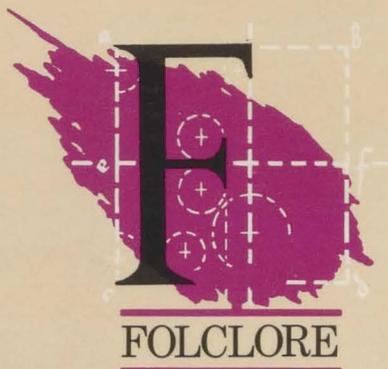


ANTONIO GOMEZ DIEGO TALAVERA
JOSE ORIVE ELFIDIO ALONSO
MANUEL GONZALEZ

APUNTES SOBRE

CANCION POPULAR



APUNTES SOBRE CANCION POPULAR

FOLCLORE

COMISION DE CULTURA
III
ETNOGRAFIA Y FOLCLORE

© Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
1.ª Edición, 1991.
Coordinación: Jesús Bombín. Departamento de Publicaciones.
Dep. Leg.: M-21655-1991.
I.S.B.N.: 84-86127-76-9.
Producción Gráfica: Queimada.
c/ Salitre, 15. 28012 MADRID.
Telf.: (91) 530 52 11.

ANTONIO GOMEZ DIEGO TALAVERA
JOSE ORIVE ELFIDIO ALONSO
MANUEL GONZALEZ

APUNTES SOBRE

CANCION POPULAR



Ediciones del
ABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

Las Palmas, 1991

En muchas ocasiones todos hemos sentido alguna vez revivir en nosotros los recuerdos de una niñez llena de canciones que no recordamos hoy con detalle pero que, seguramente, velaron nuestros sueños y acompañaron muchos de nuestros juegos infantiles.

El hombre de los helados, que tocaba la trompetilla para anunciar su llegada al pueblo; las parrandas nocturnas, acariciadas por las largas y tediosas noches del verano, que nos despