

# EL PATRIMONIO ETNOLÓGICO MUSICAL: EL FOLKLORE IMPERTINENTE

**José Antonio González Serena - Universidad Autónoma de Barcelona**

*"Hay cantos en los que parecen como reflejadas ciertas propiedades de la raza aragonesa; así, la tradicional y arraigada religiosidad de nuestro pueblo, parece notarse en algunos, cuyo fondo melódico, cuyos ritmos, giros y tonalidades revelan con claridad su procedencia de las antiguas melodías de la Iglesia; en otros, la energía vigorosa de su melodía, está como indicando nuestra firmeza de ánimo, y en otros, por último, el contraste que ellos ofrecen entre esa energía y la expresiva y delicada ternura que también contienen, parece que quiere contraponer la antedicha firmeza, con nuestra igualmente reconocida hidalguía"(Arnaudas, 1982:9).*

He elegido para comenzar una cita marcadamente nacionalista para hablar de la música en los procesos étnico-identitarios. El concepto de patrimonio se encuentra fuertemente vinculado al de identidad, y la música ofrece la particular característica de ser un terreno inmaterial y en constante reasimilación por parte de los individuos que dotan a dicho fenómeno de una fuerte carga de significado simbólico. En este breve texto aludiré a algunos de los criterios de selección por los que las sociedades en general y, en particular, la aragonesa, rescatan y conservan ciertas -que no todas- músicas del pasado, y qué sentido y finalidad se quiere conseguir con dicho rescate. También indagaré en algunas de las motivaciones sociales que llevan a este proceso de

recuperación y mantenimiento como resultado de la interacción entre voluntades individuales.

La cita inicial trataba de justificar una serie de rasgos de etnicidad, es decir, un conjunto de características que unifican al pueblo aragonés y lo hacen diferente de otros. Vendría a ser como decir que en el pueblo asturiano o en el bretón no se pueden conjugar rasgos de religiosidad, firmeza de ánimo, hidalguía y ternura. He elegido un texto que contiene la manera de pensar de una época pasada; las primeras décadas del siglo XX están marcadas por un pensamiento científico derivado del evolucionismo y el difusionismo y, como en el caso de la cita, de un postromanticismo sumergido en el espíritu del "Volksgeist"<sup>1</sup>, pensamientos éstos ya criticados y superados. Cualquiera de nosotros percibe claramente en el texto la referencia a una serie de tópicos, y, por si fuera poco, incluye la utilización de la idea de "raza" para justificar una unicidad de su producto musical. Estos tópicos, aunque afortunadamente cada vez estén más alejados de las maneras de pensar y decir de la sociedad, se han trasladado a otros campos que pretenden ser científicos y divulgativos y que quieren crear una idea ya no de raza (concepto muy castigado y que ya nadie se atreve a usar), pero sí de pueblo, o de región, o, en todo caso, de comunidad. Todos estos conceptos de delimitación son puras metáforas que forman parte del imaginario de los individuos que forman un grupo étnico determinado. Por etnicidad entiendo un proceso social en constante reelaboración: *"La etnicidad viene definida básicamente por la consciencia de pertenecer a un grupo humano determinado por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural que hacen que se lo pueda considerar una*

---

<sup>1</sup> La idea del "Volksgeist" surge de los primeros estetas románticos alemanes (Tieck, Wackenroeder, Hoffmann), y consiste en la creencia de que hay una tradición oral, tanto textual como musical, que emana del pueblo de manera espontánea y que es diferente por áreas geográficas debido a las diferentes

"etnia" o parte de una "etnia".(Martí, 1996). Esta serie de "atributos" pertenecen a un universo simbólico que pretende tender un lazo entre el pasado y el presente para crear unidad y cohesión al grupo. Aunque lo realmente importante es que los grupos étnicos se forman para marcar distancias en relación a otros: *"Me remito, pues, a esa idea de "etnia" entendida como comunidad humana que forja una identidad colectiva diferenciada -es decir, una identidad étnica- pretendidamente natural y homogénea, en confrontación a esa otra identidad mayoritaria representada en alguna forma de aparato jurídico-administrativo del Estado moderno"* (Ibarretxe, 1996).

La música juega un papel importante en este proceso de etnicidad. Por su carácter temporal y hasta cierto punto inmaterial, la idea de "patrimonio musical" se convierte en un terreno movedizo en lo que se refiere a la construcción y constante negociación simbólica entre diferentes grupos humanos. Hablaré aquí acerca del papel que la música juega en estos procesos. Me centraré en el caso aragonés y trataré de dar una visión crítica sobre algunos tópicos que, sin ser tan descarados como los que aparecen en la primera cita, sí que permiten a sus difusores justificar una serie de rasgos identitarios que no son, en realidad, sino invenciones del presente extraídas de contextos históricos para justificar una diferenciación con respecto de otros grupos; como dice Martí: *"podemos entender la etnicidad como un proceso dinámico que se insiere en un momento histórico determinado y que surge asimismo de la oposición o contraste entre diversos grupos equiparables"*(Martí, 1996). Esta colección de rasgos diferenciales serán utilizados por dicho grupo o etnia para negociar determinadas prerrogativas en el ámbito político, económico y cultural. Cabe considerar por lo tanto a "lo aragonés" como un proceso etnicitario que no tiene por qué coincidir con la realidad política. "Los

---

características de cada pueblo. En España, posteriormente, músicos nacionalistas como Pedrell o Lozano se acogerían a este pensamiento.

aragoneses" y "lo aragonés" pasan a ser pensamientos, deseos de lo que se quiere ser en comunidad.

## **1. La selección del patrimonio musical**

El concepto de patrimonio etnográfico conlleva una cierta complejidad a la hora de decidir y elegir aquellos elementos que le son pertinentes. Por un lado, la palabra patrimonio da una idea de un conjunto de bienes, que en el caso musical siempre pueden tener referentes materiales (instrumentos, partituras, etc.) aunque el hecho musical en sí no sea más que un fenómeno físico de transmisión de ondas, por lo tanto un hecho inmaterial. Al relacionar la palabra "patrimonio" con el término "etnografía", estamos vinculando un concepto derivado del derecho, como es un conjunto de bienes que se hereda, al campo de la etnicidad. El patrimonio etnográfico ha de ser, por lo tanto, aquello que un grupo social que se autoconsidera "etnia" recibe de sus antepasados en herencia y que, a su vez, se ve obligado de mantener, difundir y perpetuar. Ante el fenómeno musical se abren multitud de interrogantes que todos aquellos artífices de recuperaciones se hacen y que, con mayor o menor fortuna, tratan de resolver. Pero, ya de entrada, parece claro que *"la interpretación folclórica consiste en una representación de un pasado histórico. Tal representación apela a la memoria, identificada por designaciones tales como "memoria colectiva" o "memoria de un pueblo". Formada por el entorno ideológico del nacionalismo, esta memoria [...] surge como una especie de precipitado estructural lleno de arbitrariedades y convencionalismos en el dominio de las relaciones espacio-temporales; se obtiene así, con la memoria, la ilusión de continuidad y de estabilidad territorial e histórica"* (Soeiro:1996).

El patrimonio es un fenómeno forjado en el presente a partir de una base de datos enraizada en el pasado. Aquellos elementos que se toman del pasado han de cumplir con unas determinadas expectativas etnicitarias, por lo que habrá elementos que sean desestimados a la hora de recuperar. Valga como ejemplo el caso de los cancioneros musicales publicados sobre el folclore musical en la provincia de Huesca. Son tres obras hechas por dos autores, ambos pertenecientes al ámbito eclesiástico. Ya adelanto que no pretendo en absoluto criticar la colosal tarea que conlleva la realización de un cancionero de tales características. Pero pongámonos por un momento en la piel de un informante, es decir, una persona encargada de transmitir al padre Garcés o al padre De Mur los cantos de su pueblo. Este informante, condicionado por las características de quien recoge la información, eludirá todas aquellas piezas que hagan referencia a determinados vicios carnales o a determinadas críticas anticlericales que con toda probabilidad habían debido de existir.

