

## EL FOLKLORISMO

### Análisis de una tradición «prêt-à-porter»<sup>1</sup>

Josep MARTÍ I PÉREZ  
CSIC, BARCELONA

En la fiesta mayor de 1990 celebrada en Santa Coloma de Gramanet, municipio adosado a Barcelona con características de ciudad-dormitorio y un alto porcentaje de inmigración, uno de los actos que congregó a más participantes fue el bautizo del dragón *Blai*, figura zoomórfica creada dentro del marco de la tradición del «bestiari» catalán. En el acto del bautizo, en el cual los dragones de Sant Feliu de Llobregat y de Nou Barris (Barcelona) hicieron las veces de «padrinos», estuvieron presentes tanto el alcalde de la ciudad como el ponente de cultura de la misma. Este último, en una breve alocución ante el público, destacó la importancia que tienen este tipo de actividades para la recuperación de la cultura tradicional. Como final del acto, se hizo bailar al dragón una corta danza que acompañó la tradicional agrupación musical formada por «gralles»<sup>2</sup> y percusión. La melodía de esta pieza instrumental, típicamente catalana, había sido compuesta por uno de los jóvenes miembros del grupo de «draconaires» siguiendo de manera rigurosa los mol-

1. Aunque el contenido del artículo se centra especialmente en el fenómeno musical, gran parte de las conclusiones son aplicables asimismo a cualquier ámbito de la denominada «cultura popular». Algunas de las ideas básicas de este artículo fueron ya dadas a conocer mediante la comunicación «Música tradicional: entre folklore i folklorisme» presentada en el «Col·loqui sobre Cançó Tradicional» celebrado en Reus (12-15.9.1990) y organizado por el «Centre de Documentació sobre Cultura Popular, Carrutxa».

2. Instrumento de viento con doble lengüeta perteneciente a la familia de las chirimías. Es muy popular en las comarcas meridionales de Cataluña.

des tradicionales del país. El dragón de Santa Coloma, en lo sucesivo, será sacado a la calle para participar en el ambiente lúdico de las fiestas de la ciudad, y será llevado también a las celebraciones de otras localidades representando a su municipio.

En esta breve nota descriptiva que podía haber sido redactada por cualquier periodista local, podemos fijar nuestra atención en cuatro puntos muy reveladores para captar el sentido de la celebración: a.- La ciudad de Santa Coloma, un municipio catalán que durante este siglo ha experimentado una transformación radical<sup>3</sup>, creyó interesante poseer también su dragón tal como es el caso de otras poblaciones del Principado. b.- El ponente de cultura del ayuntamiento recalcó la importancia de esta fiesta para la recuperación de la cultura tradicional. c.- Para el baile del dragón *Blai*, se compuso una «nueva» melodía según el modelo tradicional. d.- La finalidad de esta figura zoomórfica bautizada con el simpático nombre de *Blai* (Blas) está lejos de querer representar el «mal» tal como acontece con los dragones propios de procesiones y entremeses del Corpus de muchas poblaciones catalanas en siglos anteriores. Su finalidad es exclusivamente de naturaleza lúdica.

Las anotaciones del cuaderno de campo del folklorista que —a la caza de tradiciones ancestrales— hubiese presenciado la fiesta vendrían seguramente marcadas por la decepción: «Nada de interés. Todo es de reciente creación», podría haber escrito. Esta fiesta de Santa Coloma de Gramanet nos ofrece la mejor carta de presentación para el contenido de este artículo: el folklorismo.

### *I. Definición y características fundamentales.*

De forma muy general, entendemos bajo el término de «folklorismo» el interés que nuestra actual sociedad siente por la denominada cultura popular o tradicional. Este interés incluye tanto la actitud pasiva propia del espectador, la cual supone una predisposición positiva hacia todo lo que signifique «cultura tradicional», como la actitud activa que trata de reproducir fuera del contexto original (espacio, tiempo, función) este mundo tradicional. El concepto de «folklorismo» presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición.

3. Sólo para dar una idea basta decir que, según datos del ayuntamiento, de los 2.728 habitantes de 1920, Santa Coloma de Gramanet ha pasado a tener 106.711 en 1970 y 135.000 en 1986 (último censo). El tanto por ciento de población de origen no catalán es muy superior al de la autóctona.

Esta intencionalidad puede ser de naturaleza estética, comercial, ideológica o recuperadora. Folklorismo, en su vertiente activa, implica, por tanto, «manipulación» de los elementos culturales de corte tradicional. Dentro del ámbito musical, un «tabla» flamenco en la Rambla de Barcelona, una danza bretona bailada en un acto de reivindicación política, un recital de música tradicional, representan buenos ejemplos de folklorismo. En todos estos casos nos encontramos con lo que se ha etiquetado de manera muy descriptiva como de «cultura popular de segunda mano»<sup>4</sup>. Muy a menudo se trata de productos musicales que, procedentes de una determinada tradición de transmisión oral, han sufrido una cierta transformación para adaptarse a los gustos y necesidades de un público de sensibilidad urbana predominantemente.

En los ámbitos académicos de la antropología europea se empezó a hablar de folklorismo, con el sentido que aquí le otorgamos, especialmente a partir de un artículo de Hans Moser titulado «Vom Folklorismus in unserer Zeit» publicado en 1962<sup>5</sup>. A pesar de que pocos años antes la sociología ya se había servido de este término<sup>6</sup>, y que según V. J. Gusev, el mismo concepto con una significación similar también había sido utilizado con mayor anterioridad en escritos científicos aparecidos en la Unión Soviética<sup>7</sup>, podemos considerar a H. Moser como el verdadero introductor de este término en la antropología. La publicación del mencionado artículo sobre el folklorismo originó un interesante y fructífero debate en torno a esta problemática en muchos países europeos, y dejó bien sentada la necesidad, por parte de esta disciplina, de no obviar en sus trabajos de investigación todo aquel tipo de manifestaciones que sin ser folklore<sup>8</sup> en el sentido más estricto de la palabra, no tan solo se hallan íntimamente relacionadas con él, sino que, en muchas ocasiones, la distinción entre ambos fenómenos resulta hartamente conflictiva.

Mediante la comparación de las diferencias constatables entre el producto folklorístico y el folklórico se puede llegar a comprender de manera bastante satisfactoria el fenómeno del folklorismo. Cuando hablamos de la música tradicional popular forzosamente tenemos que hacer alusión a la «esencia» de las creaciones

4. Cfr. Hermann Bausinger, *Volkskunde*, Darmstadt 1971, p. 158.

5. «Zeitschrift für Volkskunde», 58, 1962, pp. 177-209.

6. Véase: Peter Heintz, *Sozialer Wandel*. En: Rene König (ed.), *Soziologie*, Frankfurt 1958, pp. 268-274.

7. Cfr. V. J. Gusev, *Principal Types of Present-day Folklorism*. En: «Folklorismus Bulletin», 1980, pp. 12-13.

8. Sin ánimos de entrar en polémicas terminológicas, siempre que a lo largo de este artículo se mencione la palabra «folklore» en relación de oposición con la de «folklorismo», se la entenderá en su sentido más amplio de «cultura tradicional».

musicales. Debemos fijarnos en la «forma» y en el «contenido». De esta manera hablamos de «coplas», de «mateixes», de «gozos», etc. Esto, sin embargo, no nos es de gran ayuda a la hora de diferenciar entre el producto folklórico y el folklorístico ya que éstos, en ocasiones, pueden compartir una misma forma y un mismo contenido. Dentro del ámbito del folklore, cuando queremos caracterizar el fenómeno de la música tradicional o profundizar en el difícil campo de las definiciones, no nos basta la «esencia» sino que también tenemos que recurrir por fuerza al «estado», es decir, a los aspectos circunstanciales que envuelven estas creaciones. Hablamos de canción anónima, de transmisión oral, de las relaciones del producto musical en cuestión con el ciclo de vida o del año, de la pertenencia étnica... Todo esto es de capital importancia ya que son precisamente estos criterios los que nos hacen distinguir entre la tarantela recogida en la ruralía apuliana de la que podemos encontrar en una composición de música culta. Los aspectos circunstanciales son, al fin y al cabo, los que fundamentalmente nos permiten calificar una canción de «tradicional», y es también en estos aspectos, tal y como iremos viendo a lo largo de este artículo, donde folklore y folklorismo se diferencian esencialmente.

Si toda manifestación de la cultura tradicional se halla inmersa en «su realidad», en su contexto sociocultural concreto, una de las principales características del folklorismo es su pertenencia a dos realidades diferentes distantes entre sí por el tiempo y/o el espacio. Es el caso en el que se ofrece una representación de «ballets» catalanes al público barcelonés actual o en el que se ameniza a los clientes de un restaurante europeo con música mexicana. Se produce, pues, una confrontación entre el mundo tradicional al cual alude el folklorismo y el mundo en el cual éste, de hecho, tiene lugar. Es precisamente por la existencia simultánea de estas dos realidades que en ocasiones, cuando no se las sabe presentar bien ensambladas, un espectáculo folklorístico nos puede parecer grotesco, efecto al fin y al cabo similar al producido por el chiste que no en vano también basa su ingenio o «gracia» en la relación —en éste caso, sin embargo, voluntariamente forzada— de dos planos diferentes de la realidad. Cualquier manifestación folklorística, acertada o no, no podrá nunca llegar a entenderse de manera plena sin tener en cuenta este juego implícito entre dos realidades distintas. Si folklore es vivencia, el folklorismo es vivencia de una vivencia.

Esta pertenencia a dos mundos diferentes, esta confrontación forzada del folklorismo, puede ser vista como «discontinuidad» que contrastaría, por tanto, con la continuidad que ofrece el folklore. Se ha hablado bastante sobre la problemática de la continuidad en el folklore<sup>9</sup>. A menudo se afirma que solamente podemos en-

9. Véase por ejemplo la publicación editada por H. Bausinger y W. Brückner con colaboraciones de varios investigadores: *Kontinuität?*, Berlin 1969.

contrar una «verdadera» continuidad cuando se mantienen la forma externa, la función, los actores, y los ámbitos espaciales y temporales<sup>10</sup>. Esto representa, no obstante, una idea demasiado estricta del concepto la cual rayaría con el inmovilismo, algo que como todos bien sabemos no conoce la cultura cuando se mantiene viva. La continuidad no puede ser medida tan solo por criterios objetivos como los acabados de enumerar sino que hay que tomar en consideración asimismo la importante componente subjetiva que le da consistencia. Los individuos pueden experimentar la sensación de continuidad a pesar de los cambios que indefectiblemente se van produciendo. Una de las condiciones que definen la cultura tradicional es precisamente esta idea de continuidad que perciben los actores: ellos cantan y bailan más o menos como lo hacían sus antepasados, es decir, siguiendo la línea ininterrumpida de una tradición. Por tanto, podemos hablar realmente de una «continuidad» en el folklore de la que, en principio, carece el folklorismo puesto que este último nos ofrece siempre la realidad de «otra» época o de «otras» latitudes<sup>11</sup>. Durante unos recientes trabajos de recopilación de música tradicional efectuados por encargo de la *Generalitat Valenciana* en diversas comarcas de la autonomía, uno de los informantes, junto a las canciones que él recordaba, ofreció al grupo de jóvenes recolectores la siguiente dedicación improvisada:

«Estes cançons del meu poble  
que se cantaven abans,  
per a que tots les coneguen  
jo se les vaig a cantar.

Aixina els joves de ara  
que entenen de música i de art,  
podran saber què es cantava  
en Alcàsser fa cent anys.»<sup>12</sup>

10. Cfr. Max Matter, *Folklorismus. Plädoyer für funktionale Analysen*. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), *Folklorismus, Neusiedl/See* 1982, p. 172.

11. Esta idea de continuidad, o también de continuidad truncada, me la han reflejado muy a menudo los propios informantes, jóvenes muchos de ellos, cuando en sus intentos de recuperar una tradición perdida me han dicho con estas o similares palabras: «No queremos que sea nuestra generación la que pierda el eslabón de la tradición».

12. «Estas canciones de mi pueblo/ que se cantaban antes,/ para que todos las conozcan/ yo se las voy a cantar.» «Así los jóvenes de ahora/ que entienden de música y de arte,/ podrán saber lo que se cantaba/ en Alcàsser hace cien años.» *Conselleria de Cultura* (ed.), *Fonoteca de Materials. Tallers de música popular, Difusió Mediterrània*, 1988 (DMFR 022-1), vol. I.

