

Edición

Azul mais Verde Coop. - María Bella

Texto

Xoán-Xil López

Deseño

Andrés López Estudio

Corrección lingüística

Asociación Boca de Sapo - Serxio Iglesias

Impresión

Artes Gráficas Alonso

Imaxe da capa

Frank Buschmann

Imaxe da Vaca de Fisterra

Berio Molina

Depósito Legal

C 1325 2024

Agradecementos

Arturo Blanco, Berio Molina, Carlos Caamaño, Damián Romay, Elia Pérez, Emilia López (Milita), Francisco Lema (Chisco), Francisco Santiago (Paco Peru), Frank Buschmann, Javier Domínguez (Drok), Jose Ramón Lema (Chemón), Juan Becerra, Manolo Canosa, María Bella, Martina Trillo, Rafael Mouzo, Serxio Iglesias e Yolanda Pérez.

Co apoio e acompañamento da Fundación Daniel y Nina Carasso

Para esta edición utilizouse papel reciclado e sen cloro obtido mediante unha xestión forestal sustentable

Corcubión | 2024

CC BY-NC-SA 4.0



TERRA AURAL

EXCURSOS SONOROS NO MONTE CAMBEIRO
DE AMARELLE

Xoán-Xil López

Fronte ao ruído, a escoita / fronte a obsolescencia, a memoria

*«A mellor forma de ver a natureza é estar quieto, sen falar,
e escoitar» (Chemón, 04/12/2023)*

*«Escoitar pode ser unha fonte todavía maior de infinitos praceres
pero require ser cultivada conscientemente» (Carson, 2012:19)*

É arredor deste monte que adquire sentido o caderno *Terra Aural*.

A verba **Aural** provén do latín «*auralis*» (orella) e fai alusión ao sentido do oído. Dentro da antropoloxía utilízase para referirse a «aqueles valores sociais/culturais que se exercen ou constrúen a través da escoita, como unha forma de coñecemento [...] A escoita condicionada e mediada polo histórico, o político, o control, etc.» (López, 2015:67). Podería decirse que escoitar non é meramente un percibir, senón un proceso de asimilación e integración, unha dinámica de subxectividade que se elabora a través da interpretación dos sons, e que pode dar lugar e sentido a relatos significativos para un individuo ou compartidos por unha comunidade.

Aquí é onde se coloca esta proposta para unha escoita situada.

Unha **cartografía** a modo de glosario que se trazou conversando con diferentes persoas vinculadas a este lugar en concreto.

Trátase dun mapa entendido como texto, en tanto un «xeito de deixar rastro das conexións entre as persoas e os lugares ao longo do tempo. Cada feito nos sobrevive, polo que é interesante [...] facer un *contramapeo* que nos permita retroceder na nosa cabeza para trazar un novo plano, unha nova forma de descubrir a natureza, a paisaxe, o campo, e substituír así as descricións xa existentes por unha cartografía que resista» (Romero, 2023:68).

Neste proceso o meu papel non é outro que o de levantar información dunha topografía sonora e unir as cotas emerxentes. Establecer itinerarios conectando fragmentos orais, citas de textos e apuntamentos de campo en relación a aqueles sons que foron agromando nos nosos encontros como un exercicio de escoita atenta, pero tamén de memoria e afectos compartidos.

En ningún caso quere ser un texto pechado. Está repleto de silencios que se manifestan como follas en branco deixando espazo para unha escoita persoal e para que poidas contribuír ao deseño deste **mapa aberto**. Se o desexas apropiarte destes ocos engadindo, notas, experiencias, suxestións, debuxos, ou calquera outra achega que consideres oportuna.

Un **monte** é unha protuberancia no territorio, unha elevación menos agreste que unha montaña, cunha orografía que o distingue das súas inmediacións sobre as que se alza.

En termos xerais trátase dun «terreo non cultivado cuberto de vexetación espontánea, de tipo herbáceo, arbustivo ou arbóreo» (AA.VV, 2012:142).

Porén, en ocasións podemos atopar un aproveitamento agrícola de certas zonas máis accesibles, así como outro tipo de explotacións, por exemplo a cantería ou a tala para extraer recursos forestáis.

Pero tamén son espazos cargados de simboloxía, dunha transcendencia cultural que se vai sedimentando cos diferentes usos, costumes e acontecementos.

Ademáis, o monte pode servir como referencia xeográfica ao tratarse dun lugar singularizado, xa que se identifica facilmente na distancia, e ao mesmo tempo ser un punto idóneo dende o que observar a ampla extensión de territorio que o rodea.

Ao oeste da vila de **Corcubión**, xunto ao lugar de Archilos, sitúase o **monte Cambeiro de Amarelle**, onde rematan as casas e empeza unha pendente cuberta de árbores, na actualidade a meirande parte carballos. Se continuamos subindo atopamos un claro cun característico afloramento principalmente granítico de penelas, acompañado de plantas de pouco tamaño, así como diferentes camiños e bifurcacións, unhas máis marcadas que outras, que cruzan a zona.







Dende hai anos o concepto de **paisaxe**, en tanto unha contemplación do territorio, vense expandindo máis alá da percepción visual para incorporar o resto de sentidos nun conglomerado sensorial.

Xa non só apreciamos o valor estético da configuración xeográfica, as súas formas orográficas, as variacións lumínicas, o seu vibrante movemento ou as súas cores, senón que pouco a pouco nos facemos máis conscientes do conxunto de interaccións que se oen ou cheiran, das texturas que se tocan, e incluso doutros parámetros como a humidade ou a temperatura.

Esta totalidade simultanea é o que constitúe aquilo que os estudosos definiron como «ambiente» ou «atmosfera», traducida do termo francés «*Ambiance*», como «un espazo-tempo experimentado en termos sensibles. Irredutible a unha presenza unicamente física do espazo urbano ou a un enfoque estritamente visual da experiencia da paisaxe. O '*ambiance*' involucra un sentido compartido, encarnado e situado. Maniféstase na intersección das diferentes formas que adoptan as inmediacións nas que se desenvolven as nosas vidas, formas construídas, formas sociais e formas sensibles» (Thibaud, 2021).

Explicado doutro xeito, no monte Cambeiro «hai unha mestura non só de sons, hai olores. Aos castiñeiros neste momento estalles caendo a flor, e ese olor é característico, moi típico. O dos piñeiros tamén, cando teñen o seu momento. Eses olores unidos aos sons fai que isto sexa moi especial. Contaminación aquí non hai, incluso lumínica. Pola noite vense moi ben as estrelas. Os paxaros agora xa están calando, pero ata hai pouco estaban a todo meter. Neste momento, como se van deitar tamén teñen as súas últimas cantarelas. Pero entre o olor, o son dos paxaros, o son do vento entre as árbores..., isto é magnífico. Cando había eucaliptos este son de paz non o había» (Manolo, 05/06/2024).

Asumida a complexidade plurisensorial da contorna, este caderno céntrase naquilo que se pode e podía oír neste lugar de Corcubión facendo un exercicio tanto de escoita consciente como de memoria sonora. Invítase a experimentar as súas acústicas e comprender como participan na configuración desta paisaxe en particular e interveñen en moitas das emocións e sentimentos que produce en nós.

Non é casual que con frecuencia, e especialmente en galego, se faga uso do verbo «sentir» como equivalente de oír. Entre as súas acepcións está a de un «percibir a través dos sentidos, en particular do oído» (González, 2024); «séntese ese ruído, ese son, bum, bum... de bater o mar nas pedras. Pois ten que ser o mar, cando hai temporal e sopra de oeste. É dicir, de travesía» (Manolo, 05/06/2024).



En definitiva, *Terra Aural* propón descubrir a **paisaxe sonora**, entendida como un cúmulo de sons, un amontoamento que escoitamos de xeito cotián, acumulándose e mutando no transcurso do tempo nas súas diferentes escalas e que forman parte dun lugar. «Ruídos» que nos rodean no seu acontecer dinámico capaces de modular unha serie de efectos, afectos e significados individuais ou colectivos na nosa relación cun espazo específico.

Unha paisaxe sonora formada por un conxunto de vibracións que activan os nosos tímpanos. Oscilacións do ar, ás veces leves, ás veces abruptas e intensas, despregadas nun continuo acústico que, xa sexa pola súa reiteración, pola súa ausencia ou pola súa singularidade, adquieren significado para aquelas persoas que as escoitan, converténdose nun elemento máis que dá forma a como percibimos o monte.

Arredor desta idea formalizouse toda unha teoría fortemente vinculada coa ecoloxía que trata de analizar as implicacións do sonoro en diferentes contornas, sendo non só un indicador moi útil para avaliar a saúde dun ecosistema a través do que alí se escoita, senon tamén como unha ferramenta para a sensibilización e un elemento sobre o que actuar para a mellora da calidade dos lugares e, en consecuencia, da nosa propia existencia.

Este «mapa», en definitiva, non é simplemente un artefacto para reproducir a realidade se non que quere tamén propoñer un xeito de escoitala.



Terra Aural enmárcase dentro do proxecto *Terra Creativa* desenvolto pola Asociación ecosocial e cultural *Boca de Sapo*, a Asociación cultural *Universidade Cromática das Virtudes* e a *Cooperativa cultural Azul mais Verde* co apoio da *Fundación Daniel y Nina Carasso*. Un proxecto que busca a rexeneración do monte autóctono dentro da paisaxe galega seguindo o modelo de custodia de territorio.

O caderno *Terra Aural* non tería sido posible sen a xenerosidade de todas as voces que deron forma a este tapiz de sensibilidades e memorias.



«Outra lembranza, que tamén parece ser a primeira, e que, en realidade, é a máis importante de todas [...] é a de estar na cama, medio durmida, medio esperta e oír as ondas rompendo tras unha persiana amarela, unha, dúas, unha, dúas, enviando a auga á praia; e logo, rompendo, unha, dúas, unha, dúas. E oír como a persiana impulsada polo vento cara a fora arrastraba polo chan a pequena peza en forma de landra atada ao extremo do cordón. E estar acostada e oír a auga, e ver esa luz, e sentir, é case imposible que eu estea aquí; sentir o máis puro éxtase que se poida concibir» (Woolf, 1976:64)

Cales son os primeiros sons que lembrás?

ORELLAS PECHADAS

Tapa coas mans os teus oídos e observa durante un rato o que acontece concentrándote no que ves.

Como cambia a luz?

Que movementos se producen nos elementos que forman parte da paisaxe?

Que obxectos están estáticos e cales se desprazan? Como son as cores?

Fíxate tamén en se hai algún cheiro especial.

Que sensacións térmicas tes?

Recoñeces de onde veñen os olores?

Fai calor ou frío?

Hai humidade ou é máis unha sensación seca?

Hai vento?

Permanece así durante uns minutos.

OLLOS PECHADOS

No mesmo lugar cerra os ollos e escoita o que acontece.

Oes a paisaxe sonora?

Concéntrate no conxunto de sons, na súa totalidade sen esforzarte por identificalos, como se dun tapiz se tratase.

É unha paisaxe forte ou suave?

Que son predomina?

Cal é o son máis grave..., cal o máis agudo?

Cantos sons diferentes podes escoitar?

Que sentes?

Podes identificar de onde veñen os sons?

Cales son as súas direccións?

Diferencias os planos sonoros? Sons que están ao lonxe, os sons máis próximos?

Coloca as túas mans detrás das orellas.

Como se oe?

Sen retirar as mans move a cabeza lentamente cara aos lados facendo unha panorámica.

Para naqueles puntos que atopes algo interesante.

Que escoitas?

*«Se puideses escoitar calquera son que desexases, cal sería?
Estas escoitando agora sons ou só os estás oíndo? Que son é o
máis significativo para ti?» (Oliveros, 2005:34)*

te: sempre andan a buscar augas doces e un abrigo frondoso. Rocía eses lugares cos perfumes que te ordeno: melisa e cerinta común; fai resoar o bronce e sacode arredor os címbalos da Gran Nai; elas mesmas hanse pousar nos sitios impregnados, e elas mesmas, seguindo o costume, retiraranse ao máis profundo dos berces» (Virgilio, 1994:237).

Tamén en Galicia se realizaba un **xogo** chamado *Abellón* no que un dos participantes imita o seu zunido cos ollos vendados levando unha boina na cabeza mentres se movía tratando de atrapar aos que, a súa vez, tentaban tirarlle o chapeu. Ou incluso un *ritual* do mesmo nome que se interpretaba durante os velorios cando, rodeando á persoa defunta, os participantes daban voltas zoando «como zoa un abellón» (Brañas, 1884). Crese que a finalidade desta práctica pagá era asegurarse de que a alma non quedaba atrapada no mundo dos vivos.

En relación con este último atopamos nalgúns zonas o curioso costume de falarlles ás abellas para comunicarlles que alguen importante da familia morrera e pedirlles que non abandonasen a casa.

Ademáis do zunido, as abellas posúen un amplo **repertorio sonoro** do que non somos sempre conscientes; as novas raíñas «emiten un son agudo cando se dispoñen a saír das súas celas; as nodrizas ‘trinan’ para anunciar que a produción de ‘leite de abella’ excede a capacidade de consumo das larvas, e as obreiras anuncian cun zunido calquera impacto rexistrado nas paredes da colmea. Estes sons prodúcense polo ar exhalado a través dos seus espiráculos, ou válvulas fricativas, situadas no tórax» (Preston 2008:21).

A estes recursos comunicativos súmanse as súas meticulosas **danzas** coas que transmiten ao resto da colmea onde se atopa o polen para que poidan optimizar o labor de recolleita.

«Estivemos na parte de abaixo do monte Cambeiro, que está moi ben, pero aquí na parte de arriba, en primavera, cóbrese de flores [...] Vou polo camiño, métome dentro, e entón estou rodeado completamente desas flores oíndo, ao mellor a sete, oito ou nove abellas. Oes o zunido como van dunha parte a outra, se para aquí, busssiii, pero estás oíndo unha aquí, outra aquí, outra detrás. A min particularmente dáme moita paz. Estou alí, pero nin me movo para non molestalas. Como..., ‘eu estou aquí pero tranquilas, vós seguides ao voso’. É unha cousa que me gusta moito facer na primavera. É unha experiencia visual moi bonita, pero o son das abellas paréceme espectacular, porque ao mellor estás vendo unha aquí e páranse, está un segundo ou dous collendo o polen e vai a outra, uooooon, uoooooon. Cando son sete á vez, estás oíndo como unha mestura de sons; detrás, diante..., e paréceme tamén moi chulo. Ese aquí é un son novo, porque todas esas flores apareceron a partir de que empezamos a restaurar o monte [...] e a partir das flores empezaron a chegar as abellas. Todo flores brancas, rosas, un espectáculo, e de repente ves ás abellas, algo que en principio non..., ‘que medo, que pican’. Eu entro despaciño, póño-me no medio, quédome quieto e empezo a escoitar, a velas. Podo estar quince minutos aí, e saio... eu non me movo, e pasan ao mellor a un palmo da cara pero nin me inmuto. Sei que se non fago nada non me van facer nada» (Juan, 04/12/2023)

«Varios centos de especies de abellas salvaxes toman parte na polinización das plantas cultivadas [...] Eses insectos, tan especiais para a nosa agricultura, e de feito para a nosa paisaxe tal como a coñecemos, merecen algo mellor de nos que a destrucción insensata do seu habitat» (Carson, 2016:74)

Rachel Carson no seu libro *Primavera silenciosa*, publicado en 1962, falaba dos perigos que corrían estes insectos pola súa exposición indiscriminada aos pesticidas. Dende entón a súa situación non parece ter mellorado.

O título da publicación de Carson facía alusión a como a estación do ano con maior densidade e variedade de sons, como un reflexo da biodiversidade dun lugar, podería quedar acalada pola merma das abellas e, en consecuencia, a desaparición de moitas outras especies.

A presenza deste himenóptero asegura a nosa existencia, polo menos como a coñecemos actualmente. A supervivencia dos ecosistemas require da súa frenética actividade, sendo un dos principais axentes **polinizadores** que percorren multitude de espazos na búsqueda de polen; «as abellas non só son importantes polos alimentos que nos ofrecen. Unha infinidade de organismos dependen delas. As plantas silvestres que polinizan, os animais que se alimentan destas plantas, as bacterias e os fungos que viven no chan arredor das súas raíces, e así sucesivamente. Sen insectos polinizadores, todos os nosos ecosistemas naturais sufrirían unha alteración radical e serían moito máis pobres» (Goulson, 2022:230).



Un dos elementos polos que primeiro notamos a súa presenza cando voan cerca de nós, aínda sen telas visto, e o seu característico **zunido**. Un murmurio que podemos escoitar cando se desprazan en traxectorias que a simple vista poderían parecer erráticas, e que escoitamos en ocasións de xeito illado e noutras como a suma de axitacións que se producen movendo as súas catro ás a unha velocidade que ronda as 200 veces por segundo. Así é como crean ese hipnótico bordón que fácilmente logramos imitar coa nosa voz colocando a lingua case en contacto co padal, e coa boca entreaberta mentres modulamos o ar cos beizos.

Un zunido que se calma coa chegada da noite, cando «se retiran fatigadas, coas patas cargadas de tomiño; liban, indistintamente, albedro, salgueiros verdosos, caneleira, azafrán avermellado, frondosos tileiros e oscuros xacintos [...] entón dirixense ás

súas celas: é o momento de restaurar as forzas. Prodúcese un rumor: zoan arredor das piqueiras e do umbral da colmea» (Virgilio, 1876:203).

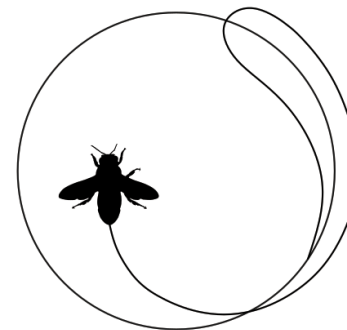
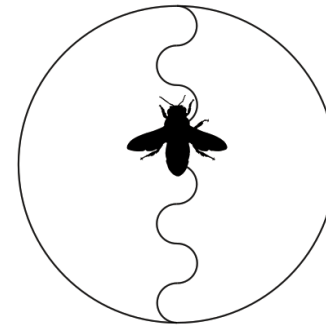
É precisamente ao achegármonos a un enxamio cando máis se sente esta «sinfonía» de grupo que parece traducir en audible o coñecido proverbio latino «*una apis, nulla apis*»; unha abella soa non é abella. Pero a culminación desta multitude atopámola na ‘**enxameazón**’ que Maurice Maeterlinck describe como un «episodio enordecedor e desordenado» (Maeterlinck, 2018:48). Desafiando o equilibrio e escrupulosa xerarquía coa que se organizan os cortizos, este fenómeno prodúcese cando parte das abellas abandonan o enxame seguindo a unha raíña na procura dun novo lugar no que asentarse.



Se ben existen abellas salvaxes, a nosa relación máis próxima con elas prodúcese coa longa tradición da apicultura, a domesticación da apis melífera, unha de entre as 20.000 especies diferentes que existen. Trátase dunha práctica que ten como finalidade o aproveitamento da laboriosa tarefa deste insecto para obter produtos como o mel ou a cera, unha dilatada convivencia coa que foron xurdindo tradicións e prácticas culturais que se manifestan de diferentes formas, por exemplo, no ámbito sonoro.

Na Costa da Morte, cando sucedía unha ‘enxameazón’ e se quería recuperar o grupo de abellas saínte era costume cantarlles para atraelas «*pousa abelliña, pousa, pousa, en calquera cousa*» (Toba, 2023:265), mentres se daban palmadas ou se golpeaban obxectos como un tello ou un sacho. De feito podemos atopar referencias que parecen anticipar esta práctica na mitoloxía e literatura clásicas; «Críase que o estrondo dos címbalos e pratiños que acompañaban ás celebracións» en honor ao deus grego Dioniso, quen «ensinou ao ser humano a arte da apicultura, e quen foi orxinariamente o deus da auga mel, e non do viño, atraía ás abellas» (Preston, 2008:118).

«Cando ao erguer a vista vexas o enxame recén saído das celas sucara o ar sereno do verán en dirección ás estrelas e admires con sorpresa a nube escura impulsada polo vento, obsérvaas atentamen-



Escoitar as abellas / Zoar como unha abella

[...]

evolucionadas e que teñen esta capacidade de elaboralos. O que non quita que haxa aves que non sexan paseriformes que poidan ter canto, por exemplo unha rula. É un grupo basal, entre comillas, da evolución das aves e ten este rrrruuu, rrrruuuu, rrrruuu... [...] Nas paseriformes hai aparte reclamamos que son de alarma, reclamamos de contacto, reclamamos sociais, hai subcantos, que non chegan a ter a estrutura do canto. Os reclamamos son notas curtas motivacionais mentres os cantos xa son moito máis elaborados» (Damián, 14/04/2024).



As súas vocalizacións van evolucionando durante todo o día contribuíndo a modular a sensación de como se ocupa o monte.

«Cando empeza a abrir é o pistoletazo de saída para moitas especies, e podemos quedar abraiados da cantidade delas que se activan aínda de noite [...] A partir de que empezan as primeiras luces do día comezan a activarse case como un resorte especie tras especie; o cantar dos merlos, os paporroibos, cantando os rabirrubios aí na vila, cantando as carrizas [...] O pica follas ibérico. Ese adoita empezar cando amence cun canto rítmico, é un ave estival, desas especies que veñen no verán e son frecuentes nestas contornas arboradas» (Damián, 14/04/2024).

Este momento tan especial é coñecido como o **coro do mencer**, unha experiencia de inmersión sensorial na que a medida que a luz do sol vai revelando o monte en sombra desprégase toda unha variade de cantos que anuncian a chegada do día. En Suecia usan o termo *Gökotta*, formada polas palabras *gök* (cuco) e *otta* (mencer) para referirse ao feito de saír a escoitar estes primeiros cantos. Tamén se fala do canto do anoitecer que é outro momento no que volve haber un novo pico de actividade en certas especies aínda que normalmente de menor duración.

«Probablemente se escoite a abellalona de noite. O cárabo e a curuxa, pero ese vai en detrimento, cada vez é máis difícil de escoitar. Debe ocultarse por aí, pola zona do Igrexario e sae, e vai collendo todo o territorio cara ao sur» (Chisco, 13/04/2024_02).

«Eu recordo un hábitat completamente distinto a este. Ti estabas agora quieto aquí, sen facer ningún tipo de son, ou sexa calado, e oías paxaros, agora é moi difícil. En Corcubión había moito paxaro. Eu creo que tiña trece ou catorce anos e teño paseado polas fincas esas que estaban labradas e había de todo; calandrias, corvos [...] bandas de pardillos, verderóns, xilgaros, había de todo. Agora non ves nada. Eu non sei se é polos pesticidas, ou polo que foi, pero desapareciu todo completamente» (Chemón, 04/12/2023)

«Os grupos e os individuos cuxa subsistencia depende historicamente da súa relación coa natureza a miúdo manteñen a santidad dos paxaros e non deixan que os artefactos creados polo ser humano ou a tecnoloxía os desvíe deste tipo de experiencia e coñecemento» (Gaffin, 2024:149)

Como en moitos outros lugares dunha configuración similar, un dos sons máis característicos no monte Cambeiro de Amarelle, polo seu protagonismo e pola súa variedade, é o das diferentes aves que aquí aniñan. Unha paisaxe exuberante que explota especialmente na **primavera** e no **verán**.

«Nesta época é unha marabilla se empeza o patirrox, o merlo, e o resto... E durante o inverno as gaivotas e pouco máis. Pero nesta época o paporroibo, o merlo, o pinzon, están moi activos, cantidade de paxariños loitando para coller o seu sitio» (Chisco, 13/04/2024_02).

«Os paxaros inflúen moito no son de verán, moitísimo. Porque xa che digo que, dependendo da hora, veñen un tipo de paxaros ou outros. Hai os que veñen do monte e hai os que xa están aquí permanentemente» (Rafael, 05/06/2024).

As aves están presentes todo o ano e en estacións como o **outono** «pódense escoitar mitos, estrelliñas riscadas, o gaio, petirrox, merlos, carboneiros, ferreiriños... No outono e inverno as aves cantan pouco e os sinais son máis territoriais. Os peizoques e os paporroibos cantan moito no territorio porque veñen outros petirroixos e peizoques doutras partes, por exemplo ingleses, [...] Cando chega a época de primavera entón xa non é so polo territorio, se non xa máis pola parella» (Elia, 04/12/2023).

«Realmente para moitas destas especies un día soleado dun mes de xaneiro é unha excusa perfecta para que empecen a facer os seus cantos territoriais. Especies como o paporroibo están cantando todo o ano porque responden a outro tipo de estímulos como a chegada de aves invernantes do norte de Europa» (Damián, 14/04/2024).



Escoitar os paxaros sempre foi algo que estivo moi presente na condición humana. Na maioría dos casos é máis doado escoitalos que velos e, pola súa dispersión no territorio, crean unha sensación de espacialidade moi pronunciada xa que os seus chios veñen e van dende múltiples direccións, a diferentes distancias e debuxando traxectorias cambiantes.

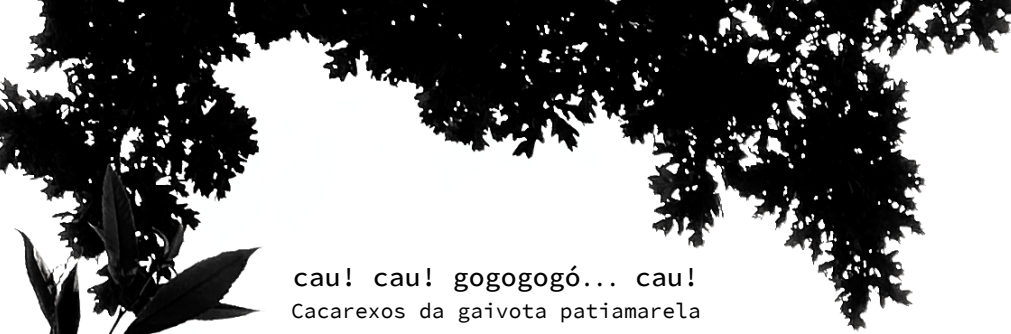
A súa observación atenta chegou incluso a ser unha forma de adiviñación coñecida como **ornitomancia**, palabra que provén «do grego clásico ‘ornis’ (paxaro) e ‘manteia’ (adivinación) [...] Na antiga Grecia e Roma os paxaros usábanse para predicir o futuro [...] e ler presaxios a partir dos seus comportamentos, vos e cantos» (Gaffin, 2024:149).

Se ben este tipo de prácticas pertencen ao ámbito do esotérico, si que existe a posibilidade de que analizar patróns nas súas condutas nos poda axudar a presaxiar acontecementos futuros no curto prazo, concretamente catástrofes naturais como tormentas, terremotos ou tsunamis. Así o indican diferentes estudos científicos que se están desenvolvendo nos últimos anos para avaliar a capacidade de anticipación de certas especies, especialmente aves, grazas á súa sensibilidade a aquelas frecuencias que para nós son inaudibles. En certo sentido este tipo de traballos non fan outra cousa que sistematizar e tratar de comprender prácticas que se perderon a medida que nos fomos desconectando da dimensión máis natural da contorna, dos seus ritmos, cadencias e sinais.



As aves producen as súas vocalizacións mediante un sistema de fonación complexo e específico que se coñece co nome de **sirinx**. Situado onde se xuntan os tubos procedentes dos bronquios, permítelles elaborar todo un universo de chios polos que podemos diferenciar especies e incluso entender o tipo de función que cumpre cada un deles.