Pero esta selección no es sólo de contenidos textuales sino que además, dado el carácter oral de dichas piezas, ocurre que el cancionero plasma una versión posible de la misma, pero no repara en el hecho de que esas piezas pueden contar con multitud de variantes que, a su vez, se van transformando en el tiempo. Hace pocos años acometí un pequeño estudio sobre las albas de Graus (Huesca), y de todas las versiones que encontré en los cancioneros, no había siquiera una que se ajustara al canto de la albada en la actualidad. Esto sucedió porque este canto se presta a la colocación de diversas notas de adorno y a una libertad de afinación y de tiempo imposibles de recoger en un sistema de notación occidental. Este trasvase de código oral a escrito siempre es un problema, ya que el lenguaje musical occidental no está creado ni pensado para recoger

determinadas músicas que quedan al margen de la tradición clásica y el resultado final acusa siempre una notable pérdida de información.

La selección de lo que debe ser entendido como patrimonio musical debe mucho a su contexto socio-político. De hecho, existe en Aragón desde hace algunos años una especie de "lucha" etnicitaria entre dos estéticas diferenciadas que podemos llamar, a grandes rasgos, la "jota" y el "resto de folclore musical". En los años de la dictadura se utilizó la jota como contribución aragonesa a la creación de un modelo nacional que exaltaba la riqueza de los folclores regionales. La jota se convirtió entonces en el emblema de Aragón y, por tanto, en uno de sus principales símbolos de afirmación regional, siempre dentro de un contexto que potenciaba la integración nacional sin dejar opción a otras posibilidades. A partir de los años de la transición democrática la jota sufre un proceso de revisión. El surgimiento de un aragonesismo político hace necesaria una reestructuración de los elementos identificativos de los aragoneses y de lo aragonés. Nace además un comarcalismo que lucha contra la hegemonía zaragozana en el panorama político y económico aragonés. La jota seguirá estando ahí, pero la nueva y más moderna arma musical con la que todavía cuentan los políticos autonomistas van a ser las viejas gaitas, dulzainas y tambores: *"...nace la idea de tomar unas señas de identidad propias, que se alejen de unos conceptos baturristas y sarneros o, mejor dicho, nacionalfolkloristas, para meternos en una estética puramente pirenaica y pretendidamente comarcal."*(Prieto, 1985). Sería irreal entender esta incorporación al patrimonio de la "música tradicional al margen de la jota" sin tener en cuenta la sucesión de hechos en el marco político de Aragón.

## 2. La re-creación de la música

Todo proceso de apropiación de un elemento del pasado conlleva un proceso paralelo de "resignificación". Dicho de otra manera, el patrimonio etnográfico puede ser, en principio, cualquier objeto material o inmaterial que haya existido en el pasado imaginario de un determinado grupo étnico. Y digo pasado imaginario con toda intención, porque el pasado sólo existe de esta manera, tanto si es estudiado empíricamente como si es fruto del poso de leyendas y mitos perpetuados por la tradición oral. Como dice Paul Ricoeur *"el texto historiográfico se relaciona con su referente de la misma forma que el término figurado de una metáfora se relaciona con su término real. En su opinión, el discurso histórico es un tipo de metáfora ampliada -la definición tradicional de alegoría- y debe ser considerada, por lo tanto, como perteneciente al orden del habla figurativa, tanto como al del habla técnica y al de la literal"* (White, 1994: 11 en Díaz G.Viana: 2002). De este pasado, como digo imaginario o metafórico, se extraen todos aquellos elementos que consideramos pertinentes para justificar una unicidad de rasgos, rasgos con los que un grupo humano determinado gusta de identificarse. Estos elementos, con el cambio de ubicación, van a sufrir una honda transformación en su función social.