El acto de grabación de estas canciones tradicionales hay que enmarcarlo obviamente dentro del fenómeno del folklorismo en su vertiente de labor recuperadora; y nada mejor que estas coplas improvisadas para dejar bien patente la consciencia de tradición truncada –de discontinuidad–, que caracteriza al folklorismo.

## II. *Ambitos de manifestación del folklorismo.*

En el ámbito musical, el folklorismo se manifiesta en tres niveles diferentes:

- a. Conjunto de ideas, actitudes y valores que podemos incluir bajo el concepto globalizador de «base ideacional».
- b. La producción musical, es decir, las realizaciones concretas musicales como, por ejemplo, la composición o adaptación de piezas musicales según el estilo tradicional<sup>13</sup>.
- c. La representación, es decir, la «materialización» de este producto musical en un lugar y momento dados –la ejecución<sup>14</sup>.

### a. La base ideacional

En principio, podemos calificar de manifestación folklorística tanto un recital de canción africana en una ciudad española, como la representación de bailes de Mallorca en las fiestas de cualquier municipio de esta isla. Pero desde el punto de vista de la procedencia de la cultura objeto del folklorismo, podemos establecer dos tipos básicos de este último. Se trata del «exofolklorismo» y del «endofolklorismo» según que el interés se dirija hacia culturas ajenas o hacia la propia. En estos ejemplos mencionados, el recital de canción africana cabría catalogarlo como exofolklorismo mientras que la representación de bailes mallorquines sería endofolklorismo. Las obras musicales de tradición culta nos ofrecen, asimismo, innumerables ejemplos de ambos tipos de folklorismo. Ya en la música del siglo XVII encontra-

13. Dentro de este apartado también cabría considerar la construcción de instrumentos –o pseudoinstrumentos– musicales sencillos de corte tradicional con finalidad claramente folklorística, por ejemplo, como «souvenir».

14. Como es obvio, el sentido dado aquí a «representación» es el de la palabra inglesa «performance» de tan incómoda traducción.

mos una cierta apertura hacia lo exótico con la incorporación, por ejemplo, de instrumentos jenízaros a las bandas militares; esta atracción hacia la música turca se pondría de manifiesto posteriormente también en obras de Joseph Haydn, Gluck, Mozart o Beethoven que la tomaron como fuente de inspiración. El endofolklorismo encuentra su máxima expresión en los denominados «nacionalismos musicales», pudiéndonos servir perfectamente como ejemplo la música española de la primera mitad del siglo XX o el escrito teórico de Felip Pedrell «Por nuestra música» editado en Barcelona en el año 1891, donde se aboga por el valor del folklore para la renovación musical del país.

El interés de esta distinción entre exo- y endofolklorismo no radica en la mera taxonomía, sino en el hecho de que nos revela importantes aspectos causales del folklorismo pertenecientes a su transfondo ideacional. Por una parte, la fascinación por lo exótico, por otra, el interés en descubrir las propias raíces culturales. En ambas perspectivas subyacen una serie de elementos ideológicos muy característicos para el hombre occidental de nuestra época. En el caso del exofolklorismo podemos apreciar reminiscencias rousseauianas de la filosofía del «buen salvaje» y la voluntad de querer superar el etnocentrismo característico de nuestra sociedad, el cual nos ha impedido ver con mirada objetiva los innegables logros de otras culturas, que también pueden ser provechosos para la nuestra.

Ya dentro de una dimensión diferente, otro de los factores que intervienen en esta fascinación por lo exótico es el prestigio social que otorga el hecho de ser conocedor de un saber para minorías, para iniciados, el cual en una determinada época no muy lejana de nuestra historia era privativo de las élites culturales y aristocráticas del momento. Todas estas componentes ideacionales, las encontramos hasta un cierto punto también en el endofolklorismo. Los rasgos arcaicos de nuestra propia cultura también nos pueden parecer exóticos, y también pueden llegar a fascinarnos los valores y logros de aquella cultura pisoteada por los avances implacables de nuestra tecnología moderna. Dentro de un espíritu neorromántico y de claras irisaciones germánicas, se trataría de una vuelta hacia aquellos valores que por su mayor primitivismo nos parecen más cerca de la hoy día tan mitificada naturaleza. No obstante, aunque todo esto pueda resultar válido para el endofolklorismo, mucho más importante es la ideología de cariz nacionalista –en el sentido más amplio y laxo de esta última palabra– que se encuentra en su base. Esta poderosa componente ideológica se hace patente no sólo en los aspectos causales del folklorismo, sino también, como más adelante veremos, en los teleológicos y funcionales: el amor por lo propio es causa del endofolklore, y en una espiral dialéctica donde causa y efecto a menudo se confunden, también el querer despertar el amor por lo

propio será una finalidad del fenómeno folklórico, con la evidente implicación funcional ideológica que se deduce de la consumación de este objetivo.

Otro elemento importante de los fundamentos ideacionales del folclorismo es su tradicionalismo. Si folklore es tradición, es decir, aquel acto de transmisión espontáneo del cual no se es consciente porque no es racionalizado y que conserva contenidos culturales de forma dinámica, folclorismo es tradicionalismo: la presentación consciente e intencionada de contenidos culturales pertenecientes al pasado con la finalidad expresa de conservarlos o recuperarlos<sup>15</sup>. El folklore, tal como ya hemos apuntado con anterioridad, implica «continuidad», mientras que el folclorismo –que de alguna manera la ha perdido– significa «voluntad de continuidad».

Un detalle interesante al respecto es la polémica surgida en Cataluña sobre la necesidad de emplear el catalán o el castellano en los textos de las habaneras<sup>16</sup>. En este punto concreto se produce una inevitable confrontación entre dos de los diferentes criterios ideacionales que dan sentido al folclorismo: el tradicionalismo, por una parte, y su identificación con las raíces culturales de la sociedad en la cual se produce, por otra. Las habaneras eran cantadas originariamente en castellano, y para un determinado ámbito de sus entusiastas revitalizadores actuales –ignorando evidentemente el hecho de que el paso de una lengua a otra es norma habitual en la difusión de la canción popular– es necesario atenerse de manera estricta a esta característica original de la habanera, por lo que a la lengua del texto se refiere:

«[Una habanera autèntica] ha de complir tres condicions: el ritme, la llengua castellana i el tema amorós. [...] La llengua original era la castellana, i així la cantaven aquí els pescadors tot i no saber quasibé el castellà.»<sup>17</sup>

Este tradicionalismo, pues, que exige que el registro lingüístico de las habaneras sea el castellano, colisiona de manera inevitable con una de las motivaciones más importantes que tiene el folclorismo, la etno-ideológica<sup>18</sup>, que en el caso catalán se manifiesta a través de la afirmación de la propia cultura, y –con ello– la de

15. Sobre esta diferenciación entre «tradición» y «tradicionalismo» véase por ejemplo: Max Peter Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, Winterthur 1976, pp. 71-77.

16. Las habaneras constituyen un género cancionístico que en los últimos años ha adquirido una gran popularidad en Cataluña. Hoy día, son muchas las fiestas de raíz popular del Principado que entre sus actos incluyen recitales de este tipo de canciones. Sobre la polémica lingüística aludida, véase por ejemplo: Xavier Febrés, *Les havaneres, el cant d'un mar*, Girona 1986, pp. 82-83; Núria Bassa Camps, *Les havaneres*, Barcelona 1980, p. 63.

17. «[Una habanera autèntica] tiene que cumplir tres condiciones: el ritmo, la lengua castellana y el tema amoroso. [...] La lengua original era la castellana, y así la cantaban aquí los pescadores a pesar de apenas saber el castellano». Opinión de un informante recogida por N. Bassa, op. cit., p. 63.

18. Véase más adelante.

la lengua, puesto que es el factor diferencial más importante de la consciencia étnica y del nacionalismo catalán. Actualmente, la mayor parte de las nuevas habaneras se componen en catalán e, incluso, se cantan traducidas a esta lengua muchas de las originariamente castellanas como, por ejemplo, la famosa *La Paloma* de Iradier. Pero el conflicto surgido por esta confrontación entre valores lingüísticos y tradicionalistas se manifiesta, no tan solo a través de las frecuentes polémicas a las que hacíamos alusión entre aficionados y cultivadores de este género cancionístico, sino también a través de determinados modos de comportamiento en el momento de la representación. No es, por ejemplo, en absoluto inhabitual que antes de empezar el recital uno de los componentes del grupo crea necesario «explicar» al público el porqué de que algunas de las habaneras de su repertorio serán cantadas en castellano: se alude siempre a su origen cubano y al hecho de que fueran soldados españoles los que las trajeron a Cataluña. De esta manera, los intérpretes, escusándose tras la «tradición», se «disculpan» por la vulneración de un principio ideológico tan revelante como es el de la fidelidad a la propia cultura y, por tanto, a su lengua. La importancia del hecho lingüístico se refleja asimismo en el mercado discográfico puesto que, en ocasiones, el idioma empleado en las canciones se convierte incluso en un criterio de selección: el consumidor podrá adquirir discos o *cassettes* en los que todas las piezas grabadas se canten en una única lengua ya sea la castellana o la catalana, hecho del que, obviamente, se hará mención de manera expresa en la portada del producto comercial.

#### b. La producción musical

Morfológicamente, el producto folklórico no tendrá tan solo una componente de raíz tradicional –bien que estereotipada– sino que además contará con elementos ajenos a esta tradición que provienen del grupo receptor. El producto es de alguna manera «homologado» según criterios propios del conglomerado social a quien va dirigido para que pueda ser asimilado por éste. Una de las consecuencias más evidentes es la simplificación. Así, por ejemplo, cuando el producto musical original posee microtonalidad, profusa ornamentación y complejidad rítmica, estos elementos pueden ser evitados, en parte o incluso eliminados, a través de la folklorización siempre que estos rasgos resulten extraños a la sociedad receptora<sup>19</sup>. Otro

19. Véase por ejemplo Ammon Shiloah y Erik Cohen, *The dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel*. En: «Ethnomusicology», XXVII/2, 1983, p. 239; Stefanos D. Imellos, *Griechenland. Bemerkungen*

caso muy claro y frecuente de simplificación es el que se produce en las adaptaciones corales de canciones tradicionales en las que muy a menudo se suprime una parte del texto cuando se considera que éste es de una longitud excesiva. Los romances, por ejemplo, suelen tener un gran número de versos que en ocasiones se articulan con cortas y sencillas melodías que, de acuerdo con los gustos musicales actuales, no justificarían la audición integral del texto. El caso contrario de la simplificación sería el incremento de complejidad, hecho que también se produce mediante la folklorización de una pieza musical cuando, por ejemplo, se hace uso de la armonización en aquellos casos en que la tradición no recurre a ella<sup>20</sup>, o se cae en el virtuosismo preciosístico instrumental<sup>21</sup>. Además de estos cambios morfológicos, como resultado de la folklorización de una pieza musical, hay que contar asimismo con la «pulimentación», es decir, la supresión de la tradición de todo aquello que el grupo receptor considera antiestético o desagradable, tanto a nivel musical como textual<sup>22</sup>, la exageración de aquellos rasgos considerados más «típicos»<sup>23</sup> y el deseo por ofrecer una perfección técnica (uno de los valores de nuestro tiempo) que en la mayor parte de los casos es desconocida en la cultura tradicional<sup>24</sup>.

und Beispiele. En: E. Hörander y H. Lunzer (eds.), op. cit., p. 113. Este proceso de simplificación a causa del contacto directo entre dos realidades diferentes está obviamente relacionado con el «efecto 'melting pot'» según el cual la formación de un lenguaje musical común entre dos o más culturas distintas implica un proceso de selección simplificador de los elementos de diferente origen cultural que se aglutinan para que de esta manera se pueda facilitar su asimilación. Cfr. Josep Martí i Pérez, *Etnofonia i aculturació a l'Alguer (Sardenya)*. En: «Anuario Musical», 44, 1989, pp. 231 y ss.

20. La armonización de canciones tradicionales por cantantes o grupos folklorísticos es un hecho bien conocido por todos. Bruno Nettl, por ejemplo, también menciona esta realidad en su estudio: *An introduction to folk music in the United States*, Detroit 1962, p. 73.

21. Cfr. B. Nettl, op. cit., p. 72.

22. Cfr. Venetia J. Newall, *The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)*. En: «Folklore» 98, 1987/2, p. 137.