Por unha banda están os **reclamos** entendidos como «notas illadas e motivos enlazados que normalmente adoitan ter un mesmo discurso a nivel de frecuencia, de ton. O que varían son as modulacións». Logo temos os **cantos** que son «reclamos seriados elaborados formando un discurso melódico, máis ou menos longo e máis ou menos complexo [...] Cando unha ave logra enlazar unha serie de reclamos modulados entre si fai un discurso distinto que se chama **canto**, e que se pode compoñer de estrofas seriadas irregulares que poden ser estridentes, máis graves, etc. Pero todas xuntas pódense identificar como un canto. Os cantos son ademais moi típicos destas aves cantoras da orde passeriformes, que son as aves máis



cau! cau! gogogogó... cau!
Cacarexos da gaivota patiamarela
(*Larus michahellis*)

coooooor... cooor... cooor...
Grasnidos de tres corvos vivaces
(*Corvus corone*)

arrrg! arrrg!
Berros secos en series curtas do gaio
(*Garrulus glandarius*)

chi-chi-pán... chi-chi-pán
Canto rítmico e «machacón» do ferreiroabelleiro
(*Parus major*)

witwotwu... chip! wawiwo-wet-wet...
Canto afrautado en estrofas variadas do merlo
(*Turdus merula*)



«Pola noite empezan sons de raposos que baixan, hai sons das aves rapaces nocturnas que andan unhas chamando por outras, buubu, buubu... A min gústame moito o son da noite. É diferente. Así como ás seis da mañá empezan outros paxaros, baixan os gaios que veñen moi cedo e esta é primeira zona que collen de fruto, ao mencer normalmente, ás seis da mañá, ás sete da mañán. Despois cambian. Veñen os merlos e outros paxaros. Na miña finca hai un montón de merlos. Son territoriais, por exemplo os peizoques teñen a súa zona, hai a zona dos merlos que non deixan pasar outros merlos. Aquí pegas branquinegras non hai, pero hai gaios, e despois hai unha parella de águas que leva dous ou tres anos criando. E corvos hai bastantes» (Manolo, 05/06/2024).

«Eu teño estado no bosque, e contra a noite, o primeiro que me aparecía no medio era un paporroibo, porque son moi territoriais. Entón, poñíase a unha distancia de aquí a aí, e miraba para min como dicindo, que fas ti aquí? vaite que estás no meu territorio. Porque por aquí tamén había moito *camachuelo*. Eran territoriais e curiosos porque chegan a poñerse ao teu lado. E ti miras e dis, este que fai á volta, e é ao contrario, eu estou ocupando o sitio del (Chemón). De noite escoitábas o cárabo (Juan). Había unhas *lechuzas* aí unha vez (Chemón). O canto do cárabo a min é dos que máis me gustan. E un canto totalmente montaraz (Paco Peru)» (Varios, 04/12/2023).



O poder hipnótico do canto dos paxaros é tan poderoso que deu lugar a lendas tan fermosas como a de San Ero, aquel monxe de Armenteira que segundo a lenda sentou baixo unha árbore a escoitar os chios para darse conta ao regresar ao mosteiro que pasaran 300 anos. Existen moitas variacións desta historia referíndose a outros lugares e personaxes, pero en todas o elemento central é a capacidade das melodías dunha ave de parar o tempo.



As aves son moi sensibles aos cambios nas características do territorio o que condiciona de xeito moi particular como ocupan os distintos espazos.

Durante o ano diferentes especies aniñan nestes lugares, algunhas de xeito permanente e outras nas súas longas itinerancias migratorias que se dan sobre todo na primavera e no outono; «o merlo, o paporroibo, as papuxas das amoras..., hai poboacións que crian e hai invernantes, sempre hai. O corvo pequeno ou os paxaros carpinteiros, o picapao que antes estaba tamborileando un ritmo matinal moi típico de machos territoriais» (Damián, 14/04/2024).

Coa redución das zonas de cultivo no monte Cambeiro de Amarelle foron desaparecendo aquelas que se alimentaban das sementes ou outros elementos vinculados á produción agrícola; «hai menos porque cando estaban as fincas todas labradas viña moito paxaro, non había tanto insecticida como agora porque utilizaban as algas do mar, utilizaban o das cortes, limpábase máis o monte [...] e na parte esa de aí había calandrias que eu nunca as vira, e estou falando de hai cincuenta anos [...] Ata o 1984 ou 1985 estaban labradas, despois xa empezaron a quedar sen nada» (Chemón, 04/12/2023).

«Aquí o que se escoitou cando cortaron todo eso de alí é o chota-cabras, pero necesitan ladeiras despexadas, que é onde eles nidifican e paran cando veñen de migración» (Chisco, 13/04/2024_02).

Tamén, pola situación costeira de Corcubión a todas estas especies habería que sumar unha importante colonia de gaivotas.

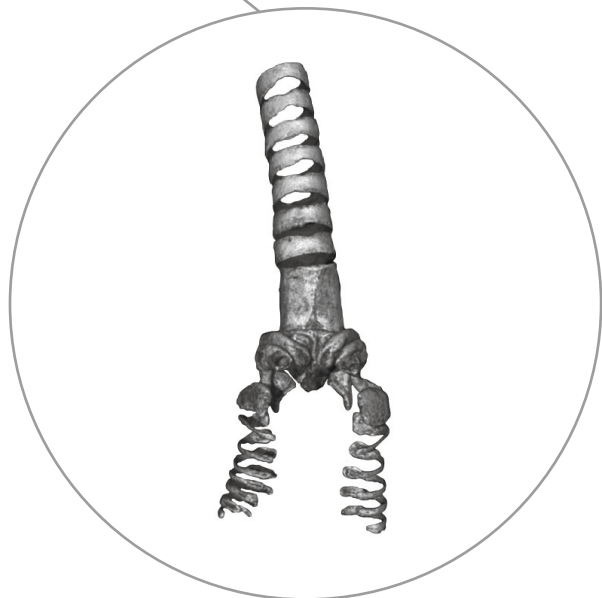
«Podes observar até cinco tipos diferentes. Hai dúas que se parecen moitísimo, a arxenta e a patiamarela. A patiamarela é a típica de aquí que ten a pata amarela. Despois está a arxenta que ten as patas rosadas. Logo hai unha que lle chaman a sombría e outra que é a reidora. Esta é unha pequena que está sempre ‘grra, graaa...’, e cando están xuntas parece que están rindo. Desas hai moitas» (Arturo, 13/04/2024_01).



«Estou escoitando un pin-pin cantando a pleno pulmón. En segundo plano soa un xirín, con ese canto que parece un monllo de chaves axitándose... O merlo... Este ‘tche’ é dun paporroibo. Son elementos habituais nestas áreas litorais galegas moito máis propios de zonas forestais como é o pin-pin ou de zonas que teñen unha certa cobertura arbórea de matogueira, como é o merlo. Con todo, o xirín é máis próximo a hortas e a cultivos. Na parte superior xa había outras especies, por exemplo a papuxa das amoras, unha ave máis de matogueira, propia dese sotobosque con silveiras, balos de pedra, sabugueiros, arbustos, e que formarían parte do coro que xa cos ollos pechados podemos predicir que está nunha transición entre unha área forestal e unha área que pode ter horta ou incluso áreas máis abertas [...] A carriza, unha das aves máis pequenas de Galicia. A pesar de que mide 9,5 centímetros e que pesará uns 10 gramos, ten un canto sorprendentemente potente, estridente. Ten este son como de roda, trrrrrchi, tchi, tchi, tchi... canto rápido, apresurado, e sobre todo alto. Moi alto en volumen como se tivera unha caixa de resonancia. O canto da carriza é onomatopeico, krrrrrr...fai como un carrete de pesca» (Damián, 14/04/2024).



Sirinx dun paxaro

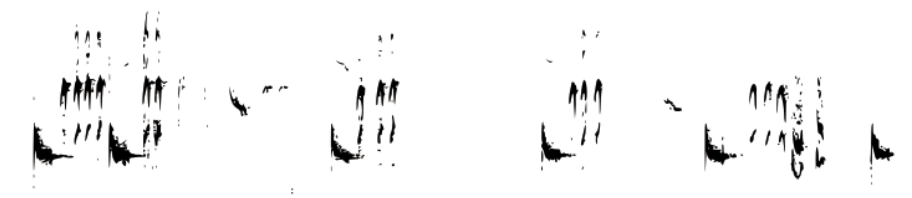
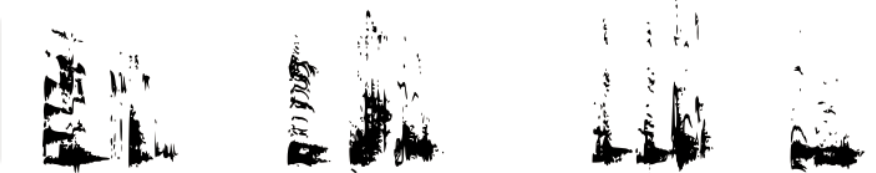
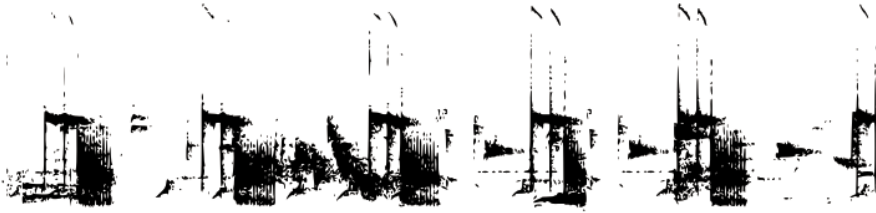


chirrrrrrr-iiiiiii-chirrrrr-iiii
Canto repentino, como o axitar un monllo
de pequenas chaves, do xirín
(*Serinus serinus*)

siiiiiiiirl... siiiiirl...
Canto de notas seriadas, curto e
melancólico, da escribenta común
(*Emberiza cirulus*)

sit... sit... sit...
Reclamos suaves de ferreiriño dos piñeiros
(*Periparus ater*)

sibsebsib-pí... websibsib-be-be...
sibwebsopsíp...
Canto en estrofas melodiosas e
variadas do paporrubio
(*Erithacus rubecula*)



EXPERIEMENTA

O CORO DO MENCER

Infórmate de a qué hora abre o día en Corcubión en primavera ou verán.

Achégate ata o monte Cambeiro de Amarelle alomenos media hora antes do mencer.

Busca un lugar cómodo para sentar ou tumbarte sen facer moito ruído.

Permanece en silencio.

Que escoitas?

Podes oír algún paxaro?

Son cantos continuos ou breves intervencións?

Están cerca ou lonxe? Móvense?

Podes recoñecer algún diálogo?

Pouco a pouco comprobarás como, a medida que aumenta a claridade, o que nun principio son pinceladas aquí e alá, paulatinamente vaise convertendo nunha intrincada rede sonora de reclamos e cantos.

Simplemente escoita.

No libro fundacional das investigacións relacionadas coa paisaxe sonora, o canadense Murray Schafer analiza diferentes elementos para comprender a relación que existe entre o mundo que habitamos e os sons que producimos ou escoitamos. Este compendio de reflexións e propostas busca que poidamos pensar na posibilidade de mellorar o mundo enriquecendo esta faceta da vida diaria.

Schafer fálanos daqueles «trazos» que se escoitan nun primeiro plano, entre os que estaría a campá. Estes son os **sinais sonoros**. Mecanismos de aviso que «poden organizarse en códigos bastante elaborados e que permiten mensaxes dunha considerable complexidade para seren transmitidas a aqueles que poidan interpretalas» (Schafer, 2013:28).

Pero ademáis, de entre eses sinais que forman parte da paisaxe sonora existen algunhas que teñen un valor especial ao definir acústicamente á comunidade que os percibe como un elemento diferencial do colectivo. Estas son as **marcas sonoras** entre as que os sinos teñen un lugar destacado.



Ocupando os campanarios ou as espadanas, as campás de cada igrexa teñen un timbre particular e diferenciado, pero ademáis, en torno a elas desenvolveuse un amplo repertorio de toques, que a modo de **linguaxe**, permiten que a veciñanza comparta información relevante.

«Estas teñen un son moi bonito (Paco Peru). Había un señor que lle chamaban Paco ‘Campanas’ que era o que facía o repenique (Juan). Era un artista (Chemón). Aquel home disque estaba moi ben considerado (Paco Peru). Paco e máis Daniel, aquel facía de todo (Chemón). Paco o sacristán pegáballe un repenique... (Juan). Esta que se escoita agora é a de Corcubión (Milita). Escoitáanse campás de San Marcos, que é a de Corcubión, a de Cee, Ameixenda, etc. (María). O que pasa é que agora non hai campaneiros, é todo polo reloxo, entón xa non se escoitan tanto nin son tan perceptibles como antes (Milita). Pero antes era precioso (Paco Peru). Antes cando unha persoa ía tocar... si, si (Chemón). Porque cada campaneiro tiña a súa forma de tocar, entón distinguías, agora é un reloxo..., Estaba o da festa... (Milita). Eu escoitaba a aquel,

«Hai catro campás, pero dúas delas, a do fondo, a parte de leste, e a do norte, eran as do reloxo que tocaba por mediación das pesas que hai aí dentro. Agora, cando se puxeron os martelos, nesta podes facer o toque de volteo porque soan as catro campás. Antes eso non o había xa que unhas eran só para o reloxo e outras, as dúas de aquí, eran para o toque. Agora están electrificadas. Aínda ten os badalos que eran cos que tocábamos antes. Dende que se puxo esto xa non se volveu a tocar máis» (Arturo, 13/04/2024_01)

«Nun sentido moi xenuíno define á comunidade, xa que a parroquia é un espazo acústico, circunscrito polo rexistro da campá da igrexa. Esta produce un son centrípeto, atrae e une á comunidade nun sentido social» (Schafer, 2013:85-86)

era un batería, super preciso... Peteplin, pataplan, peteplín, que tan, pata, tiqui, tiqui, tiqui, tiqui, tiqui, tiqui... E estaba así e pasábase media hora (Juan). Como era? era; tanrararara-rararara, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tarara, tarara, tarara, tarara, tan, tan, tan, tan, tan, tan..., e logo a bomba... shhhhhh... Además el disfrutaba (Paco Peru)» (Varios, 04/12/2023).



Moitos destes idiófonos tiveron principalmente unha función relixiosa, e nalgúns casos mesmo máxica, como cando se usaba para afastar as tormentas. Pero tamén se facía uso deles como un instrumento para avisar da proximidade da costa aos barcos cando había néboa en zonas sen faros, para chamar aos traballos comunais ou mesmo para avisar de lumes, sen esquecer os toques que marcaban as horas do día.