En el caso de Aragón, podemos ver claros cambios en la funcionalidad de prácticamente todo lo que estamos considerando patrimonio, por el mero hecho de que nunca antes había sido valorado como tal. Las sociedades preindustriales tenían sus propios mecanismos vitales, y la música jugaba un papel importante en ellos. Música para diversas ocasiones, dentro de los ya muy estudiados ciclo anual y ciclo vital que marcaban el ritmo de vida de la mayor parte de nuestros antepasados. La situación

tampoco se mantuvo inmóvil durante toda la historia, y músicas de diversas procedencias fueron pasando y quedando por todas partes. Pero desde finales del siglo XIX un afán coleccionista y museístico crea un nuevo interés por el saber del pueblo, es decir, el folclore. A partir del momento en que alguien descontextualiza una pieza musical de su situación anterior para convertirla en una pieza de museo y, como tal, comienza a considerarla parte de un patrimonio, esa música se habrá transformado quizá no en su aspecto objetivo, en su sucesión de notas o acordes, pero sí en la manera en cómo la gente la valora y la entiende. Nunca el “magno tesoro” de la tradición oral se ha perdido tanto como desde el momento en que esta oralidad queda fijada y plasmada en un papel. La etnicidad quiere para sí misma una estandarización, y por tanto, una fosilización, de ciertos elementos extraídos del pasado, elementos que, sin sufrir en apariencia transformaciones externas, son reubicados en contextos diferentes y dotados de un significado que nunca habían tenido hasta entonces.

### **3. Los argumentos de "autenticidad" y de "autoridad histórica"**

Los procesos etnicitarios, para demostrar su validez y coherencia, tienen que justificarse en un pasado histórico y asimismo necesitan autoconsiderarse como auténticos. Ambos conceptos, el de autenticidad (o pureza) y el de antigüedad, han creado una serie de tópicos que deben ser tenidos en consideración por todos aquellos que nos enfrentamos a temas de folclore. Una tradición, por lo general, será considerada más auténtica cuanto menos se sepa sobre su origen, cuanto más antigua aparezca ante nuestros ojos. La ilusión de un hilo de continuidad histórica es un factor que parece justificar por sí mismo la consideración de una música como patrimonio cultural. Aquí tenemos un ejemplo extraído del Cancionero de De Mur: *“Todas las modalidades de*



*jota tienen idéntico origen, pero son adjetivas o accidentales. Y con la vista en aquel origen, hay que reconocer que la jota del Alto Aragón, es más “jota”, es decir, que se aviene mejor con la danza ligera, saltarina de los íberos. De ahí que la jota por antonomasia sea la aragonesa.”*(De Mur, 1986:43). El autor del texto quiere dejar clara la idea de “pureza” de la jota del Alto Aragón uniéndola virtualmente nada menos que con un pueblo prerrománico.

Pero, ¿para qué justificar el patrimonio en un pasado histórico cuanto más lejano mejor? La respuesta también podría encasillarse en el pasado, pero en una historia mucho más reciente: *“La comunidad folk, contemplada como pura y libre de los males de la civilización, fue una metáfora para todo aquello que no era moderno (...) identificar algunas expresiones culturales u objetos como auténticos, genuinos, fidedignos, legítimos, implica que otras manifestaciones son fraudulentas, espurias e incluso ilegítimas (...). El reclamo de autenticidad implicó una postura crítica contra el estilo de vida urbano, artificio en el lenguaje, comportamiento, arte, y contra los excesos aristocráticos; tal llamada prometía la restauración de una pura y no afectada manera de ser (...). Rousseau, Herder, y sus contemporáneos asignarían tal pureza y autenticidad al modo de vida rural y pastoril de sus propios países”* (Bendix, 1997: 9-16 en Díaz G.Viana:2002). Aquí tenemos, por tanto, una respuesta socialmente válida a este empeño por justificar la antigüedad de las tradiciones, así como su pretendida “pureza”.

Todavía queda un aspecto importante del que hablar, y es el angosto campo de las motivaciones personales. ¿Quién se interesa por conservar el patrimonio y por qué? Ya se han hecho en el texto alusiones al tema de la etnicidad y sus implicaciones