23. Cfr. Bruno Nettl, op. cit., p. 73.

24. La respuesta de un informante de Calella (Cataluña) ante la pregunta sobre las diferencias de las actuales habaneras respecto a las que había conocido en su juventud fue la siguiente: «Ara és diferent. Ara canten molt bé. En aquella època els que cantaven no es fixaven tant en les veus ajustades, i el to, però a mi m'agradava més, tenia més mèrit. Ara ho fan molt bé, però no és el mateix» («Ahora es diferente. Ahora cantan muy bien. En aquella época [antes de la folklorización de las habaneras] los que cantaban no se fijaban tanto en las voces ajustadas, y el tono, pero a mí me gustaba más, tenía más mérito. Ahora lo hacen muy bien, pero no es lo mismo»). N. Bassa, op. cit., p. 68.

Francisco J. Flores, en un artículo sobre la música popular murciana hace alusión también a este perfeccionismo con el que se presenta el legado tradicional: «Allí [en las grabaciones de la canción popular murciana] encontramos parrandas y jotas salidas del pentagrama, allí tenemos cantes de trilla que parecen más propios del Liceo de Barcelona que de una era, allí vemos jotas y malagueñas recopiladas al modo de..., allí vemos arreglos, así vemos como se habla de tenores... No, la canción popular no necesita de correctores de estilo, ni de remodeladores, ni de arreglos, ni de voces educadas... La canción popular es otra cosa.» Francisco J. Flores Arroyuelo, *El ocaso de la vida tradicional*, Murcia 1987, p. 177.

Sobre este aspecto concreto del folklorismo, véase también: Josefina Roma Riu, *El papel de los «Esbarts dansaires» en la modificación del patrimonio de la danza catalana*. En: Ministerio de Cultura, *Actas del 2º Congreso de Antropología*, Madrid, 1985, pp. 162-164.

Las alteraciones morfológicas que sufre el producto musical a través de su folklorización pueden llegar a ser tan notables que si no irreconocibles, sí que pueden resultar bastante extrañas a los oídos de los portadores de la tradición. Hay que tener en cuenta que los parámetros cognitivos del hecho musical difieren según el tipo de cultura de la cual se trate, y a pesar de que según los criterios musicológicos académicos no se haya modificado un producto musical substancialmente en su estructura, en cambio, es muy posible que las diferencias resultantes puedan ser percibidas por los portadores de la tradición como muy importantes<sup>25</sup>. En ocasiones, estas mutaciones pueden llegar a ser tan decisivas y frecuentes que existe la posibilidad de que junto al estilo tradicional –para autóctonos– se desarrolle otro claramente diferenciado para los nuevos receptores, aunque conserve su filiación genética, algo que puede suceder muy fácilmente cuando, por ejemplo, se pone un estilo musical al servicio de la demanda turística<sup>26</sup>. En principio también sería esto válido por lo que respecta a la organología. En los instrumentos de raíz popular que podemos encontrar en el mercado, hallaremos tanto instrumentos perfeccionados técnicamente a través de su folklorización como también casos de grotesca simplificación cuando están pensados solamente para la venta turística como mero «souvenir».

La mutación experimentada por una pieza tradicional cuando es folklorizada puede ser considerada como un proceso análogo al que se produce en la aculturación. En principio, no es demasiado académico emplear este término para los cambios que sufren los elementos culturales dentro de una misma cultura, puesto que «aculturación» implica el contacto entre dos grupos distintos étnicamente diferenciados. Pero, por otra parte, es un hecho real que dentro mismo de un grupo étnico podemos apreciar diversos ámbitos humanos bien delimitados con rasgos culturales muy diferenciados entre sí, que en ciertos aspectos operan como si de diferentes culturas se trataran. Un estudiante madrileño, por ejemplo, se sentirá hoy día mucho más identificado con un estudiante de Milán que con un campesino español que proceda de una de las zonas más deprimidas de la península. Con este último compartirá –hasta cierto punto– la lengua, pero tanto su realidad ambiental como

25. Recuerdo, por ejemplo, el caso de un dulzainero de la población castellanense de Sorita que se quejaba de la versión discográfica que un grupo valenciano de renombre había hecho de una danza del pueblo que él mismo les había facilitado. Según el dulzainero, la danza de la localidad tenía bien poco que ver con la versión comercializada. Véanse también parecidos datos en este sentido en: Bartolomé Ensenyat Estrany, *Folklore de Mallorca. Danzas, Música, Tiros y Costumbres*, Ciutat de Mallorca 1975, pp. 124, 144, 148 y 152.

26. El caso de la música balinesa, por ejemplo, nos viene como anillo al dedo. Cfr. Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, New York 1971, p. 15.



su cosmovisión se aproximarán más a las del milanés. En principio, cabe considerar el producto folklórico como el resultado de un proceso de transformación interno al sistema. Pero a otro nivel de análisis, partiendo de la base que en nuestra sociedad occidental hay un ámbito rural y un ámbito ciudadano culturalmente diferenciados, que podemos calificar de subsistemas, e indentificando –aunque sólo sea válido hasta un cierto punto– la cultura tradicional con el ámbito rural y el folklorismo con la urbe<sup>27</sup>, puede ser mucho más esclarecedor considerar el producto folklórico, más que como el resultado de un proceso de transformación interno al sistema, como el resultado del choque entre dos ambientes culturales distintos, lo que al fin y al cabo se corresponde con lo que entendemos por aculturación.

Las diferencias entre el producto folklórico y el propio de la cultura tradicional no se limitan tan solo al aspecto morfológico sino que también son constatables en otros ámbitos, como, por ejemplo, en el de la difusión. Mientras la música tradicional estricta se encuentra en el grado más elemental de los cuatro estados fijados por Curt Sachs dentro del desarrollo histórico de la comunicación musical<sup>28</sup>, es decir, en el de la música no escrita transmitida oralmente, la producción surgida del folklorismo se encuentra ya en la última etapa, la de la música difundida a través de las nuevas técnicas de grabación sonora tal como sucede también con la música popular moderna.

Mediante la difusión de las creaciones folklóricas en documentos sonoros y también impresas sobre papel, se fija su forma con lo que desaparece otra de las características principales de la música tradicional: su variabilidad. Tal como un «opus», la música de la canción folklorizada deviene fija.

Esta característica no es tan solo válida para una pieza en concreto sino también para el estilo o género del cual se trate en general. El proceso de folklorización implica, por una parte, la toma de conciencia sobre la existencia de determinados

27. Cuando en este contexto hablamos de «ámbito rural» nos referimos evidentemente a aquellas zonas geográficas no urbanas altamente conservadoras por lo que al legado cultural se refiere. Como es lógico, no sería válido querer adscribir de manera absoluta el folklore (en el sentido más clásico de la palabra) a estas zonas, pero sí es un hecho que la cultura tradicional encuentra en ellas su máxima expresión.

28. Curt Sachs resumió la historia del desarrollo de la comunicación musical en cuatro estados principales:

«1. Unwritten music. Composer and performer are one person; his music cannot be disseminated without him nor can it last except in the uncertain forms of tradition.

2. Written music. Separation of composer and performer, and modest possibilities of dissemination and duration.

3. Printed music. Stronger possibilities of dissemination and duration.

4. Recorded music. Complete separation of actual performance and unlimited reproduction; strongest possibilities of dissemination and duration in the original, authentic style of rendition.» Curt Sachs, *Our Musical Heritage*, New York 1948, p. 378.

elementos culturales diferenciales y adscribibles a un grupo concreto, es decir, del folklore. Por otra parte, conjuntamente con este hecho se forma un «cuadro ideacional», es decir, el conjunto de características que se tienen por propias del estilo o género. Este cuadro será el marco de referencia para toda creación folklórica. El proceso folklorizador incluye, pues, estos dos momentos importantes: la identificación y la fijación. Dado el cariz tradicionalista del folklore, una vez estos elementos están identificados y fijados, se someterán al cambio de manera mucho más difícil que la música tradicional: se solidifican. Se trata del mismo fenómeno que hallamos por cierto en muchos otros ámbitos de la producción cultural en general. Una masía, por ejemplo, crece y se modifica según las necesidades y los gustos de sus moradores, los cuales se guiarán tanto por las pautas legadas por la tradición como por las innovaciones propias del momento. En la construcción de la masía podremos apreciar tanto obra de sillería como de ladrillos, esgrafiado o simple rebozado, cubierta formada por tejas o también –al menos en los establos– a base de la más prosaica *uralita*. En el caso de que gente de ciudad compre una masía para sus horas de ocio, lo que hará será eliminar todos aquellos elementos que no encajen con la idea que tenemos de *masía* –con el cuadro ideacional al que antes aludíamos–, y en toda innovación que se emprenda se pondrá esmero para que ésta se halle en concordancia con el modelo tipificado de casa rural catalana.

Otra de las características de la música tradicional es su pertenencia a un ámbito étnico determinado. Cuando se difunde en otros ámbitos es asimilada y adaptada, de manera que también pasa a formar parte del legado denominado «étnico» del nuevo grupo receptor. La popular melodía «El noi de la mare», por ejemplo, pertenece en realidad tanto a los catalanes como a los gallegos puesto que se encuentra en el repertorio tradicional de ambas comunidades, pero tanto unos como otros la ven como exclusiva de su propia cultura. Desde el punto de vista cognitivo de los actores, esta melodía será solamente catalana o solamente gallega. Las creaciones folklóricas, en cambio, pueden saltar las barreras culturales sin renunciar, no obstante, a sus orígenes étnicos. El repertorio flamenco que se pueda escuchar en un «tablaó» de la Rambla barcelonesa será visto por los catalanes siempre como andaluz, y lo escucharán con deleite en parte debido a su exotismo que es precisamente uno de los valores con los que más juega el folklorismo<sup>29</sup>.

Por último, en lo que se refiere al producto folklórico, hay que tener en

29. No hace falta recalcar que esta diferencia entre folklore y folklorismo acabada de mencionar se encuentra en relación directa con lo que anteriormente hemos descrito como la pertenencia del folklorismo a dos realidades diferentes.

cuenta asimismo la influencia que puede ejercer sobre el folklore vivo. La reiteración con que son escuchadas las versiones folklorizadas o el prestigio que supone su difusión comercializada, puede inducir a los actores a alterar lo que habían aprendido por transmisión oral.

### c. La representación musical

Dentro de las representaciones musicales de tipo colectivo<sup>30</sup> podemos apreciar una diferente distribución de los roles de los actores en cuanto a su modo de participación. Básicamente podemos establecer dos tipos: la representación musical participativa, también denominada «abierta» en la que todos los actores toman parte de manera activa, y la representación musical «cerrada»<sup>31</sup> en la que se establece una bien definida relación dual entre ejecutantes y público. Por lo que respecta a las manifestaciones del folklorismo, cabe destacar la importancia que tiene en ellas el modelo de representación cerrada, hecho que es en gran manera facilitado por la pertenencia del folklorismo a una doble realidad. La circunstancia de que se ofrezca al público un repertorio ajeno a su realidad cotidiana, conjuntamente con el alto grado de especialización técnica que caracteriza nuestra actual sociedad –lo que evidentemente veta la participación activa al restringir la espontaneidad musical de los no iniciados–, constituyen las causas de que, en el folklorismo, el modelo de representación musical con límites muy claros entre participantes activos y participantes pasivos sea muy generalizado. Este modelo de representación –estrechamente ligado a la idea de espectáculo o de «show»– también se halla evidentemente en el mundo tradicional: pensemos, por ejemplo, en la práctica «castellera» de Cataluña, o en el gran número de danzas ceremoniales de tipo religioso o profano que exigen un laborioso proceso de aprendizaje limitado a unas pocas personas. Pero a parte de estos casos, acostumbramos a identificar –no sin razón– las manifestaciones de la tradición como un acto espontáneo y participativo: en la ta-

30. En líneas anteriores ya hemos dado a entender que consideramos como «representación musical» la materialización del producto musical en unas coordenadas de espacio/tiempo precisas. Esta representación puede ser colectiva –un concierto, un recital– o bien individual como, por ejemplo, el hecho de tararear una melodía para sí.

31. A falta de otra terminología más exacta, la oposición de los adjetivos «abierto»/«cerrado» me parece la más indicada para expresar esta diferenciación fundamental dentro de las representaciones musicales. El adjetivo «cerrado», no obstante, no nos debe inducir al error de pensar que no se produce ninguna interacción entre público y ejecutantes. No hay que entender «cerrado» como sinónimo de «hermético» sino como condición reguladora del acto comunicativo.

berna canta todo aquel que lo desee, tenga o no tenga buena voz; en el «ball pagès» mallorquín no hay que ser un gran artista para atreverse a salir con la pareja en medio de la plaza; y en los cantos religiosos o profanos de romería, habrá siempre plena libertad para tomar parte en ellos. Con todo esto se marca una palpable diferencia entre folklore y folklorismo que, aunque no tenga una validez absolutamente definitoria, ya que solamente implica unas tendencias, posee sin duda una innegable relevancia.