«O que tocas sempre é o de morto. Cando é un funeral é practicamente o mesmo, só se diferencia en que ao tocar a morto a xente saía se era un home ou unha muller porque tiñan contadas 15 badaladas consecutivas coa de fronte, a que chamamos nós a campá grande. Tocaba pam... esperaba un segundo, e pam... As campás eran o Internet de agora, eran as redes sociais. Era como se enteraban quen morrera. Cando morría un home eran 16. Despois as das festas, a de repique que era todo para festas, domingos e festivos. E logo están os toques de oración que se tocaban ás 7:20 da mañán e as 12:00, que era o famoso Ángelus [...] A de cabo de ano era parecido o de defuntos, simplemente que non tocas nin 15 nin 16 seguidas, senón unha coa grande e outra coa pequena que eran as campás que se usaban ultimamente. Agora ao meterlle os martelos podes facer o que fai un volteo por exemplo [...] A partir de aí había outros toques que eu non cheguei nunca a controlar porque na miña época xa o sacristán que estaba non os sabía el tampouco. O abuelo de Oscar foi o último que tocou aquí [...] O de lume fai anos tocábase. Tamén cando ardía unha casa que era outro toque» (Arturo, 13/04/2024_01).

Dende o monte Cambeiro pódense chegar a escoitar campás de diferentes parroquias.

«Escoítase doutro lado da ría as de Ameixenda, se está calmo escoítase un montón» (Drok, 04/12/2023).

«San Antonio ten unha campá pequena como ten o Pilar, pero nunca se fan soar. E despois está a de San Pedro de Redonda. Pero esa aínda se sente en Redonda e como moito na Amarela. Son campás pequenas e hai moito monte. Cando podes oílas soar? Un día con moita neboa. Un día de borraqueira, que teñas moita borraqueira, se tocas, ao mellor podes oíla dende a Oliveira e mais da Amarela. Por qué? Porque a néboa o que fai é muito eco [...] A campá, por exemplo, de Ameixenda, poderías oíla o día de vendaval, senón, non a oes dende alí dende o monte. Se non vén o vento para aquí non a oías, non oes nin a de Brens. Incluso se non hai vendaval non oes nin a de Cee [...] Para escoitar a de Cee o vento ten que soprar de norte, noroeste. A de Brens é moi difícil escoitala porque está metida abaixo, non se ve. A de Cee si a poderías escoitar desde o monte, pero a de Ameixenda é moi difícil que escoites esa campá. Non teñen por exemplo a potencia que ten esta. Porque esta de San Marcos ten un son moi forte» (Arturo, 13/04/2024_01).



As campás sempre foron un ben moi prezado da comunidade. Durante as guerras eran un dos botíns máis substanciosos e representativos que se lles podía arrebatarse aos vencidos polo seu valor tanto material como inmaterial. A súa usurpación supoñía unha forma simbólica máis de control e sometemento a través do silencio. Esta prerrogativa concedíase ao comandante de artillería e coñecía-se co nome de «*droit sur les cloches*», dereito sobre as campás. Pero a cidade ocupada podería ofrecer a cambio unha compensación económica para recuperalas (Otté, 2004:147).



A reutilización das campás tamén era algo frecuente especialmente nas vilas mariñeiras. En pobos costeiros algunhas delas, especialmente as das capelas máis pequenas, tiñan unha importante vinculación co mar ao proceder de pecios que naufragaran nas súas costas ou de embarcacións en desuso.

Este último é o caso da campá da **Capela do Pilar** de Corcubión que data de 1917. «Fundida en bronce, lisa e sen decoración, duns 35-40 cm de diámetro» (Bernal, 2022), pasou de soar na goleta Eris que servíu de cargueiro nos Estados Unidos para logo estar ao servizo dunha navieira norueguesa e finalmente recalar en Corcubión.

Outras campás que podemos atopar asociadas co mar son as que se utilizaban nalgúns faros pequenos, ou mesmo colocadas sobre boias flotantes para alertar das subidas das mareas ou dar outro tipo de avisos. A que antigamente se escoitaba no **Carrumeiro Chico** foi colocada en 1861 (Bernal, 2017).

«O Carrumeiro tiña unha campá, e tamén había na Lobeira, para tocar a man co mal tempo. Antes vivía alí unha familia» (Carlos, 13/04/2024_02).

AS CAMPÁS DENDE O MONTE

Achégate ao monte Cambeiro calquera día ás 11:50 do mediodía.

Presta atención á paisaxe sonora.

Que se escoita?

Ás 12:00 oirás os toques da campá.

Presta atención a como se disolven na paisaxe cada un dos golpes ata que emerxe o seguinte.

Escoita o son entre cada toque.

Logo do último permanece en silencio algúns minutos.

Que se escoita?

arrebataron de tal xeito ao oír as súas voces, que a paixón de cantar lles fixo esquecerse de comer e beber, e pasaron da vida á morte, sen apercibirse diso. Destes homes naceron as cigarras, e as musas concedéronlles o privilexio de non ter necesidade de ningún alimento, senón que, dende que nacen ata que morren, cantan sen comer nin beber» (Platón, 1986:372).

Existe outro mito que explica esta metamorfose dun xeito algo diferente. Eos, deusa da aurora, namorou do humano Titono e pediu que se lle concedese a inmortalidade. Pero na súa ambiciosa solicitude esqueceu incluír a eterna xuventude. Titono foi envellecendo eternamente até que finalmente a deusa decidiu convertelo en cigarra.

É curioso ver como este imaxinario o podemos atopar en culturas e cosmoloxías moi distantes. Por exemplo, para os *náayeri*, un pobo que habita na zona da Serra Madre Occidental en México, as cigarras serían «*tyákwa*, seres que aínda que en tempos antigos do mundo foron en orixe persoas, acabaron transformándose nas distintas entidades que hoxe cohabitan na paisaxe da rexión: penedos, animais, plantas ou insectos. Nesta pasaxe, xunto á perda da súa condición humana, a chicharra perdeu a capacidade de comunicación asociada a tal condición. Con todo, conservou o seu gran canto, algo que lle confire ser un dos seres máis esperados e respectados polos *náayeri* [...] A chicharra ten un papel primordial no funcionamento do mundo [...] O seu canto intenso e constante que pobo a paisaxe da serra durante os últimos días do mes de abril, e se prolonga ata o mes de xuño, é indispensable para a maduración de todos os froitos da tempada seca» (Valdovinos, 2019:47).



«Antes oíase máis a cigarra, e aquí no Archilos cantidade de veces os grilos. Orientábaste porque empezaban a cantar e ías ao furado e cazábalos cunha palliña. Dábaslle de comer coa flor da xesta. Eso si que foi tamén a menos, o canto do grilo eu case non o escoito. Tamén pode ser porque non hai tanto prado. Antes tamén se escoitaban as cigarras e agora se escoitan moi pouco» (Chisco, 13/04/2024_02).

«Un son que si que teño na mente é que había moito grilo; gri, gri, gri... E desto agora non hai. Eses grilos non os noto. Case non se oen. E as chicharras tamén. O outro día sentín unha e pensei; canto tempo hai que non escoito unha chicharra cantar. Boto en falta ese son de verán que era todo o día, ri, ri, ri... incluso algúns de noite» (Manolo, 05/06/2024)

«Cando ao morrer o día / so cantan o grilo e a cigarra, / e os insectos bulen e se perden na néboa dorada» (Castro, 1960)

Os **grilos** e as **cigarras** son dous dos insectos que máis se relacionan inequivocamente coa paisaxe sonora do verán en certas zonas, especialmente os días máis calurosos.

«Hai algún **grilo**, pero poucos. Cantaban co sol case posto»
(Rafael, 05/06/2024).

O primeiro deles, bautizado así polo son que produce, é un ortóptero que xera os seus tons mediante o fenómeno coñecido como **estridulación**, unha práctica que utilizan algúns animais para emitir potentes sinais acústicos frotando partes do seu corpo. No caso dos grilos prodúcenos mediante a fricción dos élitros, ás anteriores, contra unha sección rugosa. A velocidade do seu canto parece estar directamente relacionado coa temperatura.

«O ritmo de estridulación, é dicir, o número de vibracións rexistradas nun período determinado, depende dos graos, que inflúe na temperatura corporal dos grilos, uns animais de sangue frío. A maioría da xente, en canto escoita con atención cae na conta de que as vibracións que producen non están sincronizadas cando empeza a arrefriar o día [...] Os grilos non emiten os seus cantos coa mesma cadencia xa que a temperatura do chan varía en función de onde estea colocado cada exemplar dentro do territorio [...] Os suxeitos que están en superficies máis frias grilan a un ritmo máis lento que os que se atopan en áreas quentes. Ao final, a medida que avanza a noite, as temperaturas do chan equilíbranse e todos os grilos acaban frotando as ás en fase, isto é, cunha sincronía perfecta. Se contas o números de chirridos emitidos por certos grilos, pódese chegar a determinar a temperatura [...] Ao longo do verán, sobre todo cara a principios de agosto, os paxaros vólvense moi silenciosos, aínda que seguen presentes, e os grilos convértese nas fontes de son predominantes durante as últimas horas das tardes e as noites. Ás veces cantan con semellante intensidade que parecen alcanzar a forza dos coros do mencer primaverais» (Krause, 2021:94 e 109).



Nalgunhas zonas de Galicia o grilo tiña unha interesante simboloxía en relación á actividade agrícola. Bouza Brey recolleu na zona de Ourense unha serie de prácticas propiciatorias que se realizaban durante a labranza vinculadas coa canción do repertorio popular *Grilo, meu grilo!* Para algúns investigadores esta especie de ritual respondía ao feito de que «o grilo representa o espírito do gran que debe morrer para que o campo volva a dar os seus froitos» (Alonso, 1994:369).



As **cigarras**, pola súa parte, pertencentes á familia dos cicádidos, son insectos dun tamaño que oscila entre os 2 e os 7 centímetros. En Galicia reciben outros nomes como os de chicharra, carricanta ou cantariña.

O seu son máis recoñecible, aquel emitido pola poboación macho, prodúcese dun xeito diferente ao dos grilos. Execútase mediante un par de membranas a ambos os lados chamadas **timbais**. Estas están formadas por unha especie de pequenas costelas móbiles. Cando contraen e relaxan os músculos conectados aos timbais prodúcense secuencias de clics a moita velocidade, entre 300 e 400 veces por segundo.

Estes son amplificados pola parte final do abdome, que funciona como unha caixa de resonancia, e incluso poden usar as súas ás para decidir en que dirección queren que se proxecte o son resultante.

Normalmente escoitámolas en grandes grupos creando un manto sonoro que pode chegar a niveis de volume tan enxordecedores como os 100dB.



As cigarras son seres que representan en diferentes culturas a idea da reencarnación. Existen moitos relatos mitolóxicos clásicos relacionados coa natureza sonora deste artrópodo como o descrito por Platón en *Fedro* no contexto dun dos seus dialogos con Sócrates. «Dise que as cigarras eran homes antes do nacemento das musas. Cando estas naceron, e o canto con elas, houbo homes, que se

Esta diminución pode responder a moitas causas entre as que se atopan a drástica reconfiguración do monte ou o uso de praguicidas, o que modifica substancialmente o seu habitat e inflúe na redución dos espécimes existentes. A súa desaparición ten ao mesmo tempo unha importante repercusión no deterioro da diversidade dos ecosistemas xa que pode mesmo afectar a outras especies que se alimentan deles.



ESCOITANDO CIGARRAS E GRILOS

Intentao..., trata de escoitar as cigarras durante o día e os grilos durante a noite.

«Había carros que pasaban por aquí, e entón o rinchar das rodas, das vacas tirando do carro, pero era algo que xa tiñas como habitual e non reparabas» (Chisco, 13/04/2024_02).

«E vías entrar o que dicía Paco, as vacas co carro rechiando (Chemón). Iso é o canto do carro, era moi bonito, a min vénseme á memoria (Paco Perú). Que din que as lebres van ao ruído dos carros daquela. A min téñenmo contado na zona de Dumbría, cousa curiosa, non sei que buscarán (Chemón). Eu sei que o meu pai conta que o meu avó saía á leira coas vacas coa escopeta, e volvía sempre con caza (Milita). Non sei... algo lle chamaba a atención (Chemón)» (Varios, 04/12/2023).

[Anamnese I]

«Respecto a esto que decides, a min evócame moitísimo o que meu pai, que é contador de historias, me explicaba doutra zona na Sinagoga-Muxía. Cando lle apetece contar historias eu recordo moi ben dúas cousas das que fala. Unha é que nas agras despois da parcelaria están todas as leiras xuntas abaixo. As casas están arriba na aldea e abaixo xunto ao río están as agras. El di, agora non hai paxaros, esto non é como antes. Ti non sabes Martina, é que agora non se oe nada. Había niños de perdiz no pé, e ias paseando pola agra e saía unha lebre de debaixo do pé. E di que antes **escoitar a leira** era escoitar os carros das vacas, os paxaros cantando, e a xente cantando mentres traballaba, os sachos... Poste a pensalo e eso debía ser increíble. El di que antes era enxordecedor, porque era toda a aldea traballando (Martina). Ti ias traballando a terra e os paxaros viñan comer do que removías. Eu lembro que no monte o meu pai ía apañar e cando levantaba o estrume xa viñan os paxaros detrás a aproveitar todo. Estaba todo cheo de bichos (Juan). Despois estaba o río e eu aínda lembro as ras e os patos, que aínda hoxe un pouquiño se escoitan. Pero daquela moitísimo máis. É que ti non sabes, os carros, os veciños todos coas vacas, eso xa pasou... Meus avós compraron un tractor nos anos sesenta, ou sexa, que aínda tardou moito, miña tía aínda traballa hoxe co pote das vacas (Martina)» (Varios, 04/12/2023).



Cando a nivel do chan se produce unha masa formada por gotas de auga en suspensión que ten como resultado a redución da visibilidade falamos do fenómeno meteorolóxico coñecido como **néboa**, moi frecuente en Galicia, especialmente nas zonas costeiras e fluviais.

Porén en galego tamén atopamos outras voces para esta condición atmosférica como son brétema, calixe, fuscallo ou nebra.

E mesmo se poden chegar a concretar as súas cualidades mediante nomes propios para algúns tipos. Así, úsase **borraxeira**, ou tamén borraxa, para referirse a aquela que acontece «durante o verán e se caracteriza por unha barra de néboa acompañada dun cambio no estado do mar, mar de fondo ou mar picado» (García, 1998:62), **bruma** cando é de menor espesura, **mera** se é máis densa ou **neboeira/neboeiro** se ademáis de densa está moi pegada ao chan.



As néboas poden **formarse** de diferentes xeitos. Temos as néboas por irradiación, moi habituais nas zonas de río, que acontecen cando baixa a temperatura do ar. As de advección cando unha masa humida pasa por enriba dunha de ar frío, néboas por evaporación, similar á anterior que acontece cando o ar frío percorre unha zona con auga. Tamén están as néboas de mistura que atopamos nos puntos de colisión ao fundírense dúas masas diferentes frontais. E mesmo se distinguen aquelas que se forman pola propia configuración orográfica do territorio como son as de ladeira e as de montaña.



