



SUSANA MORENO FERNÁNDEZ
Universidad de Valladolid

Música, poder y estatus: los rabelistas en Cantabria¹

El propósito de este artículo es analizar los modos en que los rabelistas han puesto de manifiesto a través de su práctica interpretativa en Cantabria la existencia de luchas y tensiones sociales, al tiempo que han expresado sus cambiantes posicionamientos y actitudes ante determinadas dinámicas de dominación y exclusión en las que se han visto implicados desde el siglo XIX. Este análisis pretende también evidenciar el diverso estatus de esos músicos en diferentes momentos históricos y las correlaciones entre su valoración social y sus discursos y estrategias de *performance*. Con ese fin, examino distintos elementos de la interpretación del rabel, instrumento musical tradicionalmente asociado con la transgresión y ejecutado para acompañar el canto, cuya práctica rural atravesó significativos cambios al ser revitalizada y emblemática desde el medio urbano a partir de la década de los 80 del siglo XX.

Palabras clave: rabelistas, transgresión, relaciones de poder, estatus, Cantabria, *revival* musical, emblemización, resignificación.

This article aims at analyzing the ways in which since the nineteenth century rabelistas (rabel players) in the region of Cantabria (Spain) used their performance practice to express social struggle and their changing positions and attitudes towards domination and social exclusion. The analysis also attempts to show different performance strategies and discourses by rabelistas relating to their status in different historical moments. For that purpose, I examine several elements of rabel performance, reflecting upon how the practice of this traditionally rural musical instrument, connoted with singing subversive lyrics, changed significantly within the context of urban musical revival and emblemization of the instrument and its repertoire since the 1980s.

Keywords: Rabel players, transgression, power relations, status, Cantabria, music revival, emblemization, resignification.

Introducción

“Hay que demostrar que este no es el instrumento [...] de las canciones de chascarrillo, [...] que es un instrumento para contar historias y para cantar y expresar emociones como siempre se han expresado aquí”². A lo largo de mi trabajo de campo sobre la práctica interpretativa del rabel en Cantabria, iniciado en el año 2000, encontré discursos similares al aquí citado

¹ Trabajé el contenido de este artículo, desde una perspectiva complementaria, en Susana Moreno Fernández: “The Rabel in Cantabria, Spain. Singing Transgression, Staging Regional Culture”, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis (New Series)*, III, Gisa Jähnichen (ed.), Münster, MV Wissenschaft, 2013, pp. 271-290.

² Chema Puente: *Certamen de Rabel Valle de Polaciones*, 2002, grabación de campo.

compartidos por rabelistas y promotores de este instrumento inscrito en el ámbito de la música “popular”, “tradicional” o “folclórica” en España. Tales argumentos son frecuentes entre músicos urbanos quienes, como Chema Puente, acudieron a raíz de los años 80 del siglo pasado a rabelistas del medio rural para conocer y revivir la práctica tradicional de este instrumento. En mi investigación he indagado acerca del desarrollo histórico y el cultivo actual de esta manifestación expresiva en Cantabria a fin de comprender las insistentes reivindicaciones de una valoración social del rabel y de la figura del rabelista. En mi tesis doctoral³, así como en otras publicaciones resultantes⁴, señalé el progresivo cambio registrado en la valoración de estos músicos tras el *revival* que se consolidó en los 90. Profundizaré aquí en el análisis de las relaciones entre música, poder y estatus en dicha práctica interpretativa. De modo análogo al estudio sobre la interpretación del *sarangi* en India que plantea Regula Qureshi⁵, propongo averiguar en qué medida la práctica musical del rabel evidencia luchas y tensiones sociales o el impacto de determinadas políticas de dominación y exclusión. Dicho interrogante obliga a plantear en este análisis otros como: ¿Quiénes son los rabelistas? ¿Qué lugar ocupan en la sociedad cántabra en cada momento? ¿Qué tipos de repertorios interpretan, en cuáles contextos y para qué? ¿Qué relaciones se establecen entre ellos, sus oyentes y los poderes local y regional? Y por último, ¿De qué modo la práctica interpretativa que delectan les ha servido para expresar un posicionamiento ante dichas relaciones de poder?

A fin de abordar tales cuestiones presentaré, en primer lugar, la práctica interpretativa del rabel en el medio rural cántabro, documentada desde el siglo XIX. Centraré la atención en los actores sociales implicados en ella para analizar sus interacciones, reales o simbólicas, y el modo en que son

³ Realicé mi investigación doctoral en la Universidad de Valladolid bajo la dirección de los doctores Enrique Cámara de Landa y Grazia P. Tuzi, con la tesis, defendida en 2006, “Aproximación al estudio de un cambio musical. Procesos registrados en las prácticas tradicionales del rabel en Cantabria”.

⁴ Entre estas publicaciones destacan, Susana Moreno Fernández: *Approaching the Study of a Musical Change: Processes Taking Place in the Traditional Practices of the Rabel in Cantabria*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Electronic publication, UMI. Pro-Quest Information and Learning, 2008; Ídem: *El rabel: de las cocinas a los escenarios. Un estudio de caso en Cantabria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011.