Pero aun en el caso de las representaciones cerradas propias del folklore, el grado de participación del público acostumbra a ser mayor que el que se da en las manifestaciones folklorísticas. Hay que tener en cuenta que a pesar de la distribución de roles entre participantes activos y pasivos, el acto pertenece de manera plena tanto a unos como a otros. El público conocerá exactamente lo que la representación les depara, y los ejecutantes saben muy bien lo que el público espera de ellos. Esta situación, a diferencia de las representaciones abiertas, comporta una gran rigidez formal de la actuación puesto que se habrá de ser fiel a la tradición local: no podrá alterarse el orden de una serie de danzas ni tampoco escatimar al público ninguna de las estrofas de las que pueda componerse una canción. Toda persona que se congregue para ver la representación, a menudo, se irá anticipando mentalmente los distintos pasos de los danzarines o las sucesivas estrofas de la canción. El público no es tan solo espectador sino también «supervisor» del cumplimiento de una tradición; los ejecutantes no hacen sino dar forma a algo que no tan solo ellos sino también el público tiene profundamente interiorizado. En realidad, no es un mundo ajeno y exótico lo que se presenta a los ojos del espectador –tal como por el contrario sucede en la representación folklorística– sino algo muy propio de la comunidad. Es por esta razón que existe una verdadera comunión entre público y ejecutantes, lo que a la fuerza tiene que traducirse en una mayor interacción entre ambos. Así pues, no sería correcto equiparar a todos los efectos las representaciones cerradas del folklore y del folklorismo aunque tengan en común la distribución fija de roles. El siguiente comentario de principios de siglo sobre una actuación «castellera» fuera de su contexto local, evidencia esta necesaria distinción que hay que establecer entre la representación folklórica y folklorística de carácter cerrado:

«Jo he vist els “Xiquets de Valls” fora d’aquestes comarcas [el Penedés, el Camp, la Conca de Barberà] y m’han fet llàstima: no troban companys ni qui’ls ajudi y comparteixi ab ells els braus exercicis y’ls recordi llurs vitoriosas gestas: apareixen com planta exòtica fora del ambient indispensable pera’l seu sosteniment; las



grallas se'ls afluixa'l tremp, y aquells cossos que eran tronchs tambalejan, y els brasos que se'ls veyan nervuts s'encongeixen, y aquellas grapas s'arronsan: resulta ridícol trasplantar els "Xiquets"»<sup>32</sup>.

Teniendo bien presentes estas consideraciones, no debe extrañarnos el hecho de que en muchas de las representaciones folklóricas, se exhorte continuamente al público a la participación activa, ya sea con acompañamiento rítmico a base de palmadas, con el canto o incluso con el baile. Con esto se pretende diluir la rígida línea divisoria entre público y escenario para acercarse aún más a la realidad lejana de aquel mundo tradicional evocado por el folclorismo. A menudo también se fomenta la mayor interacción entre público y ejecutantes, ofreciendo al primero la oportunidad de solicitar sus piezas musicales favoritas propias del género en cuestión, tal como observamos en los recitales de habaneras de Cataluña. No es necesario decir que bien pocas veces se consigue una participación verdadera del público. Este, definitivamente, pertenece ya a otro ambiente.

En una gran mayoría de los espectáculos folklóricos, los ejecutantes se dirigen al público de manera harto informal recurriendo en ocasiones incluso a los comentarios de tipo humorístico. Se crea de esta manera un ambiente relajado que quiere estar mucho más cerca del aire de taberna, o del que se respira en la plaza del pueblo, que del propio de las salas de conciertos. Las representaciones de la música culta se caracterizan por una exagerada rigidez formal del acto, por el frac, la seriedad y mirada transcendente de los *virtuosi*. Los obligados instantes de silencio absoluto que preceden a la puesta en movimiento de la batuta del *maestro* también forman parte de las pautas rituales de la representación, y aquel pobre espectador que se sienta invadido en estos momentos por una tosadura inoportuna sentirá clavadas en su pobre carne de mortal las miradas inquisitoriales de sus vecinos de butaca. La representación folklórica nada quiere saber de estos hábitos y proceder, consciente de lo mucho que la alejarían de «lo popular».

Pero el intento de hacer participar al público o de ofrecer un ambiente relajado para dar más «credibilidad» al espectáculo no es el único recurso con el que

32. «Yo he visto los "Xiquets de Valls" [agrupación "castellera"] fuera de estas comarcas [el Penedès, el Camp, la Conca de Barberà] y me han producido lástima: no encuentran compañeros que los ayuden y compartan con ellos los bravos ejercicios y les recuerde sus victoriosas gestas: aparecen como planta exótica fuera del ambiente indispensable para su sostenimiento; a las chirimías se les afloja el temple, y aquellos cuerpos que eran troncos se tambalean, y los brazos que se los veía con nervio se encogen, y aquellas garras se contraen: resulta ridículo trasplantar los "Xiquets"». Antoni Insenser, *El Penedès. Balls, Dansas y Comparsas Populares*. En: «Revista Musical Catalana», 12, 1904, p. 253.

cuentan los actos folklóricos. A menudo se intentará crear un «ambiente» postizo que vaya de acuerdo con el contenido del espectáculo. En las cantadas de habaneras de Cataluña, por ejemplo, el grupo actuante proceda de la costa o no, irá muy a menudo vestido a la marinera a pesar de que el recital tenga lugar en ámbitos rurales o urbanos sin ninguna conexión con el mar. En estos recitales se ha convertido asimismo en norma el reparto durante la actuación del «cremat», bebida elaborada a base de ron y otros ingredientes que se asocia con el paisaje caribeño y con el ambiente de taberna de la Costa Brava, foco de difusión de las habaneras en Cataluña. Otro de los recursos más cotidianos para conseguir una buena «ambientación» del acto folklórico musical es el de salir al escenario vestido a la manera tradicional del país, a pesar de que estos trajes ya no sean de uso habitual. Este último recurso lo encontramos de manera casi preceptiva en los espectáculos coreográficos.

En las representaciones musicales de aquellas zonas rurales que se encuentran en plena transición, por lo que a su incorporación al mundo moderno se refiere, puede apreciarse de manera muy clara el funcionamiento del proceso aculturador al que hacíamos alusión en páginas anteriores. Vicent Torrent, en una publicación reciente sobre la música popular valenciana, nos ofrece un buen ejemplo para ello:

«[...] Al començament d'aquestes línies comentàvem l'alt grau de vigència que encara conserva la dansa. Cal, però, matisar aquesta afirmació. No en tots els pobles té el mateix caràcter. En uns, el ball és encara obert, és a dir, poden ballar totes les persones que vulguen; també potser no cal anar vestits amb una indumentària antiga sinó normal. En altres llocs, en canvi, la dansa és només ballada per algunes persones que a més van abillades amb peces de vestir antigues caigudes ja en desús, de tal forma que converteixen allò que era un acte de participació del poble en un espectacle, cosa que fa canviar el sentit del ritu de manera absoluta.»<sup>33</sup>

Este proceso aculturador se va imponiendo de manera paulatina en el ámbito rural culturalmente regresivo, a medida que la nueva cosmovisión surgida de ambientes urbanos y de carácter internacional y cosmopolita se va adentrando en él, sustituyendo las formas de vida y cosmovisión tradicionales.

33. «Al principio de estas líneas, comentábamos el alto grado de vigencia que todavía conserva la "dansà" [baile tradicional]. Es necesario, no obstante, matizar esta afirmación. No tiene en todos los pueblos el mismo carácter. En unos, el baile es todavía abierto, es decir, pueden bailar todas las personas que quieran; también, quizás, no será necesario que vayan vestidos con una indumentaria antigua sino normal. En otros lugares, en cambio, la "dansà" es bailada tan solo por algunas personas que además van ataviadas con piezas de vestir antiguas caídas ya en desuso, de tal manera que convierten aquello que era un acto de participación del pueblo en un espectáculo, cosa que hace cambiar el sentido del rito de manera absoluta.» Vicent Torrent, *la música popular*, València 1990, p. 74.

### III. Los tres niveles del folklorismo

A lo largo de estas últimas páginas hemos visto que el folklorismo se manifiesta en tres ámbitos diferentes: en el ideacional, en el del producto musical y en el de la representación. Estos ámbitos son los que constituyen los «tres niveles» del folklorismo. Esta distinción me parece importante ya que nos permite establecer con mayor precisión la posible presencia o ausencia del folklorismo en una manifestación cultural dada.

La conjunción de estos tres factores nos puede ofrecer diferentes tipos de folklorismo según que éste se manifieste solamente en uno de ellos, en dos o en los tres conjuntamente. Un recital de habaneras en una fiesta de un pueblo catalán incluye de manera clara tanto el folklorismo del producto musical —la mayoría de las habaneras que se cantan en estas ocasiones son productos folklorísticos— como el de la representación y transfondo ideacional: este tipo de recitales dan la nota ornamental de tradicionalidad —absolutamente intencional— a la fiesta a pesar de que, como sucede a menudo, se realicen en un moderno complejo polideportivo. Pero también se podría dar el caso de que se hiciese subir al escenario a un campesino con buena voz para que cantase ante el público una muestra de su repertorio de canciones de trabajo. Se trataría de un hecho más insólito que el anterior pero bien posible —y que de hecho se produce— dada la dignificación que hoy se pretende otorgar al folklore local. Las canciones ofrecidas al público serían sin duda alguna las que denominamos «tradicionales»; el acto pertenecería, no obstante, al ámbito del folklorismo. Nos podemos encontrar también con el caso inverso: la reproducción de una pieza folklorística en un acto que no lo es. Imaginémoslo, por ejemplo, a un grupo de pescadores cantando la habanera «El meu avi»<sup>34</sup> mientras se encuentran en alta mar.

Pero además de estos casos en los que aparecen con toda claridad el segundo y tercer nivel de folklorismo, se habrá de tener en cuenta asimismo aquellas manifestaciones culturales que aludan a la tradición, en las que ni el producto en sí ni su puesta en escena puedan ser calificados de estrictamente folklorísticos, a diferencia, en cambio, de la intención subyacente en ellas. El levantamiento de las torres humanas de los «castellers» con los indispensables toques de «gralles» que los acompañan, pertenece plenamente al folklore catalán, y lo normal es que se reali-

34. Compuesta no hace muchos años por Ortega Monasterio, se trata de la habanera que actualmente cuenta con una mayor popularidad en Cataluña.

cen en un ambiente festivo y con una separación clara entre participantes activos —los «castellers»— y los pasivos —el público. Un acto de este tipo no tiene que ser folklorístico a la fuerza, pero cuando en las mentes de los organizadores de la actuación «castellera» domina la idea de que hay que conservar el patrimonio cultural tradicional y ésta es la razón principal que hace incluir en los actos de la fiesta mayor el levantamiento del «castell», la presencia, aunque muy atenuada, del folklorismo es evidente. En principio sería erróneo calificar las «ballades» de sardanas que se acostumbra a organizar habitualmente, tanto en las ciudades como en las zonas rurales de Cataluña, de acto folklorístico. Desde la masiva popularización de este género (finales de siglo pasado) hasta la actualidad, ha existido una innegable continuidad. Las sardanas, hoy día, siguen entendiéndose primeramente no como espectáculo sino como diversión para los mismos actores. Por otra parte, no obstante, es impensable que los organizadores de las tandas de bailes, además de esta función primera de las «ballades», no vean también en ellas una manera de preservar la propia idiosincrasia cultural del país. La prueba más evidente de ello es la existencia de asociaciones dedicadas al fomento de esta danza que poseen un evidente transfondo nacionalista<sup>35</sup>. En estos ejemplos y en otros muchos casos similares, resulta innegable la existencia de una cierta dosis folklorística; en la mayoría de ellos nos encontramos ante un folklorismo al primer nivel.

