momento de A, pero sin embargo no podría existir tal cual sin A” expresa Gérard Genette, en Iván Nommick: “La intertextualidad ....”, p.801.

<sup>44</sup> Al finalizar ambas partituras, el autor fecha Diciembre de 1945.

ducción lírica y está marcada por una “gran espontaneidad, un impulso rítmico y expresivo muy marcado en certas obras, una técnica sólida, y las dos vertientes típicas: la religiosa, que recorrerá toda su produción, y la hispana, reservada a este momento”<sup>45</sup>.

El primer número de los *Dos cantos gallegos* “A xusticia pol a man”, “uno de los poemas máis duros y agresivos de cuantos hemos visto”<sup>46</sup>, es reinterpretado por Caamaño con una técnica descriptiva singular. En opinión de C. García Muñoz esta canción es “una de las obras máis cumplidas de Caamaño para la voz”<sup>47</sup>. Rosalía de Castro retrata a la mujer que se siente abandonada, cansada, que queda sola con las duras labores del campo y la crianza de sus hijos, consecuencia común de la emigración, sucumbe a la desesperanza y en una situación límite decide tomar la justicia por su mano. Pertenece al Libro II de *Follas novas*, “Do íntimo”, en cuyos poemas de índole lírico y personal recrea “tipos y situaciones reales, encarnando problemas del pueblo gallego”<sup>48</sup>.

#### A XUSTICIA POLA MAN

Aqués que ten fama de honrados na vila,  
roubáronme tanta brancura que eu tiña;  
botáronme estrume nas galas dun día,  
a roupa de cote puñéronma en tiras.  
Nin pedra deixaron en donde eu vivira;  
sin lar, sin abrigo, morei nas curtiñas;  
ó raso cas lebres dormía nas campías;  
meus fillos..., ¡meus anxos!..., que tanto eu quería,  
¡morreron, morreron ca fame que tiñan!  
Quedei deshonrada, mucháronme a vida,  
fixéronme un leito de toxos e silvas;  
i en tanto, os raposos de sangue maldita,  
tranquilos nun leito de rosas dormían.

–*Salvádeme, ouh, xueces!*– berrei... ¡Tolería!  
De min se mofaron, vendeume a xusticia.  
–*Bon Dios, axudáime*– berrei, berrei inda...  
Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.  
Estonces, cal loba doente ou ferida,  
dun salto con rabia pillei a fouciña,  
rondei paseniño... ¡Ne as herbas sentían!  
I a lúa escondíase, i a fera dormía  
cos seus compañeiros en cama mullida.  
Mireinos con calma, i as mans estendidas,  
dun golpe, ¡dun soio!, deixeiños sin vida.  
I ó lado, contenta, senteime das vítimas,  
tranquila, esperando pola alba do día.  
I estonces..., estonces cumpreuse a xusticia:  
eu, neles; i as leises, na man que os ferira.

Lento, tonalidad de La menor y compás de métrica larga [2/2] es el marco seleccionado para iniciar en *poco pesante* la cruenta historia. La figuración de blanca y dos negras permanente de la voz, sobre cinco sonidos

<sup>45</sup> Carmen García Muñoz: “Caamaño, Roberto”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999-2002, vol. 2, p. 819.

<sup>46</sup> Marina Mayoral: *Rosalía de Castro...*, p. 70.

<sup>47</sup> C. García Muñoz: “Caamaño, Roberto”..., p. 817.

<sup>48</sup> M. Mayoral: *Rosalía de Castro...*, p. 73

en registro grave y los bajos sincopados del piano, van perfilando una *quasi marcia* fúnebre en la que transcurre de manera descriptiva los cuatro primeros versos. En tanto el poema comienza a adquirir dramatismo por la acción, la música responde también moviéndose, a través de cambios de compás, de indicaciones de velocidad y de figuraciones más pequeñas. El *pre-clímax* (ejemplo 1, cc.31-34) está localizado en “¡Meus fillos, ¡meus anxos! que tanto eu quería”, conseguido a base de acordes abiertos en el registro agudo del piano que apoya con unos bajos a contratiempo con la indicación de “pesante”, “forte”.

¡Meus fi - llos!... ¡meus an - xos!... que tant' eu que -  
 ¡Mis hi - jos!... ¡mis cie - los!... que tan - to que -

*f pesante*

Ejemplo 1: preclímax, “A xusticia pol a man”, Ricordi, Buenos Aires.

El *clímax* y el más destacado de la obra, está dividido en dos partes. El primero con un salto hacia la 8ª aguda del canto y con acordes abiertos (cc. 60 a 63), algunos a contratiempo, del piano. El segundo y más dramático (ejemplos 2 y 3), está centrado en el pedido de ayuda a Dios (cc.71 a 74). Ha pasado de una métrica de 2/2 a 2/4 y la siguiente a 6/8. Esta última para iniciar el relato del acto de tomarse la justicia por la mano: el asesinato de los hijos de su verdugo (cc. 96 a 98).

¡Sal - vá - de - me hou xue - ces! be - rrei...  
 ¡Oh jue - ces sal - vad - me! gri - tó...

*f*

Ejemplo 2: clímax 1ª parte – “A xusticia pol a man”, Ricordi, Buenos Aires.