⁵ Qureshi explora, entre otros aspectos, cómo ejecutantes, audiencia y representantes del poder negocian los significados contradictorios y las múltiples referencias atribuidos a la música de *sarangi*, y cómo el poder de la música es usado al servicio del poder hegemónico. Regula Burckhart Qureshi: “The Indian Sarangi: Sound of Affect, Site of Contest”, *Yearbook for Traditional Music*, 29, 1997, pp. 1-38. En otra publicación, sobre la emoción y la corporalidad en la interpretación del *sarangi*, Qureshi defiende la necesidad de analizar las implicaciones políticas e históricas que nos permitan determinar cuándo el uso de un instrumento musical evidencia luchas sociales y políticas de dominación y exclusión. Regula Qureshi: “How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian ‘sarangi’”, *American Ethnologist*, 27, 4, 2000, pp. 805-838.

expresadas o mediadas a través de los cantos y discursos de los rabelistas. Las fuentes de información de las que me sirvo para analizar dicha práctica rural son los testimonios de varios intérpretes, las letras de sus cantos y la imagen acerca de los mismos como músicos marginales divulgada por folcloristas, estudiosos y periodistas, quienes contribuyeron conjuntamente con los poderes locales a configurar la narrativa dominante sobre la música en Cantabria, de la cual los rabelistas quedaron excluidos durante décadas. A continuación sintetizaré las principales transformaciones registradas en esta expresión musical a raíz de su revitalización iniciada en los años 80, cuando fue institucionalizada y emblematizada desde el medio urbano. Explicaré cómo tales procesos conllevaron un ascenso en el estatus del rabel y de los rabelistas, quienes reciben en el presente una desigual valoración por parte de diversos actores con los que interactúan en la sociedad de nuestros días: ciudadanos de Cantabria, promotores, intérpretes, seguidores, instituciones políticas, culturales y turísticas, o los medios de comunicación.

Entretenimiento y transgresión

Hasta los años 60 del siglo XX coexistieron en Cantabria una sociedad moderna, urbana, con cierto desarrollo industrial y otra “tradicional”, rural y pre-moderna. Diversos testimonios evidencian que el rabel fue interpretado con asiduidad en el medio rural cántabro al menos desde el siglo XIX, esencialmente entre ganaderos en los valles adyacentes de Campoo y Poblaciones, situados en el sur de la región.

El rabel ha sido uno de los instrumentos musicales más utilizados en dichos valles para acompañar el canto y la recitación, de modo similar a los usos que han recibido este u otros instrumentos emparentados tanto en la geografía española como en diversos países y culturas⁶.

Los rabelistas activos en el medio rural cántabro solían tocar en las cocinas de sus casas, en donde también se cantaba, se bailaba y eran utilizados

⁶ En España, como en Europa, su uso está documentado desde la Edad Media tanto en áreas rurales como en ambientes cortesanos. Mary Remnant: “Rebec”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, Stanley Sadie (ed.), Nueva York, Macmillan, 2001, pp. 898-902. A lo largo de la primera mitad del siglo XX, la práctica musical del rabel estaba extendida en áreas rurales de diversas regiones españolas, en donde luego fue desapareciendo de modo gradual. En Cantabria, continuó siendo interpretado hasta el presente. El rabel se ha usado tradicionalmente en diversos países de Latinoamérica como Chile, México, Argentina, Ecuador o Colombia. Otros instrumentos con características y usos análogos en contextos concretos se pueden encontrar, por ejemplo, en la *gusla* en Bulgaria, la *rabeca* en Brasil y Portugal, el *gudok* en Rusia y Ucrania, el *sarangi* en India, determinados usos del *rebab* en países de influencia islámica, el *kemenche* en Grecia, Turquía y algunas regiones del Mar Negro o diversas variantes de la lira bizantina como la *lira calabrese* o la *lira cretense*. En el *rebab* o *rabab* árabe y en la lira bizantina se encuentra, a su vez, el origen de la mayoría de estos cordófonos frotados europeos, incluido el rabel medieval.

otros instrumentos como la pandereta o las cucharas. De este modo acompañaban su voz⁷ en reuniones con familiares y vecinos a fin de entretenerse, divertirse, transmitir mensajes, expresar sentimientos e ideas y hacer más llevaderas las prolongadas estancias en el contexto doméstico, en particular durante las considerables nevadas invernales. Los rabelistas interpretaban canciones o tonadas, romances, narraciones poético-narrativas denominadas “trovas”, así como coplas para el baile de la jota. Este repertorio se transmitía de forma oral en tales contextos.