Algo parecido encontramos con lo que podemos designar como «folklorismo artístico» que comprende aquellos casos de utilización de material folklórico con finalidad estética predominantemente, y —en ocasiones— también ideológica, por parte de la denominada música de tradición culta. Es, por ejemplo, el caso de las citas o adaptaciones de temas folklóricos en las composiciones musicales cultas, fenómeno que con mayor o menor incidencia ha sido siempre una constante en la música occidental<sup>36</sup>. No obstante, si comparamos esto con los ejemplos que hemos ido viendo de folklorismo, y más concretamente de producto folklorístico, advertimos

35. La razón de que sea difícil discernir entre folklorismo y folklore en el caso concreto del fenómeno sardanístico actual radica en que la sardana de hoy día es el resultado de la confrontación entre la cultura urbana y rural, en un momento en el que esta última aún mantenía una cierta vitalidad. Es por este motivo que la sardana ha conservado rasgos morfológicos y, sobre todo, funcionales de tipo tradicional sin que aquello no sea óbice para que asimismo haya incorporado ciertos rasgos característicos de la música culta tales como la autoría, la fijación de formas —tanto para el producto musical como para su representación— y la manera de difusión.

36. Esto no significa, no obstante, que los compositores utilicen siempre material folklórico genuino puesto que muy a menudo se sirven de arreglos de piezas tradicionales para su posterior elaboración. Piénsese, por ejemplo, en el caso de J. Brahms que utilizó en sus obras canciones populares recogidas por Zuccalmaglio el cual, lejos de ofrecer el material musical de manera fidedigna, lo retocó e introdujo importantes cambios de acuerdo con sus gustos estéticos.

una diferencia esencial. En el caso de los compositores de línea culta, se recurre a los diferentes elementos folklóricos para integrarlos –y por tanto transformarlos– en una obra artística propia del –ámbito de la música culta en oposición a la tradicional. En el caso del otro tipo de folklorismo, la intencionalidad del músico no es la de ofrecer estos productos en otro plano (el de la música culta) sino darlos como genuinos representantes de la música de tradición oral (aunque ya sabemos que no es exactamente así). En el primer caso, se intenta amoldar el producto folklórico al estilo del compositor de manera que las danzas alemanas de Beethoven, o el gran número de melodías populares que este mismo músico «había compuesto *con amore*»<sup>37</sup>, por ejemplo, son antes que nada una obra beethoveniana, y a pesar de que podemos hablar de «folklorismo» no sería correcto considerar estas obras como productos folklóricos. En el caso de las creaciones folklóricas, en cambio, no es el autor o adaptador lo que es importante<sup>38</sup> sino unas pautas legadas por la tradición que tendrán que ser respetadas, condición ésta *sine qua non* para la creación concebida. Hay, pues, una diferencia en la intencionalidad que obviamente repercute en el producto final de los dos tipos de creación. En el caso de la adaptación del material folklórico en la música de tradición culta, éste se emplea para expresar unas ideas del compositor; se trata de lo que hemos denominado «folklorismo artístico». En el segundo caso, en cambio, el músico se subordina a la pretendida genuinidad del material musical que reproduce. Puesto que este tipo de folklorismo pretende representar un estilo tradicional concreto, puede ser etiquetado –para distinguirlo del anterior– de «representativo» (al menos por la intención).

El hecho de que en los inicios del debate sobre el folklorismo no todos los investigadores concedieran un mismo alcance semántico al término o bien no se tuvieran del todo en cuenta los tres diferentes niveles del fenómeno y sobre todo su desfase cronológico, hace que mientras algunos investigadores sitúan los orígenes del folklorismo en las últimas décadas de nuestro siglo<sup>39</sup>, para la mayoría de los de-

37. Así se expresaba Beethoven en cartas dirigidas al editor. Cfr. Marianne Bröcker, *Die Bearbeitungen schottischer und irischer Volkslieder von Ludwig van Beethoven*. En: «Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde», 10, 1982, p. 63.

38. En el folklore, la importancia que el contexto socio-cultural da a la autoría es mucho menor que en la música culta. Es por esta razón que el anonimato es una de las características más claras de la música tradicional, algo que sería inconcebible para los ambientes cultos del arte occidental de los últimos siglos. En este sentido, pues, el folklorismo se rige en buena parte por los parámetros ideacionales del folklore.

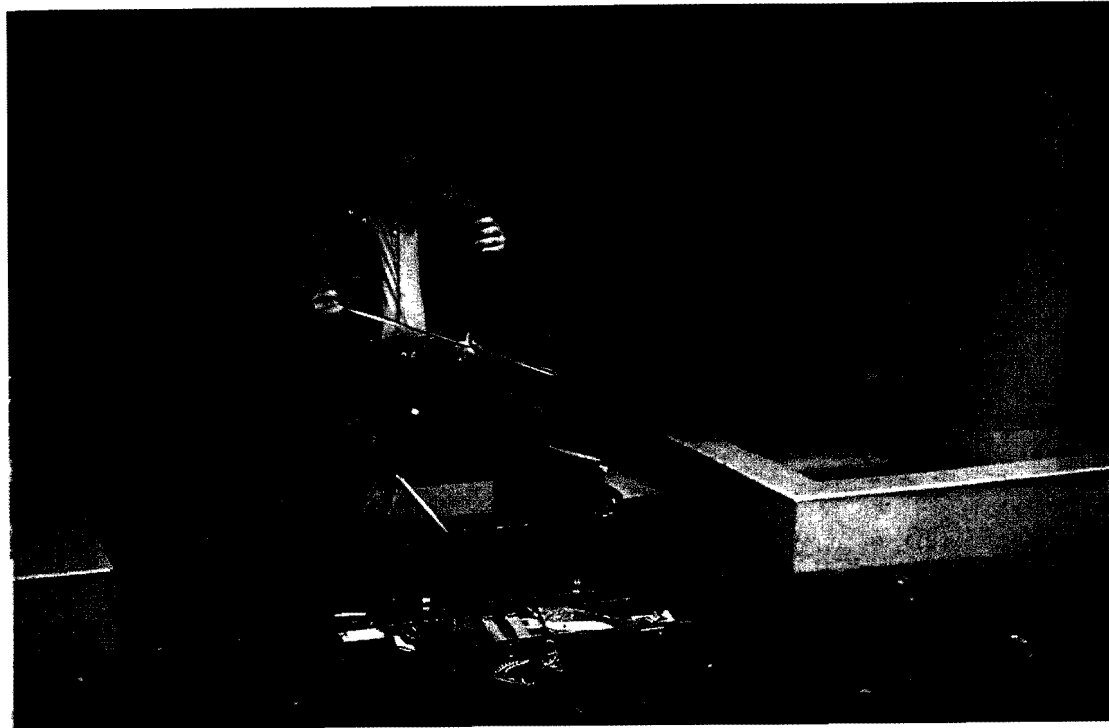
39. Esto se desprende, por ejemplo, del artículo de S.D. Imellos sobre el folklorismo en Grecia (Cfr. op. cit., p. 108) o del de Jorge Dias sobre el de Portugal (Cfr. J. Dias, *Folklorismus in Portugal*. En: «Zeitschrift für Volkskunde», 65, 1969, p. 51), aunque este último autor nos hable del «folklorismo auténtico», posiblemente para diferenciarlo del artístico.



Recital de canciones de zambomba en las fiestas de Sant Antonio de Sa Pobra (Mallorca), 1989.



Reproducción de una típica barraca de la Camarga como atracción turística en las fiestas de Pentecostés de Nîmes, 1988.



**Exofolklorismo: Música tradicional china en una calle de San Francisco (California), 1989.**



**Endofolklorismo: Representación de una danza típica catalana en Fontcoberta (Gerona), 1981.**

más se trata de un fenómeno mucho más antiguo puesto que también considera folklorismo la incorporación del legado tradicional en las obras de música culta. Si la razón de estas discrepancias fuera un problema estrictamente terminológico, no cabría darles demasiada importancia, pero en el fondo se trata también de una cuestión conceptual. En principio, podemos hablar de la existencia de folklorismo plenamente desarrollado en una sociedad determinada cuando se presentan los tres niveles antes aludidos, pero no por ello hay que olvidar aquellos casos de folklorismo incipiente en el que sólo se manifiesta en el primer nivel. Lo que sí parece claro es que si el folklorismo artístico es detectado ya en siglos atrás, el folklorismo representativo, en cambio, puede ser considerado como típico para nuestra época. Aunque podríamos encontrar casos aislados en el pasado de este tipo de folklorismo —a finales del siglo XVIII, por ejemplo, ya se organizaban festivales de arpa tradicional con este espíritu folklorista en Belfast<sup>40</sup>—, es sobre todo a partir de la toma de conciencia generalizada de la existencia de una cultura popular, de su pérdida y del deseo de recuperarla que este tipo de folklorismo se manifiesta de manera plena.

A principios de siglo el folklorismo representativo es ya en muchos países europeos un fenómeno bien tangible. El interés por la tradición que se desvanece ya no es exclusivo de determinados sectores de la intelectualidad sino que se va extendiendo paulatinamente por las diversas capas de la sociedad. En Cataluña, por ejemplo, a finales del siglo XIX los coros y orfeones incluyen sistemáticamente en sus programas canciones tradicionales catalanas que antes sólo habían interesado a eruditos, y en el año 1902 hizo aparición en público el primer «esbart»<sup>41</sup> —denominación que reciben en Cataluña las asociaciones dedicadas al fomento y representación (cerrada) de danzas típicas— al que pronto secundarían otros grupos, todos ellos comprometidos en el empeño de recuperar y divulgar las danzas tradicionales del país. En homenaje a una actuación reivindicativa protagonizada por senadores y diputados catalanes en las cortes de Madrid, se celebró en Barcelona, en el año 1906, un «Festival popular Català-Bascongat» en el que se incluyeron canciones y danzas vascas y catalanas. El espíritu folklorista, así como las connotaciones políticas del «festival» quedan bien reflejadas en el siguiente fragmento de un comentario que podemos leer en la sección de noticias de la «Revista Musical Catalana» de aquel año:

40. Cfr. Alan Gailey, Folk Culture, Context, and Cultural Change. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), op. cit., p. 76.

41. Se trata del «Esbart de dansaires de Vic». Cfr. Voz «Esbart». En: Francesc Pujol y Joan Amades, Diccionari de la dansa, Barcelona 1936, Vol. I, pp. 232-233.

«De casa's ballaren, además de la majestuosa sardana, el senzill y elegant Ball del Ciri per dues parelles de pagesos de les valls del Montseny, habillats ab el típich trajo propri d'aquest ball. L'efecte que aquesta seriosa dansa va produir, tant als catalans com als baschs que la presenciaren, fou tant gran y els aplaudiments tant entusiastes, que les parelles van veures obligades a repetir-lo. [...] Y, finalment, tant cant aquesta hermosa festa popular, hont s'hi pogueren observar clarament els caràcters de Basconia y Catalunya, se cantaren els dos himnes en els quals hi estan sintetizadas totes las aspiracions d'aquests dos pobles tant semblants en anhels, «Els segadors» y «El Guernikako Arbola», que foren escoltats a peu dret per la nombrosa concurrencia que hi havia en el Tívoli.»<sup>42</sup>

#### IV. Finalidad y funciones del folklorismo

En líneas anteriores ya hemos mencionado que el concepto de «folklorismo» implica la manipulación de elementos folklorísticos con una finalidad estética, comercial, ideológica o recuperadora. Estas finalidades pueden presentarse tanto de manera conjunta como separadamente.

La finalidad estética, tal como hemos apuntado, es la más importante del folklorismo artístico, mientras que las tres restantes son fundamentalmente las que dan vida al folklorismo representativo. Las motivaciones comerciales del folklorismo son bien evidentes, tanto que en ocasiones algunos autores incluso limitan el alcance semántico del término «folklorismo» a la comercialización del folklore<sup>43</sup>. El folklorismo musical participa de pleno en el mundo musical moderno, el cual, como bien sabemos, comporta un gran movimiento de intereses ya sea con la organización de conciertos y recitales o bien con la producción discográfica. Una parte quizá más bien modesta en comparación con otros estilos musicales –pero en absoluto despreciable– de los beneficios económicos generados por el «business» musi-

42. «Del país se bailaron, además, de la majestuosa sardana, el sencillo y elegante «Ball del Ciri» por dos parejas de payeses de los valles del Montseny, vestidos con el típico traje propio de este baile. El efecto que esta seria danza produjo, tanto a los catalanes como a los vascos que la presenciaron, fue tan grande y los aplausos tan entusiastas, que las parejas se vieron obligadas a repetirlo. [...] Y, finalmente, cerrando esta hermosa fiesta popular, donde se pudieron observar claramente los caracteres de Vasconia y Cataluña, se cantaron los dos himnos en los cuales están sintetizadas todas las aspiraciones de estos dos pueblos tan semejantes en anhelos, «Els Segadors» y «El Guernikako Arbola», que fueron escuchados de pie por la numerosa concurrencia que había en el Tívoli.» Festival popular Català-Bascongat. En: «Revista Musical Catalana», 29, 1906, p. 104.

