

La irrupción de la canción popular tradicional en el ámbito urbano: la *refolklorización*

*Texto seleccionado de la Introducción
al Cancionero Básico de Castilla y León*

MIGUEL MANZANO ALONSO

Aplicando este término a la música popular tradicional, *refolklorizar* es tanto como recuperar, reavivar, reanimar y revitalizar tradiciones, costumbres y ritos que llevan implícita la música y que están extinguidos o a punto de desaparecer. La *refolklorización* ha sido una actitud y una actividad paralela a la recopilación de las músicas. A menudo, se han realizado ambas conjuntamente, al ser la música el soporte rítmico de las danzas y bailes o al integrarse en la propia celebración de los actos tradicionales y rituales. Pero entre las dos actividades de recuperación hay grandes diferencias que conviene señalar.

Cuando las músicas se transcriben, van a parar a los libros y, desde allí, pueden difundirse en muchas direcciones, por muchos medios, para diversas funcionalidades y, muy a menudo, fuera del lugar en que fueron recogidas. Y casi siempre se interpretan (se cantan o se tocan) porque, como actividad artística, tienen un valor permanente que las hace susceptibles de producir y comunicar belleza, emotividad, lirismo, gracia, humor, divertimento o pasatiempo, aunque sea fuera de las circunstancias y del marco en el que se integraban.

Por el contrario los bailes, los ritos y las costumbres se pueden recuperar, bien dentro del marco natural de tiempo y espacio en que siempre vivieron, bien fuera de él. En el primer caso no pierden el sentido que siempre tuvieron, formando parte de la vida y de la existencia de los individuos y colectivos. Ni siquiera lo pierden cuando se recuperan como memoria de un pasado en circunstancias, ya muy diferentes, de despoblación y extinción casi total de las costumbres tradicionales, para que ese pasado no acabe de morir del todo mientras queden supervivientes en un pueblo. Pero cuando se reproducen fuera del marco y circunstancias que les son propios, los bailes, danzas, ritos y costumbres pierden casi por completo la conexión que en origen tuvieron con la vida real, y derivan hacia un tipo de espectáculo en el que suele predominar la nostalgia por un pasado desaparecido o en peligro sobre el empeño de dar testimonio de los valores de la música popular tradicional. Tanto es así que, en la mayor parte de los casos, se convierten en una representación que tiene lugar en un teatro o en un estrado, ante un público que asiste como espectador que mira y no participa, aunque se emocione ante lo que está viendo, por la fuerza de los recuerdos, las añoranzas, los afectos, la nostalgia del pasado y el amor a su tierra. A pesar de todo esta práctica no es reprochable sino positiva, como iré explicando.

() El Cancionero Básico de Castilla y León, compilado y estudiado por Miguel Manzano Alonso, ha sido patrocinado y editado por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Colección de Estudios de Etnología y Folklore, 2011.*

El trasvase de la música popular tradicional al ámbito urbano

La historia de la refloklorización llena en nuestro país casi todo el siglo XX y ha sido realizada por iniciativas personales o de grupo de muy diversas maneras y con muy diferentes finalidades. En la mayor parte de los casos, sobre todo a partir de la mitad del pasado siglo, la refloklorización tuvo como ámbito y escenario preferente, no los pueblos y villas donde pervivían los cantos y bailes por tradición, sino con mayor frecuencia en las ciudades, y casi siempre en las capitales de provincia a las que pertenecían los núcleos de población en que se habían recogido. Vamos a señalar las principales.

Apuntamos varios canales de trasvase muy activos que ejercieron el papel de una especie de correa de transmisión de la música popular tradicional desde el ámbito rural al urbano. En este escrito, que forma parte de la introducción al *Cancionero básico de Castilla y León*, nos vamos a referir principalmente a las tierras de esta Comunidad y a sus modestas "urbes", capitales de provincia durante las primeras décadas del siglo XX.

La labor de la Institución Libre de Enseñanza

El primero de estos elementos activos fue *la Institución Libre de Enseñanza*. En este histórico colectivo, uno de cuyos principales fines era la apertura mental y la renovación pedagógica de los enseñantes a todos los niveles durante la época en que estuvo vigente (dos décadas últimas del siglo XIX y primeras del XX), se concedió a la música popular tradicional una importancia muy relevante. El contacto de los pedagogos con la cultura en el ámbito rural, realizado en las misiones pedagógicas y en las colonias escolares de vacaciones organizadas por la ILE, tuvo la virtud de convertir a los enseñantes que buscaban el despertar cultural en el ámbito rural en verdaderos discentes que aprendieron por experiencia directa ciertos valores de la cultura musical popular tradicional que ellos desconocían. Hasta tal punto fue cierta esta influencia en el aspecto musical, que al cabo de dos décadas de contacto, el aprendizaje de una antología de canciones de toda España fue el medio que sirvió a aquellos misioneros culturales para el conocimiento de la tradición popular musical, en la que, según confesaban algunos, recibían tanto como daban cuando entraban en contacto con el pueblo. A la confección de esta antología contribuyeron las transcripciones musicales de canciones realizadas por José Ontañón Arias y, posteriormente, por Manuel Manrique de Lara y Eduardo Martínez Torner, que también colaboraron muy estrechamente con Menéndez Pidal en los aspectos musicales de la labor que el ilustre filólogo estaba llevando a cabo por tierras españolas estudiando y recogiendo el romancero y todo su contexto en la tradición viva.

Tomando como soporte la memoria de los supervivientes de la ILE residentes en Méjico, se compiló bajo el título *Canciones Populares* una antología musical de la que se hizo una edición privada (Madrid, 1983) para recuperar y fijar por escrito la memoria de aquella actividad. Tiene gran importancia para nosotros saber que de las 73 canciones recogidas en esta obra hay 26 de Castilla y León, la mayor parte de las cuales también están trasladadas al *Cancionero Básico* porque, además de figurar entre las más

bellas, se han mantenido vivas hasta que se han recogido en los cancioneros de la Comunidad.

Esta actitud hacia la música tradicional, utilizada por su valor como medio de formación, se ha seguido manteniendo hasta hoy mismo. Bajo ella habría que encuadrar innumerables trabajos realizados casi siempre, a partir del contenido de los cancioneros, por compositores, directores y maestros de coro, enseñantes de todos los niveles y una larga lista de personas que han tratado de que la canción popular no se extinga del todo en su lugar de origen y de que pase a la memoria colectiva, aunque sea en una pequeña parte que sirva de muestra, recuerdo y símbolo de un pasado muy rico. Esta intención formativa y educativa es también la que tuvieron quienes incluyeron el estudio de la música popular tradicional en los programas de enseñanza de los conservatorios de música. Aparte de los frutos, más bien escasos, que se han conseguido con ese estudio, vigente desde la década de 1940, es evidente que el conocimiento de la música popular tradicional sólo puede reportar beneficios para la formación de un profesional de la música, sobre todo si se prepara para ser pedagogo, compositor o musicólogo. La importancia de los cancioneros, aparte de su valor documental, histórico y etnomusicológico, ha sido insustituible, sobre todo en las décadas que precedieron al uso generalizado de los ingenios que permiten grabar sonido e imagen, para la pervivencia de una parte del repertorio de cantos tradicionales en un tiempo que todavía coincidió con una amplia vigencia de la práctica musical tradicional, aunque ya en incipiente decadencia.

La actividad de los grupos corales

El segundo de los elementos que activaron el trasvase de las canciones populares tradicionales al ámbito urbano fueron *las agrupaciones corales* fundadas y dirigidas por maestros músicos que a la vez figuraron entre los primeros recopiladores de la tradición oral musical. Conscientes como eran muchos de ellos de los altos "valores musicales" de estas músicas, las recogían de la tradición viva, las transcribían, componían arreglos corales y las llevaban a públicos urbanos que las acogían con entusiasmo como "las canciones de nuestra tierra, nuestras canciones". Refiriéndonos a Castilla y León, hay que citar a Antonio José Martínez Palacios y a Jacinto Sarmiento en Burgos; a Odón Alonso, Venancio Blanco, Eduardo González Pastrana y Rogelio Villar en León; a Guzmán de Ricis en Palencia; al mirobrigense y salmantino Dámaso Ledesma y a Hilario Goyenechea en Salamanca, y a Inocencio Haedo y Gaspar de Arabaolaza en Zamora. Todos ellos y algunos otros, además de recoger una selección más o menos amplia de canciones populares de la tradición directa de los cantores populares, llevaron a cabo la difusión de este repertorio hasta el ámbito urbano por medio de arreglos corales e instrumentales y por actuaciones directas en conciertos y recitales.

Fue ésta una época de gran actividad, que logró un aprecio de la cultura musical popular en muchos ámbitos en los que era desconocida y considerada como una práctica musical rústica y sin valor artístico. Bien es verdad que esta labor, que fue muy positiva para el conocimiento de la música que pervivía en el ámbito rural, tuvo también algunos inconvenientes. Primero porque se hizo casi siempre a partir de un repertorio mínimo, que no reflejaba más que muy sumariamente una

tradición muy rica y, segundo, porque fijó en la memoria unos arquetipos musicales que se identificaron como propios de cada provincia. Pero, sobre todo, porque esta actividad hizo surgir en muchas mentes la idea de que la música popular sólo llega a tener dignidad artística cuando es elevada de categoría por el tratamiento musical realizado por un experto, por un compositor, cosa que es de todo punto inadmisibile.

La publicación de antologías de canción popular

Otro factor muy importante en el trasvase de las músicas populares de tradición oral desde el ámbito rural al urbano fue la edición de cancioneros de carácter antológico, seleccionados y editados con criterios muy diversos y para finalidades muy diferentes, sobre todo educativas.

El aspecto positivo de estas antologías ha sido el hecho de poner a disposición de un amplio número de destinatarios un bloque de canciones populares tradicionales de pronto uso, para su empleo inmediato con fines pedagógicos, culturales o simplemente de diversión; canciones que de otro modo nunca hubieran llegado a ser conocidas fuera del lugar donde se recogieron, sobre todo en tierras alejadas. El empleo de estos cancioneros en escuelas, colegios, internados, acampadas, excursiones, reuniones, tertulias y hasta en el ámbito rural donde todavía no se había debilitado la práctica musical tradicional, se generalizó tanto desde las primeras décadas del siglo XX hasta la era de la televisión, que puede afirmarse sin ningún género de duda que raro es el ciudadano mayor de cincuenta años que no recuerde, por haberlas cantado o escuchado con frecuencia, una docena de canciones de su tierra y alguna otra muy conocida de cada una de las regiones españolas.

Bien es verdad que al lado de este aspecto positivo de alimentación de la memoria colectiva de un repertorio básico tradicional, estas antologías de canciones conllevaron también una serie de aspectos negativos muy evidentes. En primer lugar, la mayor parte de estos libros fueron hechos por músicos con muy poco respeto al trabajo ajeno, que ni siquiera citaron a los autores y obras de las que seleccionaron los materiales. En segundo lugar, los documentos fueron muy a menudo manipulados o adaptados con muy poco o ningún respeto al original, tanto en la parte musical como sobre todo en los textos, de los que a menudo se suprimían las expresiones picantes y las palabras que se creían inconvenientes, sustituyéndolas casi siempre por frases y palabras ridículas, cursis o ñoñas, "aptas para todos los públicos". En tercer lugar, estos cancionerillos fijaron para siempre patria y lugar a muchas canciones que, a pesar de estar desde mucho antes difundidas por un territorio amplísimo, quedaron adscritas para siempre a un lugar o provincia determinados como si hubiesen nacido allí. Finalmente, en algunas de estas colecciones ha primado tanto el aspecto económico sobre el cultural que pueden ser consideradas como una verdadera explotación (siempre modesta, pues siempre ha sido casi imposible enriquecerse con la música) de un bien común para el provecho privado de editoriales o de músicos sin escrúpulos que, haciéndose pasar por investigadores, se han apropiado autorías y derechos que no les pertenecen.

Los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina

Como es bien sabido, la actividad de estos grupos comenzó muy tempranamente, al principio de la década de 1940, y continuó durante más

de tres décadas. No es necesario extenderse en explicaciones acerca del origen y la intención con que se fundó esta institución de recuperación y animación de la cultura musical tradicional, porque los datos son de sobra conocidos, pero lo cierto es que la validez de sus trabajos y la metodología de su funcionamiento no se pueden enjuiciar de una manera uniforme. Es indudable que algo hubo, y a veces mucho de positivo en aquella larga etapa: la recuperación de un amplísimo repertorio de bailes, danzas y canciones tradicionales en los mismos lugares en que estaban ya comenzando a desaparecer. Al menos en los comienzos de esta actividad se mantuvo con vida, de manera todavía espontánea, gracias al entusiasmo de muchas personas de buena voluntad, un buen número de muestras tradicionales que, además de estar vivas en su entorno de siempre, comportaban gran valor artístico y plástico (en el ámbito popular, evidentemente) y un interés histórico. Pero desde muy pronto, su conversión en espectáculo con actores y espectadores, la sustitución de los verdaderos protagonistas por los grupos de actores 'oficiales' (los que operaban en la Delegación de cada capital) que aprendían un breve muestrario recogido de una provincia y la representaban oficialmente, la eliminación de una parte valiosísima del repertorio al confundirse la gracia rústica con la estética de "las buenas formas", fueron actitudes desviadas que hicieron derivar esos quehaceres hacia una estilo de hacer las cosas cada vez más representativo de la línea oficial y cada vez menos espontáneo.

Todo esto y algunas cosas más, dieron al traste con unas actividades de recuperación que de otra forma podrían haber guardado durante mucho tiempo un cierto sello de autenticidad, hasta que les hubiese llegado la hora de desaparecer en la historia. Momento en que se podrían haber mantenido, aunque fuera como congeladas, como en una vitrina se guardan objetos y restos de la vida que explican y ayudan a entender el pasado, pero nunca como continuación forzada y artificial de ese pasado. De todo lo que valía para los fines propuestos se echó mano durante décadas: de valiosas obras de recopilación de música popular tradicional, de muy buenos trabajos de investigación etnográfica, de la valía y el buen oficio de profesionales de la música y buenos conocedores de la danza popular, de la colaboración en la base de muchas personas que buscaban únicamente dar cauce a su afición, divertirse y entretenerse, hacer vida social.

Generalmente eficaz en cuanto a la conservación de los bailes tradicionales, sobre todo de los más vistosos y espectaculares, la actividad de la Sección Femenina lo fue mucho menos en cuanto a la conservación de las canciones y la transcripción de documentos musicales, aspecto que aquí estamos considerando preferentemente. Los fondos documentales resultado de esta actividad tan amplia en espacio y tiempo son, además, muy difíciles de encontrar hoy, a pesar de que últimamente se van abriendo algunas pistas para su hallazgo y estudio, pues desaparecieron de los archivos donde deberían haber quedado. A excepción de algunos trabajos aislados de los que resultó la publicación de algún cancionero, como son el *Cancionero de Cáceres y su provincia*, de Ángela Capdevielle, y el *Cancionero Abulense*, de Teresa Cortés Testillano, la mayor parte de las provincias no conservan testimonio documental, al menos editado, por el que se pueda constatar qué hizo la Sección Femenina en el campo de la investigación y recuperación de la música popular tradicional.

La única obra que esta institución puede presentar como fruto de sus casi cuarenta años de labor musical es la amplia antología en dos volúmenes que lleva por título *Mil canciones españolas*. Obra que, a pesar de tener un innegable valor práctico, presenta muchas dificultades para deslindar lo que en ella hay de aportación nueva de lo que es una mera copia de otros cancioneros y recopilaciones antológicas.

Los grupos y cantantes "folk"

En este mismo bloque de tareas de refolklorización que evitaron la total extinción de la memoria musical del pasado hay que incluir también la actividad de los denominados *grupos y cantantes folk*, que, mediante recitales ante el público y grabaciones discográficas, hacen llegar, desde hace más de cuatro décadas, una parte del repertorio tradicional ya casi totalmente perdido, a personas y colectivos que, o no lo conocieron por no haber vivido en su escenario natural, o ya no tienen ocasión de escucharlo al vivo por haber cambiado las condiciones sociológicas del ámbito rural. En el campo de los intérpretes de este estilo, cada vez más numeroso, se da todo tipo de grados de aproximación a la música tradicional: desde la imitación mimética de los intérpretes tradicionales hasta elaboraciones y arreglos muy libres a partir de temas musicales, pasando por el bloque más común, ya tópico de puro repetido y realimentado de sí mismo: la presentación basada en un acompañamiento armónico de guitarras y de una serie de instrumentos melódicos, a veces tradicionales, y con una interpretación vocal realizada a base de armonías tonales y rudimentarios arreglos corales cantados en terceras y sextas.

A estos grupos y cantantes nos referiremos con más detalle en otro de los escritos de esta serie, tomados de la introducción al *Cancionero Básico de Castilla y León*.

Refolklorización y autenticidad

Un último aspecto que conviene aclarar respecto de la refolklorización es el pretendido sello de autenticidad de que suelen ir rodeadas las recuperaciones de la cultura tradicional. Por lo que se refiere a la música popular, resulta poco menos que imposible apelar a la autenticidad de tal o cual versión, variante, género o especie de canto o baile, porque, como hemos dicho, el repertorio de canciones y toques instrumentales ha estado en constante cambio e intercambio y ha vivido en variantes sucesivas, ninguna de las cuales puede ponerse como único ejemplo de una tradición que es en sí misma múltiple en variantes y versiones y variable por naturaleza, aunque lleve el sello de garantía del testimonio de las personas mayores que informaron sobre tal o cual uso musical. En último caso, todas llevan ese sello de garantía y autenticidad si proceden de informantes veraces que no inventan lo que cantan, tocan y dicen, pero sí lo cambian sobre la marcha, unas veces porque lo adornan y varían dentro de un estilo tradicional y otras porque no lo recuerdan bien. Por ello no tienen ningún sentido las frecuentes discusiones, rencillas y rupturas entre quienes defienden, cada uno por su parte y en contra de los otros, la autenticidad de lo que recogieron y transmiten con fidelidad. Muy al contrario, estas polémicas dejan entrever una ignorancia bastante palmaria acerca de la

naturaleza de la tradición oral y de las leyes de la inventiva y de la creatividad que se apoyan sobre la memoria.

Pero tampoco la visión de conjunto que proporciona el conocimiento de la música popular tradicional, a partir del estudio comparativo de los cancioneros y recopilaciones, permite hacer juicios sobre lo que es auténtico y lo que no lo es. La misión del estudioso de la cultura tradicional no es hacer juicios de valor sino dejar constancia de los hechos, interpretar y explicar los que queden demostrados después de haberlos documentado, sopesado y comparado, y sugerir hipótesis para que lo que todavía es dudoso pueda llegar a aclararse. En todo caso, lo único que un estudioso y buen conocedor de la tradición oral musical puede hacer es detectar por un estudio comparativo la forma en que se producen los cambios y las constantes del proceso evolutivo que siguen las músicas, y arriesgar, incluso, en algunos casos un juicio estético, si es que puede responder de lo que afirma. Pero en ningún caso debe dictaminar que una versión o variante es más auténtica que la otra, porque nunca o casi nunca hay en la tradición oral un referente absoluto de autenticidad, una especie de versión primigenia de la que todas las siguientes se habrían derivado por modificaciones y corrupciones sucesivas.

Lo que sí puede hacer un buen conocedor de la música tradicional de un determinado espacio geográfico, si ha leído, comparado y analizado bien todos los principales trabajos de recopilación en él realizados, es hacer una estimación de lo que esa tradición tiene de más valioso desde el punto de vista estético, pues no todas las melodías ni los textos de las canciones tienen igual inspiración y nivel dentro del arte musical popular, aunque todas o la mayor parte tengan un valor documental parecido.