Tradicionalmente, el rabel es considerado un instrumento masculino en Cantabria, mientras que la pandereta está asociada con intérpretes femeninas. Han sido construidas en la región identidades de género asociadas a ambos instrumentos⁸, pero también son conocidas algunas mujeres rabelistas⁹, de modo que los roles atribuidos no han sido estrictamente rígidos en la tradición interpretativa local¹⁰. De todos modos, han existido ciertas restricciones en función del género del intérprete. Por ejemplo, no era aceptado en la sociedad rural tradicional que las mujeres tocasen y cantasen con este instrumento fuera del ámbito doméstico¹¹. Los hombres en cambio podían tocar también en tabernas, mercados, fiestas u otros eventos. Unos pocos rabelistas actuaron también puntualmente en festivales y concursos patrocinados por entidades e instituciones en donde se exhibía el “folclore musical” de la región ante locales, turistas y visitantes. Por ejemplo, el “Concurso de cantos, bailes, panderetas, rabeles y cintas” que comenzó en Reinosa en 1913; el “Día de Campoo” celebrado en la misma localidad desde 1942 o el día de la región, celebrado desde 1967 en Cabezón de la Sal. De

⁷ El acompañamiento proporcionado por el rabel, usando por lo general dos cuerdas, contemplaba una base melódica y rítmica para el canto, formando una heterofonía con bordón. Consúltese S. Moreno Fernández: *Approaching the Study...*, pp. 93-99.

⁸ Según Ana María Rivas: “Si el rabel es tocado exclusivamente por el hombre, la pandereta es el instrumento musical femenino por excelencia y si a algún hombre se le ocurre tocarla es tachado de mujertas». Ana María Rivas Rivas: *Antropología social de Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991, p. 126. Grazia Portoghesi-Tuzi ha estudiado la identidad de género, los contextos sociales propios, las normas y la función comunicativa de la práctica de la pandereta en Cantabria. Son abordadas extensamente estas problemáticas en Grazia P. Tuzi: “Alberi dei canti. Musica tradizionale femminile in Cantabria”, tesis doctoral, Roma, Universidad La Sapienza, 1999 y en Grazia P. Tuzi: *La pandereta. Suoni e identità della Cantabria*, Geos CD Book Collana di etnomusicologia, Udine, Nota Music, 2012. Cabe aún destacar su estudio de la identidad de género en la práctica de la pandereta en comparación con la del rabel en Grazia P. Tuzi: “La pandereta es de las mujeres: strumenti musicali ed identità di genere”, *TRANS. Transcultural Music Review*, 14, Electronic publication: <http://www.sibetrans.com/trans/a26/la-pandereta-es-de-las-mujeres-strumenti-musicali-ed-identita-di-genere>, 2010 (consulta 5 de octubre de 2013).

⁹ Algunos de los rabelistas más renombrados son: Pedro Madrid (1923-1997), Paco Sobaler (1923-2007), Antonio Morante (1918-2002) y Donato Muñoz (1919-2003). Adela Gómez (1917-) es la intérprete más reconocida y admirada como rabelista y panderetera. Otras intérpretes femeninas conocidas son Juliana Rábago (1919-2011) y Aureliana de Santiago (1916-).

¹⁰ Algo semejante ocurre en el caso de los panderos cuadrados en la Península Ibérica, como se explica en Judith R. Cohen: “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain”, *Ethnomusicology Forum*, 17, 1, 2008, p. 110.

¹¹ Adela Gómez, 2002, comunicación personal.

los testimonios de algunos rabelistas se desprende que, en dichos eventos, se mostraba una escasa consideración hacia ellos. Esto se debe a que tales intérpretes, de procedencia rural y, por lo general, carentes de instrucción, no eran socialmente considerados “músicos”, sino más bien “tañedores”, “tocadores”, “recitadores y cantadores”. Se les infravaloraba y estigmatizaba además por cantar repertorios “irreverentes”, como explicaré más adelante. Tal y como revelan también varias noticias de prensa, en algunas actuaciones públicas incluso eran tratados como una suerte de juglares, ridiculizados y sometidos a cierta “minstrelización”¹². Particularmente cuando algunos de ellos accedían a la solicitud de los organizadores o presentadores del evento de entretener y divertir al público con sus cantares y actuaciones. En un artículo de homenaje póstumo al rabelista “Lin El Airoso”, quien actuó profusamente en los escenarios de la región, se recoge: “Las gentes de las tierras altas de Campoo son las que más han reído las gracias del juglar fallecido en la capital campurriana [Reinosa] el dos de diciembre de 1989 a los 88 años de edad...”¹³.

Los rabeles usados tradicionalmente tanto en el ámbito doméstico rural como en las referidas actuaciones públicas y multitudinarias solían ser contruidos por sus propios intérpretes o por alguien próximo. Dichos instrumentos producían una sonoridad escasa y tímbricamente diversa, en función de sus materiales y procedimientos de construcción, también condicionada por la técnica que se utilizase para ejecutarlos¹⁴. Su sonido ha sido descrito de varios modos por músicos y folcloristas: “chirriante”, “estridente”, “suave”, “apagado”, etc. La afinación de dichos rabeles era además bastante inestable e imprecisa. De todos modos, tanto para quienes tocaban y cantaban tradicionalmente con este instrumento en el medio rural como para sus oyentes lo realmente importante no parece haber sido la sonoridad del instrumento sino las letras cantadas con acompañamiento de rabel y los mensajes transmitidos a través de las mismas.