43. Véase por ejemplo Siegfried Neumann, Folklore auf einem Festival. En: Kincsö Verebélyi (ed.), A Folklorizmus fogalma és jelenségei, Kecskemét 1981, p. 145. La manipulación puramente mercantilista del folklore es una característica muy importante del folklorismo pero hay que considerarla solamente como una de sus diversas manifestaciones.

cal actual se la lleva evidentemente la producción folklorística. Además hay que tener en cuenta también el gran desarrollo experimentado por el turismo en los últimos años, el cual, sin duda alguna, es uno de los principales consumidores de folklorismo.

No obstante, difícilmente podremos llegar a entender bien el fenómeno folklorístico si no tenemos en cuenta los aspectos ideológicos que conlleva. Considerando que la razón de ser del folklorismo tiene como punto de partida las diferentes idiosincrasias étnicas, resulta fácil deducir sus implicaciones ideológicas. El folklorismo está estrechamente relacionado con el sentimiento de colectividad con base étnica, ya se trate de un pueblo, ciudad, comarca o nación, y por tanto está muy cerca también de nacionalismos de todo tipo, desde el más humilde regionalismo hasta el nacionalismo más reivindicativo, desde el nacionalismo más oprimido hasta el nacionalismo más opresor. Todos estos movimientos, tendencias, opiniones o dogmatismos han recurrido y recurren aún hoy día al folklorismo para infundir espíritu de grupo a aquellos a quienes va dirigido. En el apartado anterior ya hemos aludido mediante un ejemplo al uso del folklorismo por parte de la política catalana de principios de siglo. En los Estados Unidos de América, se empezó a lo largo de los años veinte con la instrumentalización ideológica del folklore musical que, si bien empezó interviniendo en las lides por las reivindicaciones sociales, pronto pasaría a ser una expresión más del patriotismo nacional en general<sup>44</sup>. La España de Franco recurrió al folklorismo tan pronto terminó la Guerra Civil, pues «Hacía falta restaurar y reorganizar las tradiciones populares de España como representación genuina que eran de su espíritu nacional»<sup>45</sup>:

«Diferentes son los impulsos y las orientaciones que tienden hoy [1944] a reorganizar el folklore de España como un signo de unidad en sus múltiples aspectos. Varios organismos de la Falange, con misión propia para esta finalidad, son los que más se distinguen en tal proceso. Concursos nacionales de coros y de danzas en la Sección Femenina y en Educación y Descanso; fomento de canciones y de bailes escolares que culminan en la celebración de la fiesta de la Victoria con el Día de la Canción; práctica coral y coreográfica en los campamentos del frente de Juventudes, son permanente y eficaz muestra de lo que interesa la cuestión racial folklórica en el fomento educativo y de pre-formación que para la juventud española se procura.»<sup>46</sup>.

44. Cfr. B. Nettl, op. cit., p. 71.

45. Andrés Aráiz Martínez, Lo que es y lo que puede ser la Jota. En: «Anales de la escuela oficial de jota aragonesa», 3, 1944, p. 36.

46. A. Aráiz, op. cit., p. 35.



En Hungría, los trajes y la música populares hacen acto de presencia en la celebración del primero de mayo<sup>47</sup>. En las cuatro décadas de existencia de la recientemente desaparecida República Democrática Alemana, el fomento del folklore fue objeto de la política cultural del estado: «Folklorepflege als Gegenstand sozialistischer Kulturpolitik»<sup>48</sup>. Así, por ejemplo, en 1978, con motivo de la creación de un Instituto de Folklore en la ciudad germano-oriental de Mecklenburg, se razonó políticamente la medida aduciendo entre otros argumentos que:

«Zum Kulturerbe gehören die progressiven Elemente der Folklore des deutschen Volkes allgemein wie auch speziell ihre regionalen Erscheinungsformen. [...] Bei ihrer Erforschung, Bewahrung und Aneignung lassen wir uns von den Leninschen Prinzipien unseres Verhältnisses zum Erbe leiten. Wie alle Werte sozialistischer Kultur und Kunsttraditionen haben auch Pflege und Verbreitung der Folklore ihren Anteil an der Festigung der politisch-ideologischen Haltung sozialistischer Persönlichkeiten, wenn sie Klassenbewusstsein, patriotischen Stolz, Traditionsbewusstsein sowie Gefühlsreichtum zu vertiefen vermögen. Die Folklorepflege kann einen Beitrag zur Annäherung der Klassen und Schichten unserer Gesellschaft, insbesondere zur Festigung des Bündnisses der Arbeiterklasse mit der Klasse der Genossenschaftsbauern leisten.»<sup>49</sup>

Pero todo ello era posible porque:

«Hinsichtlich der regionalen Folklorepflege ist ferner zu bedenken, dass die erfolgte Konsolidierung der sozialistischen Nation in der DDR die Gefahr eines Rückfalls in Erscheinungsformen eines bürgerlichen Regionalchauvinismus («Stammesbewusstsein») nach rund dreissig Jahren zuverlässig ausschliesst.»<sup>50</sup>

47. Cfr. Nils-Arvid Bringéus, Folklorismus. Einige prinzipielle Gesichtspunkte vor schwedischem Hintergrund. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), op. cit., p. 59.

48. Cfr. Ulrich Bentzien, Mundartpflege. Ein Phänomen des Folklorismus?. En: E. Hörandner y H. Lunzer, op. cit., p. 19.

49. «Los elementos progresistas del folklore propios tanto del pueblo alemán en general como especialmente de sus manifestaciones regionales forman parte de la herencia cultural. [...] En la tarea de su investigación, conservación y asimilación nos dejamos guiar por los principios leninistas de nuestra relación con la herencia cultural. Tal como todos los valores de las tradiciones culturales y artísticas socialistas, la conservación y difusión del folklore juegan su papel en la consolidación de las actitudes político-ideológicas de las individualidades socialistas para profundizar en la consciencia de clase, orgullo patriótico, consciencia de tradición así como en la riqueza de sentimientos. El fomento del folklore puede cooperar en el acercamiento de las clases y capas de nuestra sociedad, especialmente en la consolidación de la alianza de la clase trabajadora con la clase del campesinado.» U. Bentzien, op. cit., p. 22.

50. «En relación al fomento regional del folklore, hay que tomar además en consideración que la lograda consolidación de la nación socialista en la República Democrática Alemana después de una treintena de años, excluye con toda confianza el peligro de una caída en forma de chauvinismo regional (consciencia tribal) burgués.» U. Bentzien, op. cit., p. 24.

Otro claro ejemplo de la íntima relación existente entre el folklorismo como fenómeno con la ideología nacionalista o regionalista nos lo da el actual panorama español de política cultural. Los cambios políticos acontecidos en España desde la reinstauración de la democracia y la configuración del estado en diferentes comunidades autónomas han fomentado en gran medida el desarrollo del folklorismo ya que además de los nacionalismos históricos, las otras regiones españolas se han visto en la necesidad urgente de afirmar su identidad regional, objetivo para el cual el folklorismo se presta perfectamente para ser instrumentalizado.

En ocasiones, el hecho de ejecutar una canción tradicional folklorizada equivale a una arenga política, pero las implicaciones ideológicas del folklorismo no hace falta que se presenten siempre de una manera tan clara y definida. En las fiestas populares modernas de cualquier pueblo o ciudad se incluirán elementos folklóricos. En las fiestas gallegas, por ejemplo, harán acto de aparición grupos de «gaiteros» a pesar de que a menudo ya nadie baile al son de su música. Para bailar, se traerán a la población orquestas y charangas, mientras que los grupos de gaiteros tendrán una función «ornamental» a la vez que ideacional ya que su presencia, además de «embellecer» el acto, recordará a los asistentes a la fiesta que si ésta existe es porque hay toda una historia –gallega– detrás. En la mayoría de fiestas populares que hoy se celebran en España, lo que antes era «música» –a secas– es hoy «música tradicional», una mutación terminológica que da mucho que pensar. En todas las fiestas recuperadas –aquellas fiestas tradicionales que se perdieron y que se intenta reinstaurar– los elementos folklóricos son imprescindibles<sup>51</sup>. Ellos ayudan precisamente a dar aquella dimensión histórica a la fiesta de la que, por ser hasta cierto punto de nueva planta, lógicamente carece.

La fiesta mayor de Barcelona que se celebra en honor de Nuestra Señora de la Merced constituye un buen caso ilustrativo para la importancia adquirida por el folklorismo en las celebraciones populares actuales. Así, por ejemplo, para los cuatro días de duración de los festejos organizados en 1990, se programaron diversos actos que básicamente se componían de actuaciones musicales de muy diverso estilo, espectáculos populares e infantiles, y baile<sup>52</sup>. Algo más de una cuarta parte de estos actos festivos aludían directamente a la tradición folklórica: varias «ballades» de sardanas, concentraciones de gigantes, cabezudos, «diables» y animales mitológicos.

51. Véase por ejemplo: Josep Martí i Pérez, El foc en el món tradicional de les Illes Balears. En: J. M<sup>a</sup>. Ferricla (ed.), Els ritus del foc a l'Antiga Corona d'Aragó, Barcelona 1990, pp. 141-147.

52. Además de diversos actos deportivos y otros certámenes comerciales como ferias y exposiciones que se realizan también aprovechando el ambiente festivo de estos días.

cos del «bestiari» catalán –todos ellos procedentes de diversas partes del Principado–, actuaciones de «esbarts» y «castellers», sesión de habaneras, baile de carácter abierto a cargo de grupos folk de reelaboración y un vistoso «corre-foc», uno de los actos de más reciente incorporación a la fiesta mayor de Barcelona y de más poder de convocatoria en el que participan numerosos «diables» y una nutrida representación del «bestiari» tradicional con gran derroche de fuegos de artificio<sup>53</sup>. Además de estos actos también el exofolklorismo estuvo presente puesto que se incluyeron en los festejos un recital de flamenco y una representación de danzas africanas.

Este gran porcentaje de espectáculos de corte tradicional en la fiesta mayor de Barcelona constituye en realidad un nuevo fenómeno que se halla íntimamente ligado a la revitalización que ha experimentado la fiesta tras largos años de letargo durante la época franquista. En aquellos años, el ambiente lúdico de la celebración en honor de Nuestra Señora de la Merced no era mucho más que una cabalgata y un castillo de fuegos artificiales con un mínimo de participación popular. Esta revitalización de la fiesta mayor barcelonesa tuvo –y sigue teniendo– en el folklorismo su mejor aliado, hecho claramente comprensible dada la importancia que en los últimos tiempos se da a la recuperación del folklore en toda Europa, y más concretamente, debido también a las todavía vigentes reivindicaciones nacionalistas catalanas que tan reprimidas fueron en el período de la dictadura.

Todos los intentos actuales de revitalizar o recuperar tradiciones perdidas cabe considerarlos como expresiones del folklorismo ya que «per definitionem» implican la manipulación directa o indirecta del legado tradicional mediante las soluciones artificiales con las que se pretende mantenerlo en vida. Esta finalidad recuperadora del folklorismo se halla muy a menudo relacionada con la motivación ideológica y la comercial. Se intenta rescatar la tradición para justificar la validez actual de una diferencialidad étnica, para dotar con nuevas facetas de dimensión histórica al grupo –ya sabemos que la sociedad occidental, a diferencia de otras, es marcadamente «historiófila»–, y de manera más prosaica también se desentierra la tradición para ofrecerla como producto comercial o bien para promocionar turísticamente al país que representa. En todas las naciones de nuestra sociedad occidental se han creado a lo largo del siglo innumerables instituciones que tienen como

53. El «corre-foc» es una palabra de nuevo cuño que designa el desfile de fantasiosas figuras zoomórficas tradicionales y modernas acompañadas de diablos. El verdadero protagonista de la fiesta es el fuego de artificio que, surgiendo de las fauces de los monstruos y llevado de la mano de los diablos, se esparce sin piedad sobre las cabezas de los participantes más animosos de la multitud que se agolpa al paso de la comitiva. «Gralles», tambores y otros instrumentos de percusión amenizan musicalmente el acto.

fin la conservación del folklore desde que se detectó su rápida desaparición progresiva: algunas de ellas ejercen o han ejercido sus funciones a nivel estatal como el «Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo» de Portugal, la «Sección Femenina» de la España de Franco, los organismos de «Volkspflege» germano-orientales, etc. Pero dado que esta voluntad de recuperar o mantener en vida los últimos alientos de una tradición no es tan solo objeto de interés por parte del poder institucionalizado sino también por amplios núcleos de la sociedad, no debe extrañarnos en absoluto la proliferación de otras entidades no oficiales que actúan a nivel regional, comarcal o incluso municipal.