Bon Dios, a - xu - dai - me, be - rrei,  
Buen Dios, a - yu - dad - me, gri - té,

Ejemplo 3: clímax 2ª parte – “A xusticia pol a man”, Ricordi, Buenos Aires.

El romanticismo trágico del poema es rescatado por Caamaño y plasmado en una canción que reúne más características de aria de ópera, por momentos en un *quasi recitativo*, que de canción lírica. La intertextualidad se puede explicar en la alusión a la *marcia fúnebre*, en el empleo de recursos dramáticos, tanto para la voz como para el instrumento acompañante.

### “Vamos bebendo”

Este poema pertenece al 3º libro de *Follas novas*, titulado “Varia”. En un clima fuertemente contrastante con “A xusticia pol la mano”, Caamaño presenta esta segunda canción valiéndose del sueño en boca de unos jóvenes que terminan a ritmo de muñeira.

#### VAMOS BEBENDO

–Teño tres pitas brancas  
e un galo negro,  
que han de poner bos ovos  
andando o tempo;  
i hei de venderlos caros  
polo xaneiro;  
i hei de xuntalos cartos  
para un matelo;  
i heino de levar posto  
no casamento;

i hei ... –Pos mira, Marica  
vai por un neto,  
que antramentas non quitas  
ese cerellos,  
i as pitas van medrando  
co galo negro  
para poñelos ovos,  
e todo aquilo  
do xaneiro, dos cartos  
i o casamento,  
miña prena da aialma,  
¡vamos bebendo!

Este sencillo poema dialogado es “traducido” por Caamaño con unos recursos compositivos muy acotados, los suficientes para percibir a través de su audición una alegría campechana. Para la primera estrofa de diálogo (*ejem-*

CANTO

Te - ño tres pi - tas bran - cas E un ga - lo ne - gro  
Ten - go tres po - llas blan - cas y un ga - llo ne - gro

Ejemplo 4: 1ª estrofa “Vamos bebendo”, Ricordi, Buenos Aires.

plo 4) destina al canto una melodía basada en ritmo de corchea-dos semi-corcheas, dos corcheas; mientras que el piano acompaña con una permanente nota pedal de tónica y una fórmula rítmica de negra-dos corcheas.

Al llegar a la segunda estrofa, la respuesta del diálogo, Caamaño introduce variaciones de *tempo* y de compás, pasa de un 2/4 sucesivamente a un 3/8, 9/8 y se asienta en un 6/8 (ejemplo 5). Las indicaciones *Allegramente* e *molto rítmico* encuadran estos cambios, del que participa el piano durante

Allegramente  
*e molto rítmico*

Mi - ra, Ma - ri - ca, Vai por un ne - to, E an - tra - men - tras no qui - tas E - ses Ce -  
Mi - ra, Ma - ri - ca, Vé por buen vi - no, y en - tre - tan - to no ba - jas e - sas ci -

Ejemplo 5: 2ª estrofa “Vamos bebendo”, Ricordi, Buenos Aires.

unos pocos compases reemplazando la nota pedal por un ostinato rítmico-armónico. Luego retoma su nota pedal e introduce hacia el final el último verso *a tempo primo* “vamos bebendo”.

Acudiendo a la intertextualidad, esta canción es un rico paradigma de ella. En la primera parte del diálogo, tanto el canto como la fórmula rítmica del piano son una cita al ritmo de la alborada gallega; la textura del piano, además, con su permanente nota pedal trae a colación la gaita y con el ritmo de negra-dos corcheas, al tambor acompañante de esta especie popular del folclore gallego.

Los cambios de la segunda parte reflejan el espíritu alegre de una Muñeira, tanto en velocidad y carácter como en su compás de 6/8.

## Epílogo

La elección de estas cuatro canciones tiene su razón en lo que representa para los emigrados-inmigrantes y descendientes gallegos la figura de Rosalía de Castro. Ella es la que pone voz en su idioma a las vivencias de su tierra y por eso es tomada como un referente del *Rexurdimento* no solo en Galicia sino también en las comunidades gallegas del exilio.

La musicalización de estos poemas contiene claras referencias musicales a ritmos o a giros melódicos de la música gallega folclórica y medieval, que son utilizados para evocar momentos o lugares, de acuerdo a las tendencias compositivas a las que cada músico adhiere. Ello, unido al idioma *galego*, convierte a estas canciones en una atractiva muestra de quienes, lejos de la tierra gallega, buscan revivir o reencontrar en aquéllas imágenes poéticas lo que dejaron el relato de padres y abuelos en su lengua materna.

Juan José Castro y Roberto Caamaño, uno y otro descendiente de gallegos, coinciden también, años más tarde, en poner música a textos de Juyas Bolseyro. Esta concordancia tiene su razón en la voluntad de integrarse al movimiento de rescate y difusión de uno de los elementos más destacados del patrimonio gallego en el exilio, la tutela de su idioma; otra de las razones que motivaron nuestro acercamiento a este material.

Cuatro obras significativas también por su contenido intertextual, según ha quedado señalado, que nos permite ir profundizando, paulatinamente, en el panorama de la canción de cámara argentina del siglo XX.