La centralidad de las coplas

Aunque, como apunté anteriormente, los rabelistas en Campoo y Poblaciones cantaban varios tipos de repertorios, las “coplas picantes” o “cantares coloraos” y otras piezas “irreverentes”, de carácter transgresor, han sido consideradas por estudiosos y por muchos intérpretes como el género

¹² Entiendo aquí ese proceso en los términos en que se expone en Erving Goffman: *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2006 (ed. original de 1963).

¹³ Mauro Muriedas Echaves: “Lin El Airoso”, *La Revista de Santander*, 58, 1990, pp. 14-15.

¹⁴ Consúltense los capítulos segundo y sexto de S. Moreno Fernández: *El rabel: de las cocinas a los escenarios...*

más prototípico. A lo largo de mi investigación, diversos entrevistados y colaboradores enfatizaron la centralidad en el repertorio tradicional de coplas en las que se critica a las instituciones sociales o bien aquellas cuyas letras versan sobre el amor y el cortejo. En especial las de cariz explícita o implícitamente “picante”, alusivas al sexo y al erotismo, algunas de las cuales revelan cierto machismo y misoginia¹⁵. Los ancianos y las mujeres se encuentran entre los más criticados en diversos textos; en especial la figura de la suegra, retratada como personaje malvado y destabilizador, al igual que sucede en otros géneros de literatura oral y escrita española¹⁶.

El carácter rural y transgresor de la práctica del rabel parece haber provocado en varios momentos indiferencia y rechazo o bien fascinación hacia esta manifestación musical por parte de folcloristas, estudiosos y periodistas. A través de los discursos, anclados en una visión idealizada del pasado, divulgados por estos agentes, se han ido acumulando una serie de asociaciones claramente diferenciadas en torno al rabel y a la figura del rabelista en Cantabria. Esas imágenes han influido a su vez, a músicos, seguidores y detractores de este instrumento. En el influente *Cancionero de la Provincia de Santander* del padre Sixto de Córdoba y Oña¹⁷, concebido en el seno del movimiento regionalista cántabro de finales del XIX y principios del XX¹⁸, el rabel es apenas mencionado de manera muy breve y confusa como “una especie de violín con cuatro cuerdas”¹⁹ que sirve para acompañar los cantos populares en Cantabria. El estereotipo de los rabelistas como músicos marginales, de estatus social bajo, que interpretan repertorios transgresores fue diseminado en los discursos de otros folcloristas y estudiosos durante el siglo XX²⁰. En 1989, en su *Cancionero*

¹⁵ Para ampliar esta información, consúltese S. Moreno Fernández: *Approaching the Study...*, pp. 158-161, 202-203, 216-217; S. Moreno Fernández: *El rabel: de las cocinas a los escenarios...*, pp. 54-62.

¹⁶ Sobre la figura de la suegra en el romancero, consúltese Ignacio Ceballos Viro: “El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: La suegra malvada”, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

¹⁷ Sixto de Córdoba y Oña compiló el folklore cántabro desde finales del siglo XIX con ayuda del compositor Cándido Alegria en un cancionero publicado en cuatro volúmenes: *Cancionero infantil español, Libro I*, Santander, Aldus, 1980 (ed. original de 1948); *Cancionero popular de la Provincia de Santander. Libro II. Cantos de labores y de ronda*, Santander, Aldus, 1980 (ed. original de 1949); *Cancionero popular de la Provincia de Santander. Libro III. Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna*, Santander, Aldus, 1980 (ed. original de 1952); *Cancionero popular de la Provincia de Santander. Libro IV. Marzas, picayos, bailes, danzas, romances y cantos religiosos*, Santander, Aldus, 1980 (ed. original de 1955).

¹⁸ Como explica Julio Arce, en el contexto del regionalismo las instituciones oficiales fomentaron la compilación, estudio y reelaboración de la música tradicional cántabra, reflejada en cancioneros, romanceros y otras recolecciones de literatura y música regional, tarea a la que contribuyeron folcloristas, musicólogos y compositores. Julio Arce Bueno: *La música en Cantabria. Historia y documentos*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994, pp. 158-159.

¹⁹ S. de Córdoba y Oña: *Cancionero popular de la Provincia de Santander. Libro IV...*, p. 314.

²⁰ Por ejemplo, en P. José Antonio de Donostia: “Les instruments des danses populaires espagnoles”, *Journal of the International Folk Music Council*, 6, 1954, pp. 26-27 el rabel aparece mencionado como instrumento empleado por pastores, discurso reiteradamente repetido en las publicaciones consultadas.

*secreto de Cantabria*²¹ el etnógrafo Fernando Gomarín Guirado refuerza precisamente esa imagen, centrando la atención en el carácter “irreverente” de las letras del repertorio en forma de “coplas picantes” que incluyen sátira y crítica social²².

La imagen del rabel como instrumento marginal explica a su vez que este fuese excluido de las narrativas dominantes sobre la música y la cultura regionales²³ en las que figuraban otros como la pandereta o el “pito y tambor”²⁴. Estos instrumentos eran, por otra parte, más apropiados para representar la música de la zona tanto por el contenido de su repertorio (más moderado en el caso de la pandereta y exclusivamente instrumental en el caso del pito y tambor) como por su potente sonoridad, lo cual facilita su lucimiento en contextos públicos.