Pasando ahora a los aspectos funcionales, muy relacionados pero que no hay que confundir con los teleológicos, podemos decir que la música tradicional se encuentra íntimamente ligada al ciclo de vida y al calendario, y tiene con mucha frecuencia unas funciones bien determinadas de acuerdo con esta relación: canción de trabajo, de cuna, de festividad, etc. Los productos folklorísticos, por el contrario, se desentienden totalmente de este tipo de funciones y pasan a tener en primer lugar un cometido lúdico. Dentro de otro tipo de funciones hay que tener en cuenta asimismo las importantes implicaciones económicas e ideológicas del folklorismo que se desprenden de sus principales motivaciones a las que ya hemos hecho alusión en páginas anteriores. Dentro del mundo de la música tradicional, se pueden establecer sin duda una serie de funciones económicas bien determinadas, pero desde el punto de vista cuantitativo, éstas son mucho más importantes en el folklorismo. Sólo hace falta pensar en el afán de comercialización que representa uno de los principales motores del fenómeno folklorístico en el cual el profesionalismo interviene de manera mucho más masiva que en la música estrictamente tradicional.

En cuanto a los aspectos ideológicos, no hay duda de que el folklore también puede contribuir a la formación de un sentimiento de colectividad étnica. El hecho de percibir diferencias substanciales entre el legado musical del grupo y el de los pueblos vecinos es un factor diferencial que a la fuerza tiene que reflejarse en la propia idea de colectividad; por lo que no debe extrañarnos que entre los emigrantes que se hallan inmersos en un nuevo entorno cultural, la música de su tradición tenga muy a menudo un gran valor: no tan solo les hace recordar la tierra dejada atrás sino que también ayuda a conservar su identidad cultural y, sobre todo, a mantener los lazos de grupo. En el folklore, no obstante, esta función que tiene como resultado el mantenimiento o el aumento de la conciencia de colectividad es más bien de naturaleza latente, es decir, no forzosamente reconocida como tal por los propios actores. En el folklorismo, en cambio, nos encontramos ante una función manifiesta, que parte de la concienciación de la existencia de una tradición di-

ferencial, y que por tanto, cuando interesa puede ser también una finalidad. En el folklorismo, la relación causal entre la existencia de esta tradición y el sentimiento de colectividad es reconocida por los propios actores, por lo que cuando se desea fortalecer este sentimiento sólo hace falta apelar a aquella; es decir, existe manipulación o instrumentalización de la tradición, y por lo tanto folklorismo.

Desde la perspectiva sociocultural, hay un aspecto funcional del folklorismo digno de ser tenido en cuenta: se trata de su capacidad integradora en sociedades de composición pluricultural. A modo de introducción, hemos iniciado este artículo con una somera descripción de uno de los actos de la fiesta mayor de Santa Coloma de Gramanet, el cual venía caracterizado por sus claros rasgos folklóricos. La fiesta del bautizo del dragón Blai que en realidad sirvió de colofón a un concurrido «corre-foc», también podía haber encajado a la perfección, tanto formalmente como por su contenido, en cualquier otra localidad catalana, que a diferencia de la ciudad de Santa Coloma, tuviese una población mayoritariamente autóctona. Todos los elementos constitutivos de la fiesta como, por ejemplo, los «diables» y las diversas figuras zoomórficas que desfilaron en el «corre-foc» o la música tañida por los grupos de «gralles» y percusión —bien que folklorizados— pertenecían a la tradición del país, y la lengua oficial de los actos fue en todo momento la catalana. Sin embargo, la fiesta del bautizo del dragón no fue una celebración exclusiva para «autóctonos» sino que supo integrar a la población inmigrada; y de hecho, entre la multitud que participaba en los actos, predominaba de manera clara la lengua española, circunstancia que concuerda perfectamente con las estadísticas oficiales sobre el origen de la población del municipio y su competencia lingüística<sup>54</sup>.

La «fiesta», como categoría antropológica, es un elemento importantísimo dentro de la dinámica social. Se le acostumbra a otorgar una función aglutinadora, pero en contextos socioculturales en los que la inmigración juega un papel importante, puede poseer también una función diferencial y, por tanto, disgregadora. En el caso de las fiestas estrictamente tradicionales, el contenido semántico que las justifica no resulta siempre fácil de descodificar para la persona ajena a la cultura en cuestión. El uso y disfrute de estas fiestas presupone muchas veces como condición *sine qua non* haber tomado parte en un largo y complejo proceso de enculturación que obviamente sólo habrá experimentado la población autóctona. El inmi-

54. La importancia numérica de la población inmigrada en Santa Coloma de Gramanet se refleja en el escaso número de habitantes que usa el catalán. Según datos facilitados por el ayuntamiento de esta ciudad, solamente un 27,98% de los residentes lo sabe hablar, un 46,44% lo entiende y un 25,58% manifiesta su desconocimiento absoluto (porcentaje elaborado en 1987).

grante se sentirá escasamente atraído por estas fiestas de las que muy a menudo no comprende el sentido. En el caso de la fiesta con una fuerte componente folklórica, en cambio, la integración del elemento foráneo, ya sea el típico turista estacional o el inmigrado, puede ser mucho más fácil de llevar a cabo. Recordemos que el folklorismo es un fenómeno básicamente urbano y, aunque basado en la tradición, una buena parte de sus elementos constitutivos pertenecen tanto formal como semánticamente a un ámbito mucho más amplio —el de la cultura occidental moderna— que el propio de las culturas denominadas tradicionales<sup>55</sup>. La mayor universalidad de estos elementos facilitará lógicamente su descodificación por parte de los no iniciados en el sistema sociocultural.

Así, pues, no nos debe extrañar en absoluto que en la fiesta de Santa Coloma de Gramanet participasen codo a codo autóctonos e inmigrados, pudiendo estos últimos ver también la fiesta como suya, cosa que sin duda alguna representa un paso más para su integración sociocultural. La importancia del folklorismo como agente socialmente integrador en aquellas sociedades pluriculturales no hay que menospreciarla. En la Cataluña actual, por ejemplo, surgen continuamente nuevas asociaciones con la finalidad expresa de recuperar, difundir o sencillamente disfrutar la «tradición» del país; y en los «esbarts» de danza, los conjuntos musicales tipo «folk», las agrupaciones de «diables» o de «castellers», es cada vez más fácil observar la participación activa del inmigrado. La presencia activa y continuada de la población no autóctona en cualquier tipo de las diferentes manifestaciones folklóricas propias de su nuevo entorno sociocultural, conlleva, a la larga, la asimilación por su parte de actitudes y valores de la sociedad receptora, hecho en el cual radica fundamentalmente la función del folklorismo como agente de integración.

#### V. *El folklorismo como distorsionador de la realidad*

El folklorismo constituye un fenómeno claramente perceptible a los miembros de nuestra sociedad, aunque no se emplee siempre esta denominación para designarlo y a pesar de que a menudo no se lo sepa diferenciar bien del folklore. Con razón se han relacionado las manifestaciones menos afortunadas del folklorismo con el «kitsch» por lo que éste tiene de imitación a partir de procedimientos fáciles

55. Tengamos presente lo que decíamos en páginas anteriores sobre las mutaciones que debía experimentar el producto folklórico —transformándose entonces en folklórico— para adecuarlo a las nuevas necesidades y sensibilidad de la sociedad actual.

y baratos de las obras con genuino valor estético y que presuponen una exigente elaboración<sup>56</sup>. El concepto de folklorismo recibe una connotación peyorativa puesto que se lo considera –y no faltan motivos– desvirtualizador tanto de aquello que ofrece –la tradición folklorizada– como de la colectividad a quien quiere representar, consideraciones especialmente válidas para aquel folklorismo con descarada finalidad comercial. La primera de estas críticas creo que ya ha quedado bastante clara cuando, en páginas anteriores, hemos hecho alusión a la pertenencia del folklorismo a dos realidades diferentes: aquello que se ofrece no es nunca exactamente aquello que se pretende evocar. La segunda recriminación que se hace al folklorismo de dar una idea falsa de la colectividad a quien pretende representar se basa en el hecho de que, a menudo, como resultado del folklorismo se identifica erróneamente un cierto estilo musical con un determinado ámbito geográfico confiriéndole un protagonismo que no coincide con la realidad. El ejemplo más explícito para nosotros es el mito de la España de pandereta y castañuelas, visión que siempre ha tenido muy buena acogida en el extranjero y que ha despertado no pocas protestas en el país. Ya a finales del siglo pasado, el musicólogo Felip Pedrell lanzaba diatribas contra el «flamenquismo» que circulaba por el extranjero como muestra genuina de la música española<sup>57</sup>, y en 1906 Eduard L. Chavarrí nos hablaba de la «plaga flamenca»<sup>58</sup>. En plena etapa franquista (1956), en un artículo publicado en el entonces «Diario de Barcelona», quejándose de esta falsa imagen que se daba de España y de Andalucía, podemos leer:

«Igual que se prohíbe la exportación de productos agrícolas o industriales de mala calidad, que pueden perjudicar el buen nombre comercial de España, consideramos que debe ponerse coto, o por lo menos establecerse trabas a la exportación de “flamencos” prefabricados, que por no representar, ni siquiera tienen nada sincero de la hermosa y viril Andalucía que ha nutrido con sus hijos nuestra Legión, desde el día en que la fundara el heroico Millán Astray.»<sup>59</sup>

56. Cfr. Franz C. Lipp, *Folklorismus-Aspekte. Zur Bedeutung des Folklorismus in der gegenwärtigen Volkskultur*. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), op. cit., p. 163.

57. Cfr. Felip Pedrell, *Por nuestra música*, Barcelona 1891, p. 18. Véase también del mismo autor *Cancionero Musical Popular Español*, Barcelona s.f., vol. II, p. 83.

58. «[...] en las diferentes regiones españolas hay canciones que tienen un encanto maravilloso, y todavía lo tendrían más grande si no fuesen perdiéndose y escondiéndose en lo más inaccesible y arrinconado, sofocadas por la desvergonzada plaga “flamenca” que pasó al teatro por horas, y de él retornó al pueblo más envilecida, más prostituida por el oropel de un artificio teatral barato y decaído.» (traducido del catalán) Eduard L. Chavarrí, *Les escoles populars de música*. En: «*Revista Musical Catalana*», 34, 1906, p. 185.

59. Acarreta, *La depuración del Folklore*, «*Diario de Barcelona*», 10.7.56, p. 8.

Dejando al margen el aprecio del articulista por sus legionarios, alusión hecha quizá para dejar bien claro en una época más heroica para el periodismo que para el tercio– que no por atacar al flamenquismo, tenía que renunciar a su españolidad, la reprobación en el artículo hacia este tipo de folklorismo no puede aparecer más clara. Ni toda España es «flamenca» ni el flamenco es el único estilo que nos puede ofrecer Andalucía. Esta visión deformada de la realidad que da el folklorismo la podemos encontrar por doquier en mayor o menor grado. También los bávaros manifiestan sus quejas por el excesivo protagonismo que se da al «Jodeln», y a los húngaros no les satisface demasiado la identificación que se hace de su música popular con la denominada música zingara. Hermann Bausinger nos da un divertido ejemplo de la tergiversación de la realidad de la que es capaz el folklorismo. Cuenta que en una visita de Mr. Udall, ministro del interior de los EEUU, en el año 1963 a las islas Samoa, se ofrecieron en su honor danzas tradicionales de los nativos. Tan pronto, sin embargo, como el ministro y sus acompañantes se retiraron, los mismos nativos empezaron a bailar twist y madison<sup>60</sup>.

El folklorismo no tan solo trivializa, exagera, incluye y excluye de manera harto irresponsable sino que también es capaz de inventar. No son en absoluto raras las fiestas «tradicionales» de las que de buena fe se proclama su antigüedad centenaria cuando de hecho tienen apenas unas décadas de vida<sup>61</sup>. A principios de siglo, en Gales se creyó necesario recuperar el traje nacional del país que se creía había desaparecido. El resultado de las pesquisas y posteriores elaboraciones fue más bien el «invento» de un nuevo traje nacional<sup>62</sup>. Algo parecido sucedió en Irlanda donde se quería «recuperar» un traje nacional que tenía que haber existido por el simple hecho de que otros países también lo tenían; estudios posteriores realizados con detenimiento y profesionalidad demostraron, no obstante, que este traje, en realidad, no había existido nunca<sup>63</sup>.