Este tipo de estratos baixos non só dilúen as formas da **paisaxe**, chegando a borrar o horizonte e o ceo ao tempo que difuminan árbores e rochas, senón que incluso confieren un importante efecto modificador no son ao alterar tanto o que podemos escoitar nun lugar como os modos no que o apreciamos.

«Cando entran as néboas parece que notas un ruído que che entra nos oídos, porque a néboa para min sempre foi unha cousa maxes-

«Cando hai néboa cambian os sons» (Manolo, 05/06/2024)

«A névoa envolve a montanha, / Húmido, um frio desceu. / O que é esta mágoa estranha / Que o coração me prendeu?» (Pessoa, 1930:1)

«Néboa no monte, mellor pola mañá que pola noite» (Otero e Ferro, 1987:422)

tuosa (Chemón). Eu penso que ao mellor en vez de soar o que fai é amortecer o son, ou sexa, cando vén a néboa é como que todo queda en silencio (Juan). A min a néboa sempre me deu moito respecto (Chemón). E máis aquí, que a ves entrar pola ría e é unha barbaridade (Juan). Éntache, non sei como explicalo, éntache cando..., parece que che pega na cabeza pero continúa, cando é unha néboa destas que ten un pouco de choiva. Parece que che toca na cabeza dicindo algo, entendes? Ben, esto é unha imaxinación miña. Pero, non sei como explicalo, é moi curioso. Ten un son especial, único. A min sempre me deu pánico a néboa. Sempre lle encontrei algo que non se pode explicar. Sentes unha cousa no corpo cando che pasa polo medio, e non ves nada, non vías nin o chan estando metido nesa néboa. Ese momento é algo máxico. Eu experimenteino aquí, na finca, e no mar cando ia de pesca (Chemón)» (Varios, 04/12/2023).

«Se non hai vento, entre que a vista xa é tenebrosa de por si, porque cando hai vento levanta a néboa, entón está calmado e ti non oes moitos sons, pero ves a paisaxe abrumadora, non sentes os paxaros. Penso que cambia o son, pero por ausencia máis que porque haxa outro tipo de sons» (Manolo, 05/06/2024).



Se ben é certo que os días de brétema parece que a **paisaxe sonora** se sente amortecida, segue sendo un tema de debate a relación entre a propagación do son e as partículas de auga suspendidas. Esta cuestión é un asunto controvertido dentro do ámbito dos estudos de acústica atmosférica. Se ben as primeiras hipóteses datan de principios do século XVIII, non será ata os anos 70 do século XX cando se chega, mediante diferentes experimentos, á conclusión do seu efecto atenuador ao reducir a propagación das ondas sonoras. Isto acontece especialmente no «rango das frecuencias audíbles graves e na rexión infrasonica» (Xunren, 2016:174). Aínda así, séguense a realizar estudos, xa que é un fenómeno sumamente complicado de medir debido á interacción doutras variables como a temperatura, a humidade, o grao de evaporación ou mesmo o tamaño das gotas de auga en suspensión.

Tamén temos que valorar certos factores subxectivos que fan que o que sentimos nesa situación excepcional adquira unha dimensión

magnificada ao entrar polo xeral nun estado de hipersensibilidade. Por unha banda deixamos de ver con claridade, perdemos puntos de referencia visuais, o que leva consigo unha reacción natural que nos obriga a agudizar o resto de sentidos para responder á necesidade de situarnos.

«Escoitar o son na néboa é unha combinación coas sensacións visuais, táctiles e, nun menor grao pero tamén, olfactivas e incluso gustativas [...] En tanto a néboa reduce a información visual sobre a distancia e a profundidade, sitúa a escoita como o sentido principal para a exploración e a orientación» (Allan, 2019:62).

O que oímos vese alterado, redúcense os sons que veñen de lonxe ao tempo que nos facemos máis conscientes daqueles que acontecen ao noso carón, ou mesmo que producimos nós, como o camiñar. Ante estas paisaxes incertas a escoita contribúe a crear unha sensación de intimidade que parece estreitar o mundo.

Verbalizar o que experimentamos envoltos polo veo da néboa é complexo.

«Ti por exemplo se vas polo monte é certo que cando estás por un camiño un día destes que miras para o monte e para as árbores, onde hai un pinar metido de néboa ten ese toque especial. O monte é alucinante, se estivera limpo. A borraaxeira fai moito eco, cando vas pola mañá oes os ruidos dos barcos ou dos motores, eses sons entran que non vexas, e se non hai esa néboa oes o son dese motor pero totalmente diferente. É como se coa néboa quedara aí metido e sen ela cho levara por diante. Incluso oes cousas que normalmente non sentes. Pode haber un son que sen néboa non o percibes. A néboa aquílache moito os sons. E igual que se vas no barco un día dunha borraaxeira e tes unha visibilidade de 20 metros, pero empézas a ver un barco e dis, que ven por aí? A néboa aumenta e resulta que cando chega é un barco igual que o que tes ti [...] Cando tocas a campá con néboa notas o son ese que che fai ‘bummm...’ e quédache aí. Ti imaxina esa néboa do verán do mes de agosto que che vén toda baixa e ti ves pola parte de arriba e estás vendo o monte, e en cambio, pola parte de aquí tápache todo o ceo. Cando tocas aquílache porque fai moito eco. Esa néboa si que che fai moito eco porque é unha neboa moi mesta» (Arturo, 13/04/2024_01).

Foi por mor deste tipo de situación, no tráfico marítimo, que se fixo necesario desenvolver nas zonas costeiras diferentes sináis acústicos para guiar de forma segura ás embarcacións ata a costa. [Ver VACA (A)].



A transformación radical dun lugar provocada pola brétema converteuna nun recurso retórico moi utilizado na literatura para referirse á confusión mental, á desorientación, ao descoñecido e enigmático ou á ambigüidade. Deu tamén inspiradoras figuracións alén da literatura na arte, especialmente no Romanticismo. Estas paisaxes resultaron moi suxerentes no tocante á construción de relatos inquietantes que tamén podemos atopar na cultura e no **imaxinario popular** como é o caso da Santa Compañía, coñecida nesta comarca de Fisterra como a Estadea.

OS SONS NA NÉBOA

Goza da estrañeza da paisaxe sonora mentres te arrodea
a brétima en Amarelle.

Que escoitas?

Sentes a túa respiración?
Como escoitas os teus pasos?

Escoitas outros sons próximos?
Que sons se escoitan ao lonxe?

Escoitas algún animal? Podes indentificalos?

e o coñecemento, nacidas da súa unión con Zeus. Os lugares que habitaban estas divinidades, tamén frecuentados polas Ninfas, eran montañas e mananciais; «Comecemos o noso canto polas Musas Heli-coniadas, que habitan no Helicón a montaña grande e divina [...] Cos seus pés delicados danzan en torno a unha fonte de violáceos reflexos [...] logo de lavar a súa pel suave nas augas do Permeso, na Fonte do Cabalo ou no divino Olmeo, forman fermosos e deliciosos coros no cumio do Helicón» (Hesíodo, 1978:69).

Vemos pois como a existencia de seres vinculados con lugares nos que abrolla a auga é unha constante en diferentes culturas: as Musas e Ninfas, pero tamén as fadas, ou as Mouras en Galicia.

Estes seres míticos da cultura popular galega atópanse case sempre «nun castro ou preto dun penedo, lugares moi relacionados co tradicional culto ao monte, enclave no que se pensaba que vivían as deidades e venerado como sagrado, ao ser un símbolo de duración e eternidade. Outras variantes dos lugares onde aparece a Moura e que teñen unha grande importancia simbólica son o pozo e a fonte». Según Caro Baroja existiría tamén certa correlación con personaxes como as «Donas d'água» de Cataluña (Vilavedra, 1991:570-571).

Noutras latitudes atopamos a Seren-Mallku, o espírito da auga dos aymara, unha pobo que se distribúe arredor do lago Titicaca cara á zona andina entre Perú, Bolivia e Chile.

«Xunto á súa muller Seren-t'allá asóciase coas fontes de auga subterránea, vertentes, mananciais e ollos de auga. Aparecen vinculados coas augas en movemento e os seus sons naturais, polo que son considerados os patróns da música aymara. Como un fauno, Seren-Mallku toca a zampoña e converte os sons naturais da auga nunha melodía xerada na natureza. Os músicos humanos van escoitar o canto da auga ás fervenzas e vertentes. Alí reciben a súa linguaxe e inspiración» (Grebe, 1986:146-147).

Sendo a auga un recurso tan prezado, o feito de **divinizar** estes espazos é en certo modo un xeito de protexelos da súa desaparición. Ademais da súa carga simbólica moitos mananciais posúían poderes curativos ou divinatórios, crenzas que pouco a pouco foron resignificadas pola Igrexa para o seu propio culto e beneficio.

«Antes, se estabas calado na parte de San Andrés rompen as fontes. Abren as augas para arriba» (Chemón, 04/12/2023)

«Antes de discorrer o río, crebáronse as placas» (Cid, 2020:23)

«Eses mananciais silvestres, esas 'Waldquellen', a miúdo agochadas, son antes escoitadas que vistas. Escoitámolas espertar, cando saímos dos sonhos. Así as oe Fausto ás beiras do Peneo: Finxe a auga un parloteo e as ninfas contestan: Murmuramos, fluímos, gorgo-lexamos para ti» (Bachelard, 2003:57)

«Dise que ten que haber tormenta..., que se trona abren as fontes» (Milita, 04/12/2023)

A **auga** sempre se asocia coa idea de nacemento ou transformación sendo un elemento esencial para a posibilidade da vida tal e como a coñecemos.

Especialmente a auga doce, é de vital importancia para a nosa existencia, o que fai que procurar lugares naturais onde brote ou se almacene este prezado líquido sempre foi unha condición necesaria para os primeiros asentamentos humanos. Pero tamén son lugares frecuentados por moitas outras especies coas que convivimos.



Os **mananciais** naturais son afloramentos de auga procedente do subsolo e o seu carácter pode ser permanente, cando hai unha emanación constante dun fluxo situado nunha zona inferior ao nivel freático, ou temporal, se procede da zona próxima a esta cota dependendo de que se cumpran as condicións meteorolóxicas que os fan posibles. Estes últimos nacen principalmente como resultado da pluviosidade dos meses de choiva.

«A fonte que quedaba era esta de San Andrés, o Regueiro, salvo que chova moito non leva, e rara vez chega ata abaixo» (Manolo, 05/06/2024).



O seu nacer e discurrir posúen un **son** característico que en galego dá lugar a outros termos cos que nomealos, de clara raíz onomatopéica como *gurgullo* ou *gurgullón*.

«Esta temporada houbo unha saída de auga, pero antes rompían as augas en novembro ou decembro. E ti quedabas parado e notabas o son da auga, e aínda encontrabas algunha *salamandra*. Rompe no monte. A finca que temos nós chámase ‘horta do canal’, porque pasa unha canle que está feita de pedra. Entraba auga aí e saía para Corcubión. Houbo uns anos que non rompía» (Chemón, 04/12/2023).

«Se te pos ao lado dun regato deses e quedas parado, antes oías o regato, oías a natureza, os gaio, os corvos, todo. Agora non oes nada» (Paco Perú, 04/12/2023).

«Aquí no inverno cambia o son porque aí en Archilos pasa o Río Seco, hai Río Seco ao mellor desde maio ata setembro ou outubro, depende o inverno como chova. Pero agora está correndo o río e o son cambia porque notas o paso. Aí no Igrexario aínda máis todavía, porque é onde esta o manancial. Notas un manancial que brota» (Chisco, 13/04/2024_02).



«A auga é unha materia que por todas partes vemos nacer e crecer. A fonte é un nacemento irresistible, un nacemento continuo» (Bachelard, 2002:27).

O 71% do planeta Terra é auga da que so un 2.5% aproximadamente é doce e só un 1% é potable. A cantidade de auga da que está composto o noso corpo oscila entre o 50% e o 70% variando en función de factores como por exemplo, a idade.



O comportamento cíclico da auga no noso planeta fai que a asociemos habitualmente coa idea da inmortalidade e de rexeneración. «A auga nunca morre. Vive sempre reencarnada na choiva e nos regatos que burbullan, nas fervezas e nas fontes, nos ríos zigzagueantes e naqueles profundos e enrevesados» (Schafer, 2013:39).

Pero tamén son lugares de purificación, fertilidade, e nalgúns mitos como a nórdica simbolizan a intelixencia e a memoria. Odín acudía á fonte *Mímir* «para beber das súas augas e, deste modo, aprender a sabiduría do pasado» (Andrés, 2012:758-759).

Algo similar acontecía no imaxinario da Grecia antiga a quen probara a que manaba da fonte de Mnemósine, deusa da memoria, e nai das nove **Musas**, fontes en si mesmas da inspiración das artes

ESCOITA O AGROMAR DAS FONTES

Trata de localizar os lugares onde tradicionalmente rompen as fontes.

Céntrate nese son, nas súas oscilacións.

Escoita como ese discurrir modula a paisaxe.
Escoita coa auga como eixo.

«Estou escoitando o mundo dende a perspectiva da auga. A miña atención está unida a este son delicioso, tentador e táctil. Só a este son» Hildegard Westerkamp (Norman, 2004:85).

Escoita como dialoga co resto da paisaxe.

Que outros sons escoitas?

Camiña devagar afastándote do curso de auga prestándolle atención en todo momento até que desaparece.

Que escoitas?

Todo apunta a que a zona do Rostro, situada na parte Noroeste de Fisterra, foi bautizada con este topónimo pola súa prominente orografía moldeada mediante o efecto do vento e o mar.

Así, en latín *Rostrum* utilízase para referirse a unha protuberancia que en diferentes contextos alude a un esporón, un pico ou un fouciño.

Do mesmo xeito que o mar modifica a xeografía, o seu vaivén de ondulacións transforma e compón a paisaxe sonora engadindo texturas, tonalidades, tanto graves como agudas, e dinamismo a aqueles lugares dende os que se escoita.

«Ti hai veces cando vas ao faro e vés polo *castillo*, aparte de oír o ruído do mar que fai por alí estás oíndo o do faro porque fai moito eco. E probablemente cando había moita borraseira con mal tempo chegaría até aquí» (Arturo, 13/04/2024_01).



Dentro da clasificación xeral que Bernie Krausse fixo dos grupos de familias que interveñen na paisaxe sonora, o son do mar estaría dentro da categoría de **xeofonía**, en oposición á *biofonía* e a *antropofonía*. Refírese así a aqueles «sons naturais que proveñen de fontes pertencentes a subcategorías non biolóxicas, como o vento, a auga, os movementos da terra e a choiva [...] As xeofonías son os primeiros sons que houbo no noso planeta, e ese compoñente da paisaxe sonora foi o contexto no que evolucionaron as voces dos animais e incluso algúns aspectos significativos da cultura sonora humana [...] de por si, son unha fonte de beleza e complexidade que merece ser explorada nos seus propios termos» (Krause, 2021:58-59).

A contemplación destes fenómenos tivo un importante punto de inflexión durante o Romanticismo, especialmente aqueles que se situaban na categoría do sublime, un concepto que é revisitado por autores como Addison, Burke ou Kant para referirse ao pracer estético experimentado ante algo, polo xeral elementos da natureza, que nos sobrepasa e produce unha sensación de terror e goce ao mesmo tempo; «Para atopar sublime a vista do Océano [...] é nece-

«O son que se oía aquí era o mar do Rostro. Dician ‘está roncando o Rostro, o ruxir do Rostro’» (Arturo, 13/04/2024_01)

«Un zoar / ao mar reprega ao mar / zoar» (López, 202:43)

Como soa o Ruxir do Rostro?

[...]

sario representalo como fan os poetas, conforme ao que nos amosa a vista; por exemplo, cando está en calma, como un espello líquido, que non é limitado máis que polo ceo, ou cando está alborotado, como un abismo que ameaza con tragalo todo» (Kant, 1876:163).

Pero como explica Edmund Burke, non só a través dos nosos ollos podemos sentir esta emoción que nos sobrepasa e obnubila, se non que tamén está ao alcance dos oídos; «A vista non é o único órgano da sensación polo que se pode producir unha paixón sublime. Como na maioría das outras paixóns, os sons teñen un gran poder nesta. Un ruído excesivo é por si mesmo suficiente para subxugar a alma» (Burke, 1987:62).



«Aquí estamos máis cerca en línea recta de onde embarrancou o Casón, ou a mesma distancia que a propia vila de Fisterra, por eso aí esta o mar xa aberto, e séntese o ruído no inverno cando fai moito temporal» (Rafael, 05/06/2024).

No monte Cambeiro de Amarelle non se ve o mar que azouta o Rostro. Atópase a unha distancia aproximada de 5 kilómetros en liña recta e queda oculto tras o cumio, pero en certas ocasións, dependendo de factores como as ondadas e o vento, si se pode escoitar. Isto conférelle á súa presenza un carácter aínda máis enigmático e dislocador. «Hai un son no inverno do que eu me decatei non hai moito. Aquí se oen os tumbos do mar do Rostro e do Mar de Fóra cando sopra o vento de travesía» (Manolo, 05/06/2024).

«O ruxir do Rostro, estou aquí hora e tal, e cando hai moito vento e vén para aquí, e hai moito mar, oese, buuuuu, buuuuu. Os días que hai mar e que está en calma, e que tira o vento un pouco para aquí si que se nota o mar aí na zona do Rostro» (Chisco, 13/04/2024_02).

En realidade non se pode falar do son do mar xa que non é único. O son do mar son moitos sons. Está cheo de matices que abranguen un amplísimo espectro acústico así como un gran repertorio de ritmos.

O son do mar é o murmurio da espuma sobre a area ou as cunchas, tanto como o bruar ronco e o estrépito cando rompe nas rochas, a cadencia hipnótica do rumor das ondas e o gorgolexo nos coídos.

O mar tamén soa diferente dependendo do lugar dende o que escoitemos.

En si mesmo posúe un amplo espectro de frecuencias, pero cando se escoita ao lonxe, os obstáculos do territorio e as súas formas filtran moitas delas, especialmente as medias e agudas, chegando a nós convertido nese roncar constante que se escoita dende o monte.

Agochado, orgánico e continuo, fermoso e subliminarmente abrumador, alcánzanos dende o outro lado e déixase sentir como se dun animal que ruxe se tratase.

Durante os séculos XIX e XX as sirenas mecánicas de aviso converteéronse nun dos sinais acústicos máis relevantes das cidades e vilas en proceso de **industrialización**, emerxendo sobre o resto de sons ambientais para suliñar momentos concretos.

Como as campás, as sirenas sumáronse á paisaxe sonora sincronizando os horarios da comunidade. Viñeron a rexer a división do tempo colectivo repondendo aos requerimentos das xornadas de produción e marcando as quendas e pausas; «Aquí estaban a sirena da fábrica, do cambio do turno... peeeeeeeeeeeeeuuuuu...» (Paco Peru, 04/12/2023).

«Eran referencias que tiñamos de tempo porque non tiñamos reloxos tam pouco... pois mira..., son as oito porque tocou» (Drok, 04/12/2023).

«Había algún turno, ao mellor, ás duas da tarde, e despois pola mañá» (Paco Peru).

En ocasións, estes dispositivos, utilizados coa finalidade funcional de exercer o control na distribución do traballo, chegaron mesmo a adquirir un carácter **identitario**, pasando de ser unha ferramenta, a incluírse no ecosistema sonoro e emocional daquelas persoas que os escoitaban.

«Os sinais sonoros, e a información que eles transmiten, unen á comunidade e contribúen ao seu carácter. Xa sexa a súa forza de acción ‘centrípeta’ para chamar á xente a que se xunte, ou ‘centrífuga’ alertando para que se aparten do perigo, o seu poder psicolóxico é un reforzo positivo da **comunidade**» (Truax, 2001:69).



O modelo de sirenas que se instalaban habitualmente nas fábricas, aínda que tamén funcionaron, e funcionan, en moitas poboacións como sistemas de aviso de emerxencias durante conflitos bélicos ou catástrofes, son instrumentos mecánicos movidos normalmente por un motor. Este fai xirar a parte central, rotor, que consta de varias aspas as cales ao pasar polas aberturas, portos, que hai no estator, peza concéntrica exterior, produce múltiples vibracións sonoras polo movemento do ar.

[Vestixio]

«Había unha sirena para cando terminaban o traballo. Cando ian comer tocaba a sirena sempre» (Rafael, 05/06/2024)

«Históricamente, as sirenas das fábricas marcaron as vidas dos e das traballadoras soando ao principio e a remate da hora da comida para indicarlles que deberían regresar. Para moitas destas persoas isto suporía unha viaxe de cinco a dez minutos até a fábrica. Os empregados vivían nas súas inmediacións o que facía posible escolitalas. Cada unha delas tiña o seu propio son» (Bull, 2020:58)

Tanto a altura do ton que emite como o volume que alcanza dependen da velocidade á que xire o rotor, de aí o seu son tan característico facendo un glissando continuo dende o máis grave e suave até o máis agudo e forte para logo apagarse nun fundido paulatino mentres segue xirando coa inercia.

Desenvolta a fins do século XVIII por John Robison, científico de orixe escocesa interesado nos mecanismos acústicos, a primeira versión, algo diferente no seu funcionamento da que acabamos de describir, utilizaba un disco perforado sobre o que se aplicaba unha corrente de ar mediante un tubo. Anos máis tarde o seu modelo será perfeccionado por Charles Cagniard de La Tour quen finalmente a bautizara como sirenas en honor aos seres mitolóxicos que Ulises ansiaba escoitar atado ao mastro do seu barco evitando así sucumbir ao dominio das súas voces.

O principal motivo polo que De La Tour escolleu este nome é a súa capacidade para soar mesmo estando sumerxida; «Se no lugar de aire se fai pasar auga a través delas producen son [...] razón pola que lle puxen o nome co que se designan» (Gay-Lussac e Arago, 1819:171).



Ate o monte Cambeiro de Amarelle chegaban os tons de varias destas sirenas que xa desapareceron, ben polo remate das actividades das factorías nas que estaban instaladas, ben pola estandarización doutros sistemas de control horario.

«Por exemplo estaba a de carburos, cando a Súcar, cando estaban os asteleiros. Tocaban para dar hora de entrada, de saída e a hora da comida, para todo. Tiñan os seus toques. Se non tiñas o reloxo sabías a hora que era» (Arturo, 13/04/2024_01).

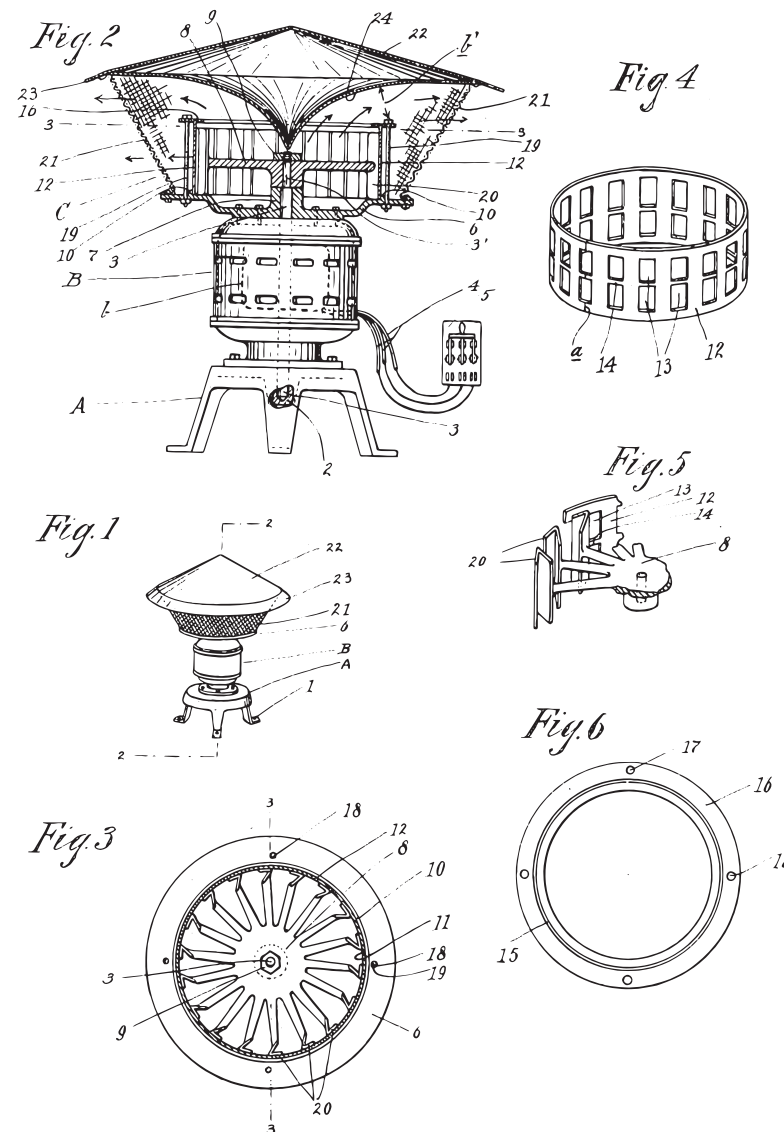
Aínda que as sirenas desapareceron queda o vestixio da importante historia industrial da vila que se pode aínda escoitar dende o monte. Óense algúns barcos, pero sobre todo «a fábrica de Brens na que traballan 24 horas. Teñen turnos de oito horas e os fornos non poden parar. Cando baleiran o forno teñen que picar o mineral. Tamén meten canonazos cun Mauser para abrírlle a boca cando hai

que colar. A fábrica escóitase moito porque fai eco. A ría ten un ancho de 500 m aproximadamente, mételle 100 ou douscentos máis até aquí. Pode haber uns 500 ou 600 metros como moito» (Manolo, 05/06/2024).



Na maioría das **escolas** o que hoxe en día marca as entradas e saídas das clases é un timbre, porén aínda quedan algúns lugares onde o que se escoita é a sirena. Isto acontece normalmente en zonas cun pasado industrial funcionando como un vestixio. Unha desas escolas é o centro educativo de Corcubión; «Agora nótanse as dos colexios. Nos nosos son sirenas, aaaahhhh. Son sirenas, si» (Manolo, 05/06/2024). «Aínda agora oes a sirena que ten o Manuela, o colexio» (Arturo, 13/04/2024_01).

Sept. 12, 1922.



«Nós estabamos unha vez alí e viña a neboa. Entón sae o fareiro pola ventá e dixo, preparados que vou acender a Vaca, e entón todos alí, pois ben, vai acender a Vaca. Entón viña a bruma, viña a brétema entrando pola ría e acendeu..., iso vai cun compresor de aire, e cando pegou o primeiro bocinazo... Non caeron media ducia de persoas ao chan alí porque..., tremaba o chan, despois a segunda vez, a terceira, a cuarta, sabías a que te atiñas, pero a primeira vez... Debe ser dos ruidos máis terroríficos que escoitei na miña vida, porque se me acaban de mover as vísceras (Juan) Esa neboa vén desde Fisterra, esa borraqueira, adoita entrar de sur, entón entra antes en Fisterra e chegaba dentro da ría de Corcubión en nada (Milita)» (Varios, 04/12/2023).



Pero o son non entende de límites ou demarcacións. Dende a súa ubicación os «muxidos» da Vaca expándense por toda a contorna, atravesan os neboeiros e rebotan nos diferentes accidentes xeográficos revelando toda unha variedade de acústicas. Non soa igual nuns lugares que noutros, nin soa o mesmo número de veces. O son fracciónase e multiplícase reflexado polos obstáculos que atopa ao seu paso, regresando a nós unha e outra vez en cada repetición do seu **eco**.

«Cando metían por exemplo o corno do faro de Fisterra, había unha borraqueira, metían o corno e oías desde aquí. Facía o eco e o escoitabas dúas ou tres veces, depende onde estiveras. Podías escoitar até tres veces. Depende por onde te fora rebotando e coas campás pasa igual. Cando hai moito cambio e vén borraqueira, ti tocas e eso soa con todo» (Arturo, 13/04/2024_01).



Coa chegada dos sistemas de localización contemporáneos a súa función foi caendo en desuso até que finalmente A Vaca deixou de operar en 1996, logo de máis de 100 anos en marcha. Pero en todo este tempo, como acontece coas campás, pasou de ser, un **signal sonoro** a se converter nunha **marca sonora** polo aprecio daqueles que

[Silente]

«A Vaca de Fisterra tamén se escoitaba, coa neboa. Foi unha pena que a quitaran. Aquelo non molestaba a ninguén e para min era interesante. Ti estás alí e Buuuuuuuuu... parece que te están comendo e que o corpo se reventa para arriba» (Chemón, 04/12/2023)

«A súa abrupta e fantástica exclamación provén de dúas bocas [...], un berro metálico e colosal que é asombrosamente forte inunda os meus oídos e sacode as miñas tripas. Estou abafada [...] O seu xemer explosivo conclúe cun brusco gruñido que me saca do meu estupor» (Allan, 2022:1)

Silente, coas súas dúas bucinas apuntando ao Atlántico na parede sur do faro, **A Vaca** segue á espera de que algún día alguén a volva facer soar. As bucinas son aos faros o que as sirenas eran ás fábricas.

Cun alcance duns 46 kilómetros, este **senal acústico** recibiu un nome propio en alusión tanto ao aspecto de cornamenta dos dous conos que amplifican e dirixen o seu son, como ao monumental muxido que soaba cada dous minutos os días de néboa.

A finalidade deste tipo de sistemas era substituír os avisos luminosos cando estes non eran útiles debido ás densas borraxeiras que cubrían a costa.

«O son punzante dunha baliza deste tipo proporcionaba un punto de referencia na densidade do espazo. As buzinas de néboa teñen a capacidade de penetrar o espesor da brétema: o son produce un estraño punto de referencia, ancorando ou atando o espazo. A distancia parece restablecerse. [...] As buzinas de néboa serven para cortar e penetrar a masa nebulosa nunha tentativa por restablecer a claridade. Poderíase dicir que esta tecnoloxía sonora redeseña e resitúa a sensación inicial de dislocación a través do seu potencial para penetrar na néboa» (Craig, 2011:465).



Se ben a práctica de axudar con diferentes avisos visuais e sonoros aos navegantes ten unha longa historia, unha das primeiras edificacións que servía a este propósito, e que foi modelo para moitas posteriores, é o famoso **Faro de Alexandría**. Unha torre que tomou o nome da illa onde estaba ubicada, Faro. Dende entón este é o termo que se usa para referirse xenericamente a todas aquelas estruturas que cumprían a mesma función.

Segundo as descrições que chegaron até nos, este edificio tiña espellos para reflexar o sol de día e unha fogueira que se acendía durante a noite. Ademais, entre outros detalles, adornábana diferentes figuras, como por exemplo un conxunto de Tritóns soprando cornas, feito no que algunhas persoas quixeron ver algo máis que un mero adorno expoñendo a hipótese de que mesmo puidesen emitir advertencias sonoras.

Situadas en cada esquina da primeira planta «a imaxinaria de deidades en forma de sireno representaba a capacidade de comunicarse cos catro ventos. Coñecidos como os trompetistas do mar, producían son usando as grandes buguinas que portaban. Segundo a mitoloxía, cando sopraban estas cunchas no oceano podían manipular as ondas e, a súa representación e uso aquí podería ter incentivado a función da torre como faro [...] O seu bruar, e especialmente o seu eco, axudarían os mariñeiros a estimar a distancia do litoral e determinar a súa posición» (Lemi e Gkikaki, 2014:156).



Antigamente en Galicia prendíanse fachos en zonas elevadas, non só como aviso a navegantes, senón tamén como sistema de comunicación para alertar a outras poboacións das incursións por mar de pobos invasores ou doutros perigos. Así o testemuñan topónimos como o Monte do Facho de Fisterra onde as fogueiras chegaron a se consolidar mediante a construción dunha torre.

Pero tamén na costa, naqueles lugares onde non había faros, os días de pouca visibilidade as mulleres dos mariñeiros usaban os mesmos fachos para axudalos, e cando a brétema era moi densa facían soar **buguinas** similares ás dos tritóns aproveitando a cuncha do gaterópodo de mesmo nome tamén coñecido como *Charonia lampas*.

Tanto estas buguinas como o as bucinas que ocupan os faros teñen a súa raíz etimolóxica na palabra latina *Buccina* coa que se designaba ao aerófono que hoxe coñecemos como trompeta.

Até que finalmente se estableceron as bucinas de gran tamaño utilizáronse outros sistemas de alerta acústica como as campás antes mencionadas, sirenas, silbatos a vapor de gran tamaño, diáfonos ou mesmo disparos de canón.

As **bucinas da Vaca** de Fisterra funcionaba cun sistema de membrana que vibra grazas á presión exercida por un sistema de ar comprimido producindo unha presión sonora de moita intensidade, calculándose que chegaba aos 120 dBs.

a escoitaban dentro e fóra de Fisterra, persoas que anos despois aínda lembran o seu bramido.

Por esta razón, a pesar da súa inmaterialidade, merecería ser conservada como calquera outro símbolo que nos defina como cultura.

«Unha vez que unha ‘marca sonora’ foi identificada, merece ser protexida, pois as marcas sonoras fan que a vida acústica da comunidade sexa única [...] A marca sonora única merece un lugar na historia tanto como unha sinfonía de Beethoven. Algunhas marcas sonoras son monolíticas, inscribindo a súa pegada no conxunto da comunidade» (Schafer, 2013:28).





A súa presenza invisible é a encargada de dotar á paisaxe de movemento, feito polo que en diferentes culturas, especialmente naquelas con fondas raíces no animismo, adquiriu a categoría de forza que excede a realidade como unha entidade sobrenatural.

«Entre as persoas da costa este de África, e tamén no interior, existe a crenza de que un repentino remuíño de vento cando todo está en calma [...] é un sinal da presenza dun espírito. Os espíritos normalmente son invisibles, pero poden manifestarse ocasionalmente, como neste exemplo, através do ar e o vento en movemento. Os espíritos son ademais expresións do contrario á vida humana e, a través dos seus movementos, revelan a existencia dun mundo alternativo. A vida dos seres humanos evidénciase na respiración, que acotío se considera una expresión da alma e, entre os musulmans, Deus pode utilizala para dar vida a unha criatura» (Parkin, 2007:40). Para os Kukatja do deserto occidental de Australia o vento ten unha natureza tanto espiritual como material considerando que a respiración humana e o vento comparten a mesma esencia ancestral.

Non é casual que a palabra alma proceda do latín ánima, que á súa vez, proven do grego *ánemos* que signica vento, e tampouco o é que en moitos relatos relixiosos e míticos que atopamos arredor do mundo, este sexa o medio polo que se insufla a vida.

Mesmo en Galicia existía a crenza de que podías «coller o aire», un mal con síntomas pouco definidos; «O aire pode ser de muller, animal ou defunto. Dos tres, o máis perigoso e difícil de quitar é o do defunto» (García, 2003:313). Sendo os nenos e nenas os máis expostos á súa influencia, a súa sanación esixía unha serie de meticulosos rituais.



«Son múltiples os lugares da espera, / pero só un o dominio do vento» (Souto, 2018:15)

«O vento cando pasaba polos pinares facía un ruído especial [...] é curioso, é como se rompera o pilro, as follas do pino. Pasaba e notábase» (Chemón, 04/12/2023)

«Un vento claro fai murmurar as árbores no alto, a mirada chega moi lonxe. Esta é unha época do ano que xa non ten que ver con nada terrenal» (Herzog, 2015:57)

O mesmo que os sons do mar, o son do vento é unha xeofonía, quizás aquela coa que temos unha maior familiaridade.

Producido polos desprazamentos de ar na atmosfera entre zonas de diferente presión, o vento é percibido de moitas maneiras; directamente apoderándose «dos oídos pola forza» (Schafer, 2013:45), como un golpe perturbador, como unha leve brisa na pel, fungando axitadamente nos oídos ou afiado como un asubío. Pero tamén o escoitamos indirectamente cando ao seu paso activa outros elementos que forman parte da paisaxe.

A propia configuración dun territorio fai que os ventos se comporten de diferentes maneiras modulando o seu efecto. Proporcionan abrigos que desvían os fluxos das correntes, canalizan a súa forza e mesmo amplificando a súa voz; «Esta zona ten algo especial. Fai un recoveco, métese no monte neste lugar de Amarelle, e logo volve a saír, fai como unha especie de viraxe. Aquí o vendaval case non dá. E despois está o que chamamos nós de travesía, que vén do oeste. O oeste aquí non se nota. Séntese de fondo pero non impacta porque está o cumio do monte que fai de barreira. O que si sentes é o mar, sentes os tombos. Cando hai marea chea nótase moitísimo. Eu creo que principalmente polo Rostro. Se sopra norte aquí non dá xa tanto porque está abrigado» (Manolo, 05/06/2024)

«Nos chamámoslle vendaval ao do sur» (Rafael, 05/06/2024).

«Nordés, é o que máis hai en xullo. Un mes de xullo sen Nordés é raro. Aquí o vento que sempre te vai atacar máis é Norte, Nordés é máis ao leste, que é o que nos colle a nós. Que pasa? O Monte do Son tápanos moito cando é de noroeste, que veñen de aí. Tanto como nos tapa estoutro monte dos oeste. Nos do sur e do suroeste, oeste e noroeste tápanos moitísimo. Depende como veña, pero normalmente estamos moi abrigados deses ventos. Porén, contra o Nordés aquí non tes nada que facer» (Arturo, 13/04/2024_01).



Un dos seus sons máis recoñecibles e evocadores é o que se produce cando pasa entre as árbores regalándonos todo un repertorio de rexistros. En inglés este efecto acústico tan mesmerizante ten

un nome propio: **psithurism**, aínda que practicamente xa está en desuso.

Procedente do grego *psythuros* fai referencia ao murmurio do vento movendo as follas que algúns poetas asociaron coa melancolía. As árbores, como os humanos, poden falar con diferentes linguas pola acción do ar.

«O son aquí é como o de calquera outro bosque, pero non é o mesmo son o dun piñeiro que o dun castiñeiro. Hai variación. Eu nótoa. Supoño que será polas follas que son diferentes. En xuño empezan a saír as follas dos castiñeiros e varía o son de cando está sen follas a cando ten as follas. No mes de xuño hai esa diferenza porque as follas non están feitas de todo» (Rafael, 05/06/2024).

Noutras ocasións, se a súa forza é maior, é mesmo capaz de arrincarlle queixumes aos troncos dalgunhas especies; «Cando hai moitos eucaliptos que están mestos, pois rozan un contra o outro e hai chíos, uns lamentos que se producen ao rozar unha arbore, uns sons, ñiiiiiiiiii [...] Pero por exemplo cortaron os eucaliptos por aquí e ese son xa non o noto. Ten que ser máis arriba onde están os eucaliptos. O roce que se produce fai como un lamento, unha queixa, aaaaaaah... Cada vez que o vento move un e roza contra outro fai ese son que parecen lamentos, mais fortes, menos fortes» (Manolo, 05/06/2024).

«Poden ser suspiros tamén» (Rafael, 05/06/2024).



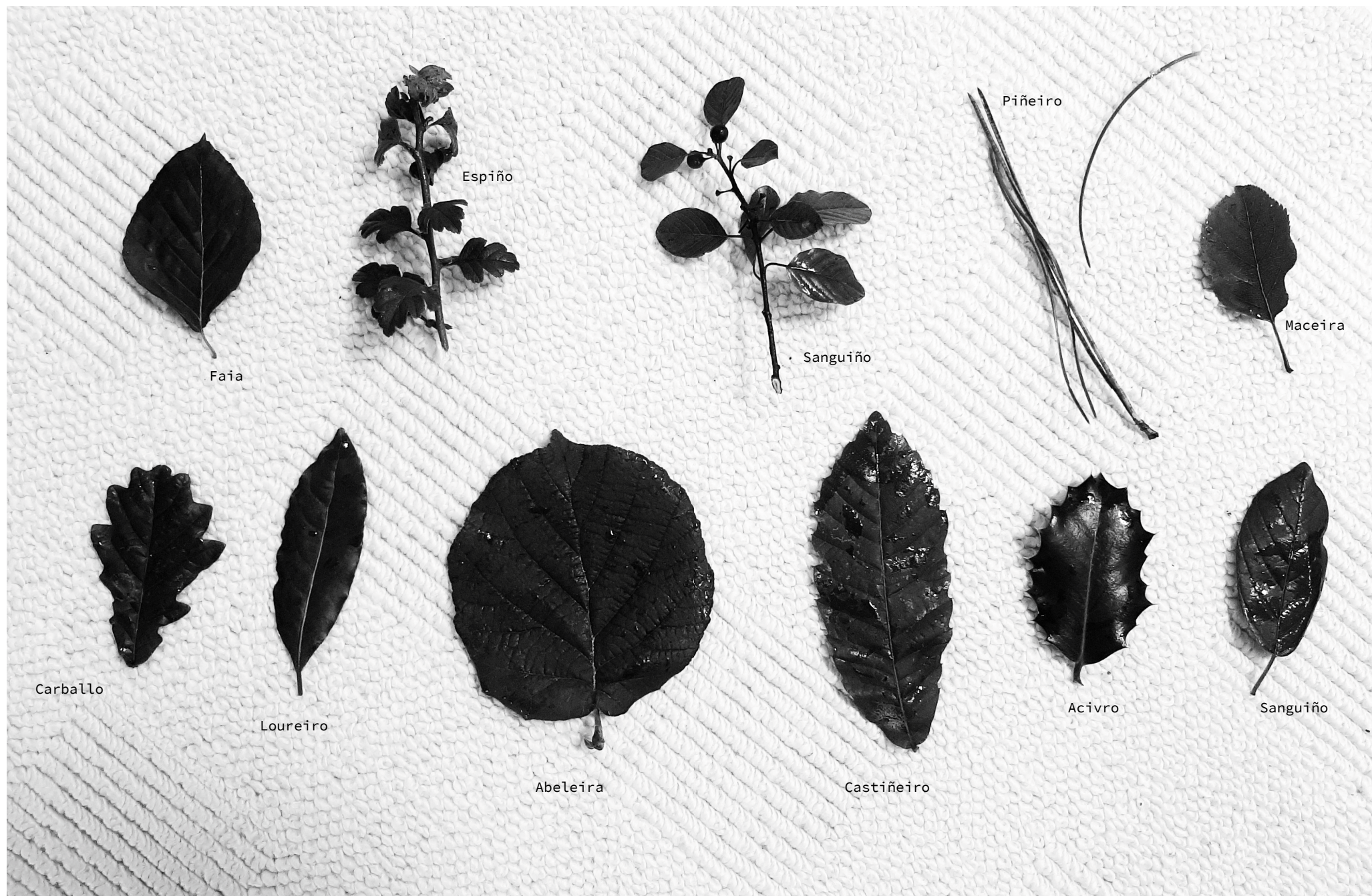
Como sentimos o vento? Posiblemente sexa unha das experiencias máis multisensoriais que se poden experimentar no monte. Móvese acompañado de sons propios e alleos, activa os que están cerca, e nos aproxima aos máis afastados, vemos como abanea as ramas ou as xestas, o notamos na pel -tocámolo ou tócanos?, produce rápidas oscilacións de temperatura, asáltanos impregnado de olores ou mesmo desafia o noso equilibrio obrigándonos a opoñer resistencia.

O vento é un importante axente na formación da paisaxe moldeando rochas ou montañas, desprazando dunas, axudando na migración das aves ou intervindo nos procesos de polinización anemófila ao transportar o polen de varias especies.

Con todo o seu gran poder, utilizado en ocasión como unha forza capaz de xerar movemento e enerxía, pode converterse en ameaza cando está fora de control. Arredor desta ambigua relación entre os seres humanos e o potencial eólico xorde todo un mundo de crenzas que queren ser quen de amainalo; «os pobo antigos podían non comprender as causas polas que se produce o vento como un fenómeno natural. Acreditaban na existencia de deuses que tiñan control sobre o vento. Como tales, estes deuses debían ser compracidos ou aplacados a través de rituais de adoración» (CAI e KAWAI, 2023:1).

Para o pobo dos andamaneses que viven nas illas do golfo de Bengala o poder sobre os deuses do vento é un requerimento crucial de cara a asegurar a súa supervivencia. O control «exércese a través de cerimonia [..] expulsando espíritos. Parando os ventos e crean zonas completamente libres de correntes para apropiarse eles mesmos do seu poder e converterse en espíritos» (Vishvajit 2007:96-97).

En Galicia «para facer mudar os ventos e a tempestade era un costume estendido en moitos santuarios costeiros o rito de cambiar a tella, é dicir, darlle a volta a unha tella do templo e orientala no sentido contrario ao vento dominante, intentando con este xesto simbólico favorecer que os mariñeiros chegasen a salvo a terra» (Quintía, 2014:5).



ESCOITA O *PSITHURISM*

Senta na parte baixa do monte Cambeiro un día que sopra algo de vento.

Podes sentir como chega cara a ti e move as follas das árbores?
Como soa?

Que árbore escoitas?
Como se move arredor?
Como cambia?

Sigue escoitando as ondulacións do ar.

Sube á parte media do monte.

Sentes o vento na vexetación baixa?
Como soa?

Que árbore escoitas?
Como se move arredor?
Como cambia?

Na parte alta presta atención a outros sons que produce o vento.
Como soa?

Que árbore escoitas?
Como se move arredor?
Como cambia?
Como se diferencian uns dos outros?

[Anamnese II]

«Estas fincas que hai aquí abaixo cando nós eramos pequenos, traballábanse; entón a xente falaba e tal, aquí tamén subía moito o abuelo de Quique Cambeiro chamando por el. Sons sobre todo dos campesiños e desas cousas, traballando, falando» (Chisco, 13/04/2024_02).

«Xuntábase a xente. Do pouco que recordo eran os xornaleiros que traballaban as fincas arredor, que agora todo eso está a vaco. Xuntábanse para merendar e cantaban. Viñan xornaleiras de Estorde. A xente de Corcubión non traballaba nas leiras. Tiñan xornaleiros que normalmente viñan de Estorde e sentaban aquí para comer e merendar e cantaban. Cantaban igual que as lavandeiras cando ían ao río. Aquí se xuntaban as xornaleiras, máis que nada eran mulleres, aínda que había homes. Pero a maioría eran mulleres e baixaban por aí atallando e traballaban por aquí todas esas leiras porque os señoritos e señoritas non traballaban as leiras» (Rafael, [05/06/2024]).



«Eu lembro vir xogar a este monte. Por tanto a min os sons que me evoca son os berros dos rapaces que viñamos. Porque ademais eramos moitos, entón era moi ruidoso e tamén escoitabas os paxaros, era como todo mezclado, era como ruído [...] Os paxaros escapaban de nós e alertábanse uns aos outros [...] Evócame tamén os paxaros porque eu creo que debía ser cando acababa curso, cando tiñamos máis tempo, cando había máis luz, entón podía vir ao monte»
(Milita, 04/12/2023).

«Eu lémbrome dunha cousa que é unha anécdota. Nós estabamos seguindo facendo casetas aí no monte, non?, e entón era como o son dun mullaidín nunha mezquita. Era sempre unha señora que se poñía na terraza, que é unha das casas máis altas de Corcubión, e sempre, sobre as cinco da tarde oíase; ‘Jose Maaaaarcoooooooooos...’, oíase dende o monte pero oíase sempre (Paco Peru). Pero eso escoitábase moito en Corcubión (Chemón). Pero desde o monte escoitábase, íamos con el e dicía Marcos, chámame mamá para comer o bocadillo. Baixaba do monte, collía o bocadillo e volvía outra vez (Paco Peru)»
(Varios, 04/12/2023).

«Aquí noto unha paz que non había antes. Eu síntoo diferente, un son distinto ao resto. Agora hai moita tranquilidade» (Rafael, 05/06/2024).

A vocación deste caderno é converterse nunha ferramenta para a práctica relacional entendida aquí nun dobre sentido. Dunha parte quere contribuír modestamente a restablecer a relación cun espazo veciñal creando unha intersección na que se cruzan o natural e o social, e por outra, propiciar un relato colectivo a través do que se podería escoitar.

Restaurar o equilibrio co monte non debería ser un capricho baseado na nostalxia, senón unha necesidade para resarcir o maltrato ao territorio. Se entendemos, como diría a famosa consigna de Rachel Carson, que «na natureza nada existe só» (Carson, 2016:51), coidar da paisaxe é coidarnos a nós mesmos e mesmas, pacificar o monte e pacificar as nosas vidas como individuos, pero tamén como grupo.

Hoxe, no monte Cambeiro de Amarelle os primeiros síntomas de biodiversidade recuperada xa se poden escoitar.

Nesta cartografía incompleta que fomos configurando aínda hai lugar para sons que saíron ocasionalmente nas conversacións, como «a choiva nas árbores» (Juan), «os merlos buscando bichos debaixo das follas [...] e o son das castañas cando cae o ourizo» (Elia), os toxos e as xestas estalando como se foran «unha pequena orquestra» (Milita), «as pinas en agosto cando abrían» (Chisco), «as motoserras dos que cortan os eucaliptos... arrrrrrrrr... bum, arrrr, bum» (Manolo), «cando había barcos de pesca oíase» (Rafael) e até «o son dos vagalumes, que se escoitaban un pouquiño como se foran unha cigarra» (Chemón). Pero tamén hai espazo para moitos outros que espero iran emerxendo da lectura, pero sobre todo, de situarse cos oídos ben abertos.

Os libros, como a min me gusta entendelos, non deberían ser lugares de chegada ou espazos de conclusión, senón todo o contrario, puntos de partida e liñas en fuga.

Que outros sons escoitas?

NORMAN, Katharine: *Sounding Art: Eight Literary Excursions Through Electronic Music*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004.

OLIVEROS, Pauline: «Ear piece (1998)» en: *Deep listening. A Composer's Sound Practice*. New York: Deep listening publications, 2005.

OTERO e FERRO, Ramón e Xexús: *Refraneiro galego abreviado*. Vigo: Editorial Galaxia, 1987.

OTTÉ, James: «Betwixt War and Peace: The Dual Function and Substance of the Bell». En: *Quidditas*: Vol. 25, Artigo 9, 2004.

PESSOA, Fernando: «Névoa». En: *Diario dos Açores*. 17/07/1930.

PLATÓN: *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

PARKIN, David: «Wafting on the wind: smell and the cycle of spirit and matter». En: *Wind, Life, Health: Anthropological and Historical Perspectives. Journal of the Royal Anthropological Institute*. Londres: Royal Anthropological Institute, 2007.

PRESTON, Claire: *Abeja*. Barcelona: Melusina, 2008.

QUINTIA, Rafa: «Remedios contra a cicloxénese»: En: *Diario de Pontevedra*. 16/02/2017.

ROMERO, Lui: *El arte de contar la naturaleza. Un acercamiento al 'nature writing'*. Valencia: Barlin Libros, 2023.

SCHAFER, Murray: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.

SOUTO, César: *Campo aberto*. Vigo: Editorial Galaxia, 2018.

THIBAUD, Jean-Paul: «Ambiance, pluriel de la marche en ville». En: *Dictionnaire pluriel de la marche en ville*, 2021. (hal-03531117).

TOBA, Carme: *A cultura do mel na costa da morte*. Pontevedra: S.A.G.A, 2023.

TRUAX, Barry: *Acoustic communication*. London: Ablex publishing, 2001.

REFERENCIAS

04/12/2023 | Conversa: Elia Pérez, Emilia López (Milita), Francisco Santiago (Paco Peru), Javier Domínguez (Drok), Jose Ramón Lema (Chemón), Juan Becerra e Martina Trillo.

13/04/2024_01 | Conversa: Arturo Blanco.

13/04/2024_02 | Conversa: Carlos Caamaño e Francisco Lema (Chisco).

14/04/2024 | Conversa: Damián Romay.

05/06/2024 1 Conversa: Manolo Canosa e Rafael Mouzo.

AA.VV: *Vocabulario forestal*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2012.

ALLAN, Jennifer: «Foggy notion: Sound and weather, and the intermingled senses». En: *SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 8(1), 51-67, 2019.

ALLAN, Jennifer: *The Foghorn's Lament. The Disappearing Music of the Coast*. Londres: White Rabbit., 2022.

ALONSO, Fernando: «El Espíritu Del Grano: Tradiciones Agrícolas Propiciatorias En Galicia Y En Otras Comunidades Europeas». En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Vol. 41, núm. 106. Madrid: CSIC, 1994 .

ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.

BACHELARD, Gastón: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D. F.: Fondo de cultura Económica, 2003.

BERNAL, Vicente: «Eris, una campana de espaldas al mar en la capilla del Pilar de Corcubión». En: *La Voz de Galicia*, 26/01/2022.

BERNAL, Vicente: «Carrumeiro Chico: 100 años desafiando al mar». En: *La Voz de Galicia*, 11/01/2022.

BULL, Michael: *Sirens*. London: Bloomsbury Academic , 2020.

BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

BRAÑAS, Alfredo: *O' Avellón*. A Coruña: Establecimiento tipográfico de J. Puga, 1884.

CAI e KAWAI, Chao e Siu: «Wind Imagery in Shijing: Sacrificing to the Wind God in Early China». En: *Religions*, vol. 14, 2023.

CARSON, Rachel: *Primavera silenciosa*. Barcelona: Editorial crítica, 2016.

CARSON, Rachel: *El sentido del asombro*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2012.

CASTRO, Rosalía: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.

CID, Alba: *Atlas*. Vigo: Editorial Galaxia, 2020.

CRAIG, Martin: «Fog-bound: aerial space and the elemental entanglements of body-with-world». En: AA.VV.: *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 29, 2011.

GAFFIN, Desnnis: *Birds through endigenous eyes*. Oxford: Princeton University Press, 2024.

GAY-LUSSAC e ARAGO, Louis e François: *Annales de chimie et de physique*. Volume 12. Paris: Chez Crochard, 1819.

GARCÍA, Antonio: «Os Pescadores Como Creadores De Coñecemento 'Experto'. O Seu Papel No Deseño De Novas Políticas Pesqueiras». En: AA.VV.: *Antropoloxía mariñeira*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1998.

GARCÍA-ORELLÁN, Rosa: «El poder de la palabra y la fe en la curación dentro del contexto cultural gallego». En: *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Vol. 50, núm. 116. Madrid: CSIC, 2003.

GONZÁLEZ, M. (dir.): *Diccionario da Real Academia Galega*. A Coruña: Real Academia Galega. <<https://academia.gal/diccionario>> [Consultado: <10/08/2024>]

GOULSON, Dave: *Una historia con aguijón*. Madrid: Capitán Swing, 2022.

GREVE, Ester:, «Algunos paralelismos en los sistemas de creencias mapuches: los espíritus del agua y de la montaña». En: *Revista CU-HSO*, N° 2, 1986.

HERZOG, Werner: *De caminar sobre el hielo*. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2015.

HESÍODO: *Teogonía*. Madrid: Editorial Gredos. 1978

KANT, Immanuel: *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime*. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1876.

KRAUSE, Bernie: *La gran orquesta animal*. Pontevedra: Kalandraka, 2021.

LEMI e GIKAKI, Esthir e Mairi: «The Archaeology of Sound The Pharos of Alexandria As a Total Work of Art and a Soundscape». En: *Archaeoacoustics. The Archaeology of Sound. International multidisciplinary conference*. Malta: The Old Temples Study Foundation, 2014.

LÓPEZ, Xoán-Xil: *Señal/ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte*. Tese de Doctorado. UVIGO. 2015.

LÓPEZ, Luis: *Salífero*. Pontevedra: Editora Urutau, 2020.

VISHVAJIT, Pandya: «Time to move: winds and the political economy of space in Andamanese culture». En: *Wind, Life, Health: Anthropological and Historical Perspectives. Journal of the Royal Anthropological Institute*. Londres: Royal Anthropological Institute, 2007.

VALDOVINOS, Margarita: *El Canto de la chicharra y el encantamiento del mundo*. México: IIFL, UNAM, 2019.

VILAVEDRA, Dolores: «A moura na literatura popular galega: achegamento antropolóxico e estrutural a algúns relatos». En: *Brea e Fernández, Mercedes e Francisco: Homenaxe ó profesor Constantino García*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Inter-cambio Científico da USC, 1991.

VIRGILIO, Publio: *Geórgicas*. Madrid: Cátedra, 1994.

XUNREN, Yang: *Atmospheric Acoustics*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.

TeRRACRe
AtIvA