Una manifestación contra-hegemónica

La potencialidad de las realizaciones culturales expresadas en forma de rituales y *performances* como pautas de control institucional o como manifestaciones de reacción contra las clases dominantes ha sido apuntada por diversos autores²⁵. En Cantabria, un número de rabelistas del medio rural encontró en las coplas que entonaba en forma de sátira una eficaz vía de expresión desde la cual transgredir las normas sociales y cuestionar a la clase detentora del poder, transmitiendo a sus oyentes mensajes contra-hegemónicos que de otro modo estarían prohibidos o que resultaría complicado poder verbalizar. Por ello, esta práctica interpretativa constituía, en cuanto elemento de interacción social, el medio privilegiado de expresar simbólicamente una reacción contra las mismas autoridades y clases dominantes que invisibilizaban y estigmatizaban a estos músicos populares.

El análisis de los textos de varios cantos de rabelistas revela, de forma más o menos explícita, relaciones hegemónicas de dominio y exclusión en las que se encontraban inmersos sus intérpretes. Tal y como el filólogo francés

²¹ Fernando Gomarín Guirado: *Cancionero Secreto de Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991 (ed. original de 1989).

²² Esta misma visión es presentada en A. M. Rivas Rivas: *Antropología social...*, p. 126.

²³ La práctica de este instrumento quedó al margen de la instrumentalización del folclore y de las campañas realizadas durante el franquismo en favor de restaurar, recrear y exhibir las tradiciones musicales rurales para transmitir valores morales y reforzar el orden político, social y religioso.

²⁴ El “pito” o “pitu” es un clarinete agudo utilizado en la música tradicional en Cantabria con acompañamiento de un “tamboril”, también llamado “caja” o “tambor”. Para una información más detallada sobre la pandereta y el pito y tambor, así como sobre su uso en la región, consúltese G. P. Tuzi: *La pandereta. Suoni e identità...*; Francisco San José Mediavilla: *La vida secreta de los piteros. 30 años de anécdotas y vivencias*, Santander, Cantabria Tradicional, 2010.

²⁵ Véase, por ejemplo, Paul Connerton: *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Robert Jammes apunta en su introducción al antes mencionado *Cancionero Secreto de Cantabria*²⁶, lo que subyace a las coplas de rabel es “resistencia a la ideología dominante, ... reacción contra esa especie de docilidad intelectual y moral que las clases superiores han procurado siempre imponer, ...”²⁷. Podemos situar tales imposiciones como parte integrante del *habitus* legitimado por la clase dominante²⁸ al cual los rabelistas desearían oponerse. Los textos que entonaban pueden ser interpretados entonces como “negaciones hiperbólicas opuestas a las normas vigentes de la moral, la urbanidad, el acatamiento a las autoridades, etc.”²⁹. A su vez, esos mensajes no pueden expresarse si no adoptan previamente un disfraz burlesco, práctica cuyo origen remoto se puede trazar, como indica Jammes, en la literatura del Siglo de Oro español³⁰.

Una buena parte de las coplas que he analizado muestra un contenido transgresor. No obstante, si bien diversos estudiosos y periodistas han divulgado esta temática como la verdaderamente característica del rabel, también existe un número de coplas, canciones, trovas y romances con otras letras menos controvertidas. De hecho, algunos rabelistas optaron tradicionalmente por evitar aquellas críticas y sarcásticas en favor de temas sutiles y delicados como el amor, los sentimientos personales, la vida cotidiana en los valles del sur de Cantabria o la música y la danza en el medio rural. Entre tales intérpretes se encuentran las escasas rabelistas femeninas de la región y también algunos intérpretes como Paco Sobaler, recordado por sus letras poéticas³¹.

La conquista de un nuevo estatus

La práctica del rabel atravesó un período de decadencia, al igual que otras manifestaciones expresivas propias de la “sociedad tradicional”, a partir de los años 60. Importantes cambios estructurales y sociales como el creciente desarrollo industrial, la urbanización o la consolidación del sistema capitalista provocaron por entonces un notable éxodo rural-urbano en Cantabria. Ya en los años 80, unos pocos entusiastas iniciaron desde las ciudades un proceso de *revival* musical gracias al cual esta práctica continúa vigente en la región. Entre dichos defensores del rabel se encuentran principalmente jóvenes urbanos como Chema Puente, Tomás

²⁶ Robert Jammes: “Prólogo”, *Cancionero Secreto de Cantabria...*, pp. 11-19.

²⁷ *Ibidem*, p. 14.

²⁸ Pierre Bourdieu: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus Ediciones, 2006 (1ª edición en francés, *La Distinction*, Les Éditions de Minuit, 1979).

²⁹ R. Jammes: “Prólogo”, *Cancionero Secreto de Cantabria...*, pp. 14-15.

³⁰ *Ibidem*, pp. 15 y 18.

³¹ S. Moreno Fernández: *Approaching the Study...*, pp. 230-231.