políticas e incluso morales. El propio concepto de etnicidad es imaginario y metafórico, y no conduce nada más que al reconocimiento de uno mismo, en el plano más individual. Trataré de explicar esta idea con la siguiente referencia textual, que presenta un libro de coplas populares del Alto Aragón: *“su lectura habrá de proporcionarnos muy gratos momentos. Recuerdos del tiempo mozo, de mañanadas sonrientes de rocío, de surcos abiertos a la semilla en primavera... De atardeceres irrepetibles”* (Ayerbe,1988:9). Parece que lo que en realidad busca quien escribe este prólogo no es tanto el objeto cultural en sí, sino la capacidad de este objeto para transportarlo a una época de juventud. He comprobado en mi trabajo etnográfico que muchas de las personas que dicen amar los actos tradicionales, en realidad están ocultando un verdadero sentimiento de amor propio en el mejor sentido del término: el hecho de poder contemplar un acto tradicional que, una vez al año, se ejecuta sin variaciones externas, hace recordar a todos los que lo ven su tiempo de juventud, recrea el sentimiento de nostalgia de tiempos pasados y ello refuerza su sentimiento de identidad con respecto a un lugar determinado. Por eso en un momento de cambio de valores, fuerte emigración a las ciudades, avances tecnológicos, es precisamente cuando arraiga este sentimiento de conservación patrimonial, ante el miedo de perder la posibilidad de reencontrarse cada uno consigo mismo, con sus propios recuerdos significativos. Por este mismo motivo, algunas recuperaciones en el campo del folclore no han sido vistas con buenos ojos por parte de la población que desde que recuerda vio hacer las cosas de la misma manera: en Campo (Huesca) se baila “La Chinchana”, un baile por parejas con el que se clausuran las fiestas mayores. Este baile experimentó importantes modificaciones ante la llegada de los bailes de salón y su parte lenta, de ritmo ternario, comenzó a ejecutarse con pasos de vals. Recientemente, un grupo generacional más joven, siguiendo las indicaciones de un hombre de edad que recuerda la manera de

bailar anterior al vals, ha “recuperado” el baile antiguo en esta línea de re-elaboración folclorística de la que hemos hablado en párrafos anteriores. Pero las generaciones intermedias que han vivido siempre de la misma manera el evento, las parejas que se conocieron o se juraron amor eterno a ritmo del “Vals-Chinchana” no quieren saber nada de cambios, aunque les digan que es más antiguo, y siguen bailando como lo han hecho siempre.

### **Conclusión:**

La etnicidad es un proceso en construcción constante, y es la resultante de la negociación y pacto entre individuos que se consideran parte de una etnia. Las motivaciones y referentes pueden ser muy variados, pero los procesos de absorción y reelaboración de elementos del pasado vienen a ser siempre muy parecidos. Cada grupo étnico necesita de unos símbolos identitarios diferenciales, y son considerados mejores aquellos que más se ajustan a una serie de cánones basados en las ideas de antigüedad y autenticidad. El patrimonio musical ocupa una parte de estos procesos, y en su construcción intervienen factores históricos, sociales, políticos y culturales. Pero la música, más que cualquier otro arte, se crea cada vez que suena, y todo intento de recuperación es, por su carácter temporal, imposible de realizar. Además, su reubicación en un contexto ideacional distinto hace que una recuperación, por el mero hecho de serlo, pierda su sentido original, creándose otro sentido distinto, un sentido que apela a la memoria y a la juventud, pero que se aprovecha de ello para apelar también a un sentimiento de conservación territorial que, muy a menudo y sin demasiada consideración, es aprovechado por determinadas causas políticas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Arnaudas,M., 1982 (1ª ed.: 1927) Colección de Cantos Populares de la Provincia de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- Ayerbe,R., 1988, Coplas del Alto Aragón, Ediciones del Valle.
- De Mur, J.J., 1986, Cancionero Popular de la Provincia de Huesca, Diputación General de Aragón.
- Díaz G.Viana, L., 2002, "Los guardianes de la tradición:el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares", en Revista Transcultural de Música, 5, <http://www2.uji.es/trans>
- Ibarretxe, G., 1996, "Identidad étnica y música vasca", en Revista Transcultural de Música, nº 2, <http://www2.uji.es.trans>
- Martí, J., 1996, "Música y etnicidad: una introducción a la problemática", en Revista Transcultural de Música, nº 2, <http://www2.uji.es/trans>
- Prieto, J., "La recuperación del Folklore en Laspaúles", en El Ribagorzano, nº 51, 1985.
- Soeiro de Carvalho, J., 1996, "A nação folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal", en Revista Transcultural de Música nº 2, <http://www2.uji.es/trans>