

Los intentos de recuperación y conservación de la canción tradicional: una mirada crítica sobre las músicas *folk*, de raíz y de fusión

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

MIGUEL MANZANO ALONSO

El movimiento de recuperación y de conservación de la tradición musical popular se fue desarrollando en nuestro país en paralelo con la progresiva debilitación que había venido experimentando durante casi un siglo entero. Los intentos de salvar este pasado musical de su desaparición fueron surgiendo desde las primeras décadas del siglo XX y no han cesado todavía, aunque han ido experimentando cambios muy evidentes. Pero los únicos que han logrado sobrevivir hasta el día de hoy han sido los *grupos y cantantes folk*, algunos de los cuales han conseguido pervivir activos durante más de cuatro décadas. A ellos me refiero sumariamente en el escrito titulado 'La irrupción de la canción popular tradicional en la sociedad urbana: la *refolklorización*'.

Insisto aquí en algunos aspectos que conviene dejar más claros.

La trayectoria de los grupos y cantantes *folk*

Los primeros cantantes y grupos *folk* rompieron con el pasado inmediato, empezando por la denominación. Ya no eran cantantes de folklore ni formaban parte de grupos folklóricos de canción o de baile: cantaban *folk*, hacían música *folk*, como se cantaba y se hacía en EE. UU., de donde vino la denominación. Eran, en general, cantantes solistas o grupos más bien pequeños, a excepción de algunos. En los inicios, este nuevo estilo no se desgajó del todo del fondo recogido en las antologías de la canción popular a las que nos hemos referido y del amplísimo repertorio coral de base popular que hasta los años 1970, más o menos, había estado vigente. Recordemos como ejemplo aquellos recitales de la época (1968) en que Joaquín Díaz, armado de una 'guitarra-folk', de brillante sonido metálico, comenzaba a subir a los escenarios de los teatros y auditorios e incluía todavía en los programas una buena parte de temas tradicionales que, a pesar de ser muy conocidos en el ámbito popular, sorprendían en el ámbito universitario, donde no se conocían y sonaban a nuevos aun para quienes los habían oído antes, sobre todo por el renovado atuendo musical con que eran presentados. En aquellos recitales se escuchaban canciones como *Ya se van los pastores*, *Romance del prisionero*, *El frente de Gadesa*, *Los cuatro muleros*, *Eres alta y delgada*, *Duérmete*, *fiu del alma*, *La pirroquia*...

(*) *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

Aquella etapa duró muy poco y fue imitada todavía por muy escasos cantantes, como Nino Sánchez o Ismael. Baste recordar que el conjunto más renombrado de música folk, *Nuestro pequeño mundo*, que nació con la pretensión de unir en estrecho abrazo todos los *folks* de Europa y América, ya no incluía en su repertorio más que cuatro canciones del "folk español" que se debieron de considerar como capaces de competir en calidad con las de otros países: *Me casó mi madre*, *Tres hojitas, madre*, *Ay, linda moza* (¿?) y *Los campanilleros* (¡!).

Muy poco tiempo después de este intento aglutinante, el estilo *folk* volvió a las raíces de la música tradicional española y se propagó por mimetismo con gran rapidez, dada la sencillez de medios que necesitaba, si se la compara con la preparación musical y los medios humanos que exigían la música coral y los grupos de baile y danza, y con los medios técnicos que necesitaban los incipientes conjuntos de músicas y canciones de variedades. Para crear y ampliar el repertorio *folk* de raíz española se buscaban sobre todo canciones todavía vivas, tomando contacto con algunos supervivientes de la canción popular. Cantantes y grupos surgidos por todas partes las aprendían y repetían, haciendo pequeñas adaptaciones, cuando lo creían conveniente, para hacerlas "más atractivas", sobre todo, "más actuales" y "más universales". Como se trataba, a la vez, de ir a las raíces y romper con el pasado presentando una nueva imagen sonora, les bastaba a estos cantores acompañarse con una guitarra cuando eran solistas, añadiendo alguna flauta, laúd o bandurria y una base de percusión cuando eran más de uno, y cantar en un estilo que, sobre todo al comienzo, trataba de imitar más la voz y los tics que el mensaje social de los intérpretes más afamados del *country* o de los *folksingers* renombrados, como Joan Báez, Pete Seeger y Bob Dylan.

Además, por paradójico que parezca, los hechos demuestran que el cantante *folk* no necesita saber leer música (no queremos decir que no haya también músicos semiprofesionales y algún profesional como componentes o arreglistas de los intérpretes de la música *folk*), porque para dedicarse a esta actividad basta con una buena memoria musical, un buen oído, capacidad de buscar armonías elementales para unas melodías sencillas y "arreglos" instrumentales simples, basados preferentemente en la sonoridad tonal mayor y menor. Porque hay que tener en cuenta que el repertorio *folk* rompió casi siempre con el pasado de la canción popular tradicional, una de cuyas notas más características siempre fue por estas tierras precisamente la ausencia de instrumentos armónicos y la fuerte presencia de las sonoridades vetustas de naturaleza modal que, si se quieren acompañar correctamente, exigen tratamientos armónicos y arreglos vocales muy diferentes de los tonales y, a veces, complicados. No hay que olvidar que en todo el cuadrante noroeste de la Península Ibérica, en la música andaluza que no es flamenco o sevillanas y en la mayor parte del repertorio antiguo que ni es jota ni fandango en el resto de las regiones, nunca se usaron las guitarras. Estamos, pues, ante una forma de tratamiento musical que ha roto casi completamente con el estilo del pasado y con la forma de cantar del pueblo, del que toma el repertorio y al que, sin embargo, en algunas modalidades de *folk* imita de vez en cuando miméticamente (pues hay también eso que podríamos denominar *folk duro*).

La proliferación del estilo *folk* es un fenómeno digno de ser estudiado con detalle, cosa que todavía no se ha hecho. Entrando por Internet en una de las páginas *web* dedicadas a la música *folk* española aparecen, en un

listado que todavía no se ha renovado ni completado, que sepamos, desde el año 2002, nada menos que 439 cantantes y grupos folk que han grabado unos 992 discos. Sólo Joaquín Díaz, lleva grabados hasta el presente unos 70 discos y antologías, más de la mitad de los cuales contienen músicas populares, de Castilla y León en una buena parte. Estos datos demuestran la forma en que ha crecido y se ha multiplicado esta manera de reproducir la música popular de tradición oral por todas partes.

Sin duda alguna, la aparición de las comunidades autónomas ha sido uno de los factores que mayormente han contribuido a la multiplicación de grupos y cantantes *folk*, dado que la referencia territorial facilita, por una parte, la identificación con un ámbito geográfico determinado y con un repertorio bien localizado y, por otra, como es lógico, la consecución de ayudas institucionales para ejercer una actividad que se considera y se pregona, no sin cierta razón, como uno de los valores que hay que conservar, como una vuelta a las raíces, como una difusión de lo característico de cada parcela local, comarcal, regional, provincial o comunitaria, dependiendo de la fuerza de expansión que cada grupo o cantante haya conseguido con su actividad. Muy característica de la música *folk*, en esta voluntad de aparecer como la alternativa viva a la tradición moribunda, ha sido la introducción de instrumentos tradicionales autóctonos o casi autóctonos, cuyo sonido pueda evocar raíces vetustas, ancestrales. De ahí viene la inclusión de los sonidos de gaita de fole (en todas sus variedades, más de nombre que de sonido), flauta y tamboril, dulzaina, rabel, zanfoña (¡!), acordeón (si puede ser "diatónico"), algún violín y algunos más que se nos olvidarán. Y, como base rítmica, un conjunto de percusión integrado por todo tipo de tambores, tamboriles, panderas, panderos y panderetas, castañuelas, alguna zambomba y, sobre todo, una caterva de instrumentos de percusión de sonido bien 'autóctono', desde la botella de anís granulada (¡nunca puede faltar!), el almirez y el mortero, hasta todo tipo de cacharros (¡que no instrumentos idiófonos!) que los cantores populares habían venido empleando para poner una base rítmica al canto cuando no tenían a mano cualquiera de los anteriores. Si a ello añadimos una denominación que sugiera un lazo con el pasado, y un título para cada disco que también evoque lo rústico, ya tenemos todos los ingredientes para que cada grupo pueda ser considerado y 'venderse' como representante y participante en la revitalización de la música popular tradicional y autóctona de cada lugar.

Tomando globalmente esta actividad, se podría decir que hoy ha llegado a ser verdad aquel dicho tradicional que afirmaba que "cada gallo canta en su corral", porque cada grupo y cada cantante folk ha conseguido, después de un tiempo de lanzamiento, un lugar en el conjunto de todos los que cantan en cada territorio. En este aspecto hay una gran diferencia entre los primeros tiempos de la actividad *folk*, cuando algunos grupos con cierto renombre podían cantar en cualquier lugar del país hispano representando a la comunidad en la que radicaban, porque todavía no eran muchos, y el momento actual, en que es cada vez más difícil que un grupo o un cantante salte las fronteras de su comunidad, y aun de su provincia, a no ser por un intercambio con los grupos de otros lugares, porque cada territorio ya está ocupado, los *cachets* han tenido que aminorar y los presupuestos de las concejalías de cultura y las limosnas culturales de las entidades económicas tienen que ser repartidos entre un número cada vez mayor de artistas de la música popular tradicional.