Macho, José Luis Robles o César Higuera, entre otros, quienes acudieron en los 80 a varios rabelistas entrados en años para aprender esta práctica y divulgarla. No obstante, Pedro Madrid contribuyó de modo decisivo en esa revitalización musical³² en la que participaron también otros intérpretes de edad avanzada.

La práctica del rabel ha sido refuncionalizada y resignificada a través del *revival*, de modo que el instrumento y sus intérpretes gozan actualmente de un nuevo estatus. Esto a su vez ha conllevado ciertas transformaciones en la morfología del rabel, su ejecución, sus usos y repertorios asociados. Se trata de alteraciones necesarias para adaptar esta práctica a los nuevos espacios sociales en los que se la ha conseguido integrar. Las notables modificaciones introducidas inquietaron desde el inicio a rabelistas de prolongada trayectoria quienes, como Adela Gómez, me manifestaron su preocupación ante la posibilidad de que, cuando ellos faltasen, la antigua tradición desapareciera³³.

Aunque la interpretación de este instrumento comenzó a enseñarse y divulgarse en la región en los años 80, se extendió de forma significativa y ganó una popularidad inusitada esencialmente desde los años 90. Se fue formando así una comunidad de *revivalistas*³⁴ conformada por músicos, constructores y entusiastas esencialmente urbanos, de clase media, aunque de diversa procedencia, edad y formación. Estos promovieron la interpretación, enseñanza y difusión del rabel y compusieron o adaptaron algún repertorio para el mismo. Es pertinente resaltar la labor de dichos entusiastas y promotores quienes, movidos por diversas motivaciones y empeñados en preservar y dignificar esta práctica³⁵, han defendido durante décadas las potencialidades expresivas del rabel como instrumento musical, reivindicando su reconocimiento como parte tanto de la tradición local como del legado histórico compartido con otras regiones de España o bien con otras culturas³⁶. Sin embargo, las iniciativas desarrolladas por rabelistas y promotores

³² Este rabelista fue también constructor, estudioso, divulgador y profesor de rabel. En especial en la ciudad de Torrelavega, a donde emigró desde su valle natal (Polaciones) en los años 80. Desde su fallecimiento, Esteban Bolado es profesor en dicha escuela de folclore de Torrelavega.

³³ 2002, comunicación personal.

³⁴ El papel de la comunidad de *revivalistas* en estos procesos es destacado en Tamara E. Livingston: "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, 43, 1, 1999, pp. 66-85. Otras características comunes en los *revivals* musicales, en parte constatados en este estudio, se recogen en Michael Bröcken: *The British Folk Revival: 1944-2002*, Londres, Ashgate, 2003; Owe Ronström: "Revival Reconsidered", *The World of Music*, 38, 3, 1996, pp. 5-20; Neil V. Rosenberg (ed.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1993; Dick Weissman: *Which Side Are You On? An Inside History of the Folk Music Revival in America*, Nueva York-Londres, The Continuum International Publishing Group, 2006.

³⁵ Entre ellos Chema Puente, cuya postura queda manifiesta en la cita que abre el presente artículo.

³⁶ Algunos defensores del rabel enfatizan el prestigio de este instrumento y de sus intérpretes en épocas remotas, cuando fue interpretado por trovadores, juglares y músicos profesionales en ambientes urbanos, nobles y cortesanos, antes de decaer su uso y quedar este relegado a la condición de instrumento folclórico propio del medio rural.

probablemente no hubieran sido posibles en la sociedad cántabra contemporánea sin el interés y apoyo mostrados desde instituciones políticas, culturales y turísticas hacia el folclore, la música y la danza tradicionales en general en pleno proceso de conformación de la Comunidad Autónoma de Cantabria³⁷. La práctica interpretativa de diversos instrumentos musicales como la pandereta, el pito y tambor, la gaita o el rabel ha sido revitalizada y (re)emblemática en el contexto autonómico, garantizándose su enseñanza y transmisión a las nuevas generaciones, así como su estudio y su divulgación en los escenarios públicos. Los principales núcleos urbanos en donde comenzaron dichas acciones, animando la formación de músicos y grupos, fueron Santander, Torrelavega y Reinosa³⁸.

Desde los 90 ha aumentado el número de mujeres rabelistas, si bien continúan predominando los intérpretes masculinos, y han desaparecido las anteriores restricciones en los ámbitos de actuación en función del género del intérprete. Adela Gómez actuó frecuentemente en escenarios regionales como representante de la tradición interpretativa local entre los años 80 y mediados de la primera década del siglo XXI. Un creciente elenco de rabelistas de diversas generaciones ha permanecido activo en festivales, fiestas, concursos, encuentros u actos de homenaje a antiguos tocadores, entre otras celebraciones. Tales eventos son organizados o patrocinados por instituciones y agencias locales y están dirigidos principalmente a entusiastas de la zona, pero también a turistas y visitantes.

Como es frecuente en los procesos de emblemización, el significado del rabel cambió con su gradual reconocimiento y aceptación social en el elenco de iconos regionales³⁹. Si anteriormente las autoridades lo habían marginado o ignorado, en este nuevo contexto fue integrado en la narrativa musical dominante de la cultura cántabra, de modo que un número de rabelistas y seguidores practican en la actualidad con fervor esta tradición en la que encuentran un medio de reivindicar la identidad regional.