Ante todos estos efectos del folklorismo no nos deben extrañar las protestas censuradoras que se oyen, en ocasiones, por parte de algunos entendidos en la materia. Para más inri de los puristas que se quejan de la trivialización y tergiversación del folklore generadas por el folklorismo, muchas de las manifestaciones de este último son posibles gracias a la paciente labor de antropólogos y folkloristas que, sin que sea éste su propósito, las nutren con el material etnográfico que pro-

60. Cfr. H. Bausinger, op. cit., p. 173.

61. Véase por ejemplo: V. J. Newall, op. cit., p. 132.

62. Cfr. A. Gailey, op. cit., pp. 82-83.

63. Cfr. A. Gailey, op. cit., p. 84.

veen sus trabajos de investigación y de divulgación. Por otra parte, no obstante, debemos tener asimismo bien presente que a pesar de que todas las filigranas que es capaz de urdir el folklorismo moderno puedan escandalizar a más de un «purista» del folklore, cualquier tipo de producción folklorística no es sino un exponente más de la dinámica cultural de nuestra sociedad y, al menos desde el punto de vista antropológico, no tiene objeto condenarlo ni aún en sus expresiones más burdas y trivializadoras. El folklorismo tergiversa un cierto tipo de realidad, pero hay que tener en cuenta que también el folklorismo es una realidad. Por tal motivo, no tiene sentido querer someter la dinámica de este fenómeno bajo el control de especialistas tal como, por ejemplo, ha propugnado algún antropólogo o folklorista<sup>64</sup> con la finalidad de establecer un control de «calidad» en la producción y representaciones musicales de corte tradicional. En el ámbito de la cultura, todo aquello que deviene inservible, o se olvida o se adapta a las nuevas circunstancias, y todo intento del etnomusicólogo de querer intervenir en este proceso dinámico, censurado y queriendo inculcar unos gustos musicales determinados, además de estar en buena parte condenado al fracaso, denota el poco conocimiento que puede tener este especialista de lo que es el hecho musical. La música, como fenómeno museístico interesa a una minoría, y, en realidad, el verdadero valor de ella no radica ni en su antigüedad ni en su fidelidad a formas seculares sino en su capacidad de hacer vibrar al auditorio. Algo diferente es el caso de aquellas agrupaciones musicales o coreográficas que tienen como fin difundir muestras de la cultura tradicional con pretensiones de rigor histórico. En este caso, evidentemente, el asesoramiento de especialistas no es tan solo deseable sino imprescindible si no se quiere dar al público gato por liebre mediante un producto folklorístico poco afortunado. Pero este objetivo museístico es tan solo una de las diferentes finalidades que persigue el folklorismo como fenómeno en general, y no es ni mucho menos la más importante tal como hemos podido ir viendo a través de estas páginas.

## VI. Conclusión

A pesar de que es en el ámbito musical donde el folklorismo se manifiesta de manera más clara, la Etnomusicología de corte más clásico acostumbra a descuidar todo aquel tipo de creaciones musicales relacionadas con el fenómeno del folkloris-

64. Cfr. S. D. Imellos, op. cit., p. 124.

mo ya que no cumplen uno de los criterios de mayor validez para el investigador: la «genuinidad». La producción folklorística es evidentemente «no genuina» desde la perspectiva de la Etnomusicología clásica. Y si ésta última trata alguna vez la problemática es sobre todo con la finalidad de separar el grano de la paja –lo «auténtico» de lo que no lo es– por tal de mantenerse fiel a los límites epistemológicos autoimpuestos. En la misma definición de música tradicional que propuso el Folk Music Council en el año 1954, ya se excluyó de manera expresa una buena parte de lo que hoy entenderíamos como folklorismo a pesar de que todavía no se utilizase entonces este término:

«[...] The term does not cover composed popular music that has been taken over ready-made by a community and remains unchanged, for it is the re-fashioning and re-creation of the music by the community that gives it its folk character»<sup>65</sup>.

Todo esto no debe entenderse como una crítica negativa hacia la Etnomusicología, ya que si por una parte es cierto que cada ámbito de investigación ha de presentar unos límites bien concretos para poder funcionar, por la otra también lo es que a la Etnomusicología le falta un corpus instrumental adecuado de análisis para afrontar el fenómeno del folklorismo en toda su profundidad sociocultural. El folklorismo no es en absoluto exclusivo de la música sino que, en potencia, es constatable para cualquier ámbito de la producción cultural humana étnicamente diferenciada. Por todo ello, a pesar de que la Etnomusicología moderna intenta paliar las restricciones metodológicas y epistemológicas de la disciplina heredadas del pasado, y sin rechazar las aportaciones que dentro de esta línea se puedan realizar sobre el folklorismo, parece evidente que el estudio de esta problemática puede ofrecer resultados mucho más satisfactorios si se enfoca desde la perspectiva de una Antropología de la Música.

El folklorismo es hoy día un fenómeno prácticamente universal. En los países occidentales, concretamente, resulta cada vez más difícil no encontrar folklorismo en sus manifestaciones de la cultura tradicional popular, aunque sólo sea a un primer nivel. Ya hace años que en algunos países –centroeuropeos y anglosajones principalmente– esta «reconversión» del folklore es objeto de estudio por parte de los investigadores. En España, a pesar de que es un fenómeno bien conocido por

65. International Folk Music Council, Definition of Folk Music. En: «Journal of the International Folk Music Council», VII, 1955, p. 23.



todos<sup>66</sup> –al menos de manera intuitiva– y a pesar de tener es estado –con su importante industria turística y las reivindicaciones nacionalistas de las minorías– dos de los factores más potentes capaces de generar folklorismo, todavía no se le ha dedicado la atención merecida. Escasean tanto los estudios de tipo descriptivo como los teóricos. Con estas páginas, pues, me he propuesto hacer una pequeña aportación a la comprensión de la problemática del folklorismo, ámbito de estudio que aunque no resulte siempre demasiado atractivo para el investigador, dado el cariz de «cultura popular de segunda mano» que tienen sus producciones, posee, desde el punto de vista antropológico, un innegable interés. Este tipo de investigaciones no tan solo nos aportan nuevos conocimientos sobre el fenómeno del folklorismo en sí, sino también sobre aquello que este último pretende evocar o incluso suplantar, es decir, la cultura tradicional puesto que al fin y al cabo, el folklorismo nos enseña de qué manera nuestra sociedad actual ve y entiende hoy su tradición perdida.

#### *Bibliografía citada*

- ACARRETA, La depuración del Folklore, «Diario de Barcelona», 10.7.56, p. 8.
- ARAIZ MARTINEZ, Andrés: Lo que es y lo que puede ser la Jota. En: «Anales de la escuela oficial de jota aragonesa», 3, 1944, pp. 34-42.
- BAUMANN, Max Peter: Musikfolklore und Musikfolklorismus, Winterthur 1976.
- BASSA CAMPS, Núria: Les havaneres, Barcelona 1971.
- BAUSINGER, Hermann: Volkskunde, Darmstadt 1971.
- BAUSINGER, H.; Brückner, W. (eds.): Kontinuität?, Berlin 1969.
- BENTZIEN, Ulrich: Mundartpflege. Ein Phänomen des Folklorismus?. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), pp. 17-42.
- BRINGEUS, Nils-Arvid: Folklorismus. Einige prinzipielle Gesichtspunkte vor schwedischem Hintergrund. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), pp. 55-72.
- BRÖCKER, MARIANNE: Die Bearbeitungen schottischer und irischer Volkslieder von Ludwig van Beethoven. En: «Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde», 10, 1982, pp. 63-89.

66. En publicaciones modernas se hace a menudo alusión a la problemática. Véase por ejemplo: Joaquim Vilà i Folch, Cultura popular i espectacle. En: D. Llopart, J. Prat, Ll. Prats (eds.), La cultura popular a debat, Barcelona 1985, pp. 168-174; V. Torrent, op. cit., pp. 121 y ss.

- CHAVARRI, Eduard L.: Les escoles populars de música. En: «Revista Musical Catalana», 34, 1906, pp. 183-188.
- DIAS, Jorge: Folklorismus in Portugal. En: «Zeitschrift für Volkskunde», 65, 1969, pp. 47-55.
- ENSENYAT ESTRANY, Bartolomé: Folklore de mallorca. Danzas, Música, Ritos y Costumbres, Ciutat de Mallorca, 1975.
- FEBRES, Xavier: Les havaneres, el cant d'un mar, Girona, 1986.
- FESTIVAL POPULAR CATALA-BASCONGAT. En: «Revista Musical Catalana», 29, 1906, pp. 103-104.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J.: El ocaso de la vida tradicional, Murcia, 1987.
- GAILEY, Alan: Folk Culture, Context, and Cultural Change. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), pp. 73-104.
- GUSEV, V. J.: Principal Types of Present-day Folklorism. En: «Folklorismus Bulletin», Oktober 1980, pp. 12-14.
- HEINTZ, Peter: Sozialer Wandel. En: Soziologie, ed. Rene König, Frankfurt 1958, pp. 268-274.
- HOOD, Mantle: The Ethnomusicologist, New York 1971.
- HÖRANDNER, Edith y LUNZER, Hans (eds.): Folklorismus (Vorträge der I. Internationalen Arbeitstagung des Vereins «Volkskultur um den Neusiedlersee»), Neusiedl/See 1978.
- IMELLOS, Stefanos D.: Griechenland. Bemerkungen und Beispiele. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), pp. 105-128.
- INSENER, Antoni: El Penedès. Balls, Dansas y Comparsas Populares. En: «Revista Musical Catalana», 12, 1904, pp. 252-257.
- INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL: Definition of Folk Music. En: «Journal of the International Folk Music Council», VII, 1955, p.23.
- LIPP, Franz, C.: Folklorismus-Aspekte. Zur Bedeutung des Folklorismus in der gegenwärtigen Volkskultur. En: E. Hörandner y H. Lunzer (eds.), pp. 149-166.
- MARTI I PEREZ, Josep: Etnofonia i aculturació a l'Alguer (Sardenya). En: «Anuario Musical», 44, 1989, pp. 199-237.
- El foc en el món tradicional de les Illes Balears. En: J. M<sup>a</sup>. Fericgla (ed.), Els ritus del foc a l'Antiga Corona d'Aragó, Barcelona, 1990, pp. 89-151.
- MATTER, Max: Folklorismus. Plädoyer für funktionale Analysen. En: E. Hörandner/H. Lunzer (eds.), Folklorismus, Neusiedl/See 1982, pp. 167-190.
- MOSER, Hans: Vom Folklorismus in unserer Zeit. En: «Zeitschrift für Volkskunde», 58, 1962, p. 177-209.

NEUMANN, Siegfried: Folklore auf einem Festival. En: Kincsö Verebélyi (ed.), *A Folklorismus fogalma és jelenségei*, Kecskemét 1981, pp. 137-148.

NETTL, Bruno: *An introduction to folk music in the United States*, Detroit, 1962.

NEWALL, Venetia J.: *The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)*. En: «Folklore» 98, 1987/2, pp. 131-151.

PEDRELL, Felip: *—Por nuestra música*, Barcelona 1891.

— *Cancionero Musical Popular Español*, Barcelona s.f. (2ª ed.)

PUJOL, Francesc; AMADES, Joan: *Diccionari de la dansa*, Barcelona 1936.

ROMA RIU, Josefina: *El papel de los «Esbarts dansaires» en la modificación del patrimonio de la danza catalana*. En: Ministerio de Cultura, *Actas del 2º Congreso de Antropología*, Madrid 1985, pp. 162-164.

SACHS, Curt: *Our Musical Heritage*, New York 1948.

SHILOAH, Ammon; COHEN, Erik: *The dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel*. En: «Ethnomusicology», XXVII/2, 1983, p. 227-251.

TORRENT, Vicent: *La música popular*, València 1990.

VILA I FOLCH, Joaquim: *Cultura popular i espectacle*. En: D. Llopart, J. Prat, Ll. Prats (eds.), *La cultura popular a debat*, Barcelona 1985, pp. 168-174.



Los «peliqueiros» del carnaval («Androide») de Laza (Galicia), 1990.



Uso de la tradición como reclamo turístico, Laza (Galicia), 1990.