De la música *folk* a las músicas de raíz

Pero hay algo más en la historia y en la trayectoria de la actividad de los grupos *folk*. Porque de un tiempo a esta parte, desde dentro del estilo y de la actividad de la canción, quizá ya un tanto cansada de repetir unos procedimientos con los que no es fácil librarse de la reiteración, y sin entrar en competencia abierta con ella, ha surgido una nueva corriente y estilo, sobre todo de experimentos instrumentales con raíces en la música tradicional, que se ha dado en llamar *músicas de raíz*. Ésta es la denominación que en la última década está sustituyendo a la de *música folk*. Cuando ésta, después de varias décadas, ya venía sonando a algo reiterativo (¿no lo fue desde sus comienzos?), a algo conocido y repetido, aparecen las denominadas *músicas de raíz*, que ya introducen cierta inventiva en el tratamiento de los temas de música tradicional. Por aquí el camino parece inagotable, y quizá lo sea, porque hay miles y miles de músicas y centenares de grupos. Pero lamentablemente ahora, además de fallar la base armónica, que apenas ha salido de los tres acordes tonales de siempre o como mucho introduce alguno otro tomado en préstamo de la imposible *música celta*, falla también la gramática musical. Antes no fallaba ésta porque la melodía se tomaba íntegra de la versión tradicional, con su secular secuencia que siempre tiene arranque, desarrollo (aunque sea mínimo) y conclusión. En las músicas de raíz no sucede eso. Generalizando (y por lo tanto siendo un tanto inexactos, porque siempre se salvan excepciones), podemos decir que la mayor parte de las *músicas de raíz* tienen como única gramática el minimalismo: Suena un primer tema, muchas veces un buen hallazgo musical, bien sea tomado en préstamo o inspirado en el aura de lo tradicional, pero en lugar de crecer por desarrollo melódico, por frases bien construidas que lo alargan y completan, crece por repetición hasta que comienza a sonar a tabarra. Momento en que aparece otro tema, quizá también incisivo, interesante e inspirado, que se cruza en el camino y comienza a sustituir al anterior, con el cual nada tiene que ver. Y así hasta que el inventor decide cortar y terminar. Final obligado, porque de lo contrario el invento no se acabaría nunca. Si además de ello se hacen sonar ráfagas de flamenco o tratamientos que tratan de imitar el jazz, ya estamos en las *músicas de fusión* (¿de fusión o de confusión?), que por ahora son el último eslabón del "desarrollo" del folklore musical.

De las músicas de raíz a las músicas de fusión

Que son las últimas por ahora, decimos. Aunque es preciso añadir que, en el campo de este nuevo experimento, los aciertos son de momento todavía más escasos. Porque para inventar o improvisar a partir de un tema de música tradicional, antes hay que conocer el repertorio en profundidad, ya que no todas las melodías se prestan a un tratamiento de improvisación. Ésta es posible en el jazz porque se hace sobre las pautas armónicas (tan complicadísimas a veces que requieren años de práctica) que proporciona una melodía bien construida y una secuencia bien asimilada por el improvisador. Pero una cosa es improvisar sobre un tema y otra muy diferente vacilar a los oyentes con repeticiones hasta el hastío y con

habilidades digitales –de los dedos– bajo las que no hay sustancia musical. Porque las melodías tradicionales, salvo fragmentos de algunas tocatas instrumentales, nunca se desarrollaron por repetición, sino por la lógica sonora de una sintaxis musical muy clara. Por lo tanto la improvisación, de hacerse, tiene que seguir la misma lógica sonora de esa sintaxis. Si a ello añadimos que un gran número de melodías tradicionales tienen una naturaleza modal, no tonal, que pide una armonía también modal, que requiere todavía más conocimientos que la armonía de escuela, concluiremos que el tratamiento de un tema requiere mucho saber y mucho trabajo, y no es para aficionados que no han hincado el codo estudiando a fondo la armonía y los procedimientos de la variación.

Y no hablemos ya de los intentos de fusión de cualquier invento con músicas arábigoandalusíes o gaélicas, que se presentan a bombo y platillo en festivales afroespañoles o intercélticos (es un hecho demostrable que el invento denominado *música celta* se ha propagado por ciertas tierras como una epidemia, a favor del aire dominante, el del noroeste). A estas concentraciones acuden grupos e intérpretes a escucharse unos a otros, creando una atmósfera de sugestión colectiva, convencidos de que están enlazando directamente con tradiciones musicales milenarias de los tiempos de Asterix, de Viriato, de san Columbano y de Abderramán III. Experiencias éstas siempre novedosas y siempre pasajeras que, analizadas rigurosamente y llevadas a signos musicales, se quedan en su mayor parte en mimetismos carentes de cimientos musicales sobre los que se pueda edificar algo sólido. Gaseosa pura y dura, al cabo. Porque nunca podremos saber con certeza cómo sonaron músicas que no se escribieron en signos gráficos, ni tampoco, suponiendo que sean arcaicas, si perviven hoy en la misma forma en que sonaron hace milenios.

Por ello, y por razones musicales, hay que decir claramente que una gran parte de las músicas que llaman *de fusión*, algunas de la cuales no carecen de valor como inventos musicales, no suelen ser en general más que intentos que no consiguen otra cosa que marear a las sufridoras y pacientes perdices que acuden a cumplir con el deber de estar al día y no perderse lo último. Porque, de hecho, las improvisaciones, junto con la mezcla de timbres instrumentales que a veces se dan de tortazos, aunque los instrumentos hagan muy bonito (=epatante) en un escenario, y aunque los instrumentistas adopten posturas trascendentes, poniendo los ojos en blanco, terminan por ser confusión, por más que los ejecutantes (¿o ejecutores?) simulen estar bajo los efectos del duende. Bastaría con transcribir algunas de esas músicas (ya hay quien lo ha hecho) para detectar la cantidad de basura sonora que encierran buena parte de ellas.