Se hace evidente un cambio significativo en la consideración social de los intérpretes y constructores de este emblemático instrumento en el

³⁷ Cantabria formó parte de la región histórica de Castilla la Vieja, como Provincia de Santander, desde mediados del siglo XIX. El "Estado de las Autonomías" fue decretado por la constitución de 1978 tras la dictadura de Franco (1939-1975) y Cantabria vio su Estatuto de Autonomía aprobado en 1981.

³⁸ Una de las principales vías de enseñanza, divulgación y dignificación del rabel fueron las Escuelas de Folclore apoyadas por los municipios de Torrelavega y Santander desde los primeros años 90, a partir de las cuales surgieron gradualmente otras en diversas localidades. En Campoo, en el año 2000 se creó la Asociación Cultural y Juvenil "Rabelistas Campurrianos" aún vigente.

³⁹ Como indica Veronica Doubleday, los significados que adquieren los instrumentos musicales en diversos contextos están relacionados, en el nivel simbólico, con aspectos como el género o la etnicidad y el nacionalismo, y cuando adquieren un estatus icónico, su significación suele incrementarse. Veronica Doubleday: "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender", *Ethnomusicology Forum*, 17, 1, 2008, p. 9.

hecho de que muchos reciben alguna remuneración por enseñar a tocar el rabel o por la venta de instrumentos que construyen, aunque lo hagan generalmente a modo de hobby. Además, los rabelistas ofrecen en la actualidad conciertos en locales de cierto prestigio a los que tradicionalmente no hubieran tenido acceso o en los que hubiera estado prohibido que tocasen y cantasen. Es el caso de teatros, salas de centros culturales o edificios religiosos.

De forma contrastante con la imagen divulgada durante las décadas anteriores del siglo XX, en diversos artículos de la prensa regional publicados a partir de los años 90 se caracteriza a los rabelistas como “músicos” competentes que realizaron importantes aportaciones a la cultura popular cántabra. Esta valoración fue promovida por Pedro Madrid en su libro *El rabel y mis experiencias*⁴⁰. La figura de dicho rabelista fue exaltada por la prensa regional tras su fallecimiento en 1997, enaltecido como icono de la práctica del rabel y de la identidad de Cantabria. José Luis Rivera, director de la Escuela de Folclore de Torrelavega en la que Pedro Madrid impartió clase varios años, afirmaba en ese contexto que Madrid “fue un catedrático del rabel, porque convirtió en un clásico un instrumento tradicional [...] Tocaba de todo, desde zarzuela a fandanguillos flamencos”⁴¹.

Otro ejemplo ilustrativo de la valoración de la figura del rabelista se muestra en el siguiente extracto de un homenaje póstumo de Chema Puente a Paco Sobaler divulgado en uno de los principales periódicos regionales:

¿Cómo podemos ponderar a personas que tañen un instrumento tosco que a todo lo más interpretan diez o quince melodías, siempre las mismas, y que no se consideran músicos? ¿Que tañen el rabel como siegan un prado o preparan la leña para la invernada?... Sin embargo, tirando del hilo que Paco tenía atado a su rabel, podríamos ir río arriba en nuestra historia: la presencia de los pastores trashumantes en las sierras de Campoo, los músicos plasmados en piedra en los capiteles de las Iglesias románicas del Sur de Cantabria... convocar la presencia ...de los héroes que el romancero había hecho perdurar...⁴².

Las necesidades expresivas de los rabelistas actuales y las demandas de su exigente público, atento ahora tanto a la *performance* como a la voz cantada y a la sonoridad del instrumento, han impulsado a músicos y constructores a buscar nuevos materiales y procesos de elaboración a fin de “mejorar” la apariencia, el sonido y la técnica de ejecución de este instrumento

⁴⁰ Pedro Madrid Gómez: *El rabel y mis experiencias*, Santander, Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura y Deporte, 1998.

⁴¹ Maxi de la Peña: “Muere el rabelista Pedro Madrid, el gran renovador de este instrumento”, *El Diario Montañés*, 24-XII-1997, p. 86.

⁴² Chema Puente: “Pequeño homenaje a Paco Sobaler”, *El Diario Montañés*, 16-VIII-2008, p. 86.

tradicionalmente rudimentario. Los rabels hoy utilizados cuentan con una sonoridad más agradable y una afinación más estable y precisa. Además, permiten interpretar una mayor variedad de repertorios.

Las transformaciones morfológicas introducidas en las dos últimas décadas alteran significativamente la identidad acústica del rabel en Cantabria⁴³. Aún así, su valor icónico y simbólico es evidente. De ahí la creciente comercialización de estos instrumentos adquiridos no sólo por músicos sino también por quienes los exhiben en sus casas o en locales públicos, desde cafés hasta edificios institucionales en Cantabria. Como en el caso de los panderos cuadrados en la Península Ibérica, “el instrumento en sí como elemento visual parece a menudo más importante que su ejecución y que el canto del ejecutante”⁴⁴.

Resignificaciones

Pese a la valoración general del rabel, la existencia de una comunidad de intérpretes y seguidores de este instrumento y su uso como emblema regional, los rabelistas no son unánimemente valorados y reconocidos en Cantabria. Ciertos sectores de la sociedad los subestiman por su tradicional connotación con lo rural, la transgresión y el mal gusto. Por otra parte, varios músicos y promotores lamentan el insuficiente reconocimiento y apoyo financiero que reciben de las instituciones y entidades en el ámbito local y regional en comparación con quienes cultivan otras prácticas musicales y coreográficas en la región.

En el actual contexto en que la práctica del rabel ha sido resignificada, sus intérpretes continúan contando con libertad para expresarse por medio de sus toques y cantos en función de sus gustos, preferencias e ideologías. Además de seleccionar el repertorio heredado de la tradición interpretativa local, estos realizan recreaciones modernas y componen o introducen nuevas piezas, algunas meramente instrumentales⁴⁵. Los rabelistas expresan hoy múltiples ideas y sentimientos relativos a vivencias y realidades contemporáneas, cuyos contenidos no se circunscriben ya al entorno local, ni siquiera al nacional. Cabe destacar a este respecto temáticas como la denuncia de los efectos negativos de la modernización, el capitalismo o la globalización. Por ejemplo, el cambio de hábitos de vida impuesto por la implantación de un creciente número de centros comerciales en Cantabria.

⁴³ Qureshi explica las propiedades especiales de ciertos instrumentos musicales en tanto que elementos de la memoria material que encarnan una identidad acústica. Apunta que, como herramienta para articular significados culturales mediante la repetición sonora, un instrumento musical puede devenir un lugar privilegiado para conservar la memoria cultural. R. B. Qureshi: “The Indian Sarangi: ...”, p. 4.

⁴⁴ J. R. Cohen: “This Drum I Play...”, p. 118.

⁴⁵ Aunque esta práctica es minoritaria, la ejecución instrumental desplaza el tradicional uso del rabel como instrumento acompañante de la voz.

Algunos rabelistas perpetúan los repertorios “irreverentes”, inspirados en la tradición oral, y recogidos en publicaciones como el *Cancionero Secreto de Cantabria* o el libro *El rabel y mis experiencias*⁴⁶. Cabe cuestionar, no obstante, la eficacia comunicativa de esos cantos, cargados de connotaciones y mensajes altamente significativos en la sociedad rural tradicional, pero en su mayoría desmantizados en la actual sociedad moderna y urbanizada. Tales textos han perdido su verdadera función de sátira, crítica social y expresión contra-hegemónica, aunque muchos mantienen su carácter jocoso con el que divierten y entretienen a la audiencia. En todo caso, dicho repertorio es interpretado tan sólo por algunos rabelistas masculinos, y estos son cuestionados por un número de intérpretes y seguidores que consideran que la vigencia de tales cantos menoscaba los esfuerzos por resignificar, dignificar y valorar este instrumento musical en la sociedad contemporánea.

La referida selección y reconfiguración de los repertorios revela a su vez la voluntad de muchos rabelistas de transmitir una imagen socialmente aceptable de su práctica interpretativa desde la cual conquistar el favor de las instituciones políticas, sin cuyo apoyo económico y logístico se torna inviable la enseñanza, preservación y transmisión de la práctica del rabel en nuestros días.

Consideraciones finales

En este análisis he demostrado cómo la *performance* del rabel constituye en la actualidad un lugar en el que se ponen a prueba antiguos significados de la interpretación del instrumento, se negocian otros nuevos y se reescriben las reglas de las relaciones hegemónicas en que se hayan implicados intérpretes, oyentes y representantes del poder local y regional⁴⁷. Varias generaciones de rabelistas han conseguido negociar significados diversos en torno a su práctica interpretativa en Cantabria mediante sus elecciones de repertorio, sus comportamientos y sus discursos acerca de esta actividad musical. Históricamente marginados y estigmatizados como intérpretes rurales e incultos que cantaban letras inmorales y socialmente transgresoras, los rabelistas vieron elevado su estatus como resultado del *revival* iniciado en los 80 por intérpretes urbanos. Estos músicos adaptaron su práctica a las necesidades y gustos de la sociedad contemporánea y lograron el reconocimiento y apoyo de diversas instituciones, favorecidos por su valoración

⁴⁶ Cf. notas 21 y 40 *ut supra*.

⁴⁷ También en el caso del *sarangi* en India la *performance* constituye un lugar para la negociación de significados y la redefinición de reglas, en donde los significados musicales se interpretan y renuevan constantemente. R. Qureshi: “How Does Music Mean?...”, p. 827.

como representantes de una manifestación musical emblemática de la Comunidad Autónoma de Cantabria. La práctica interpretativa del rabel se encuentra hoy integrada en la narrativa dominante de la cultura regional. Pese a este significativo logro, los intérpretes y promotores más comprometidos continúan reivindicando, como se ha evidenciado, un mayor apoyo, valoración y reconocimiento social e institucional, a fin de superar la ambivalente consideración que reciben hoy en el contexto de la sociedad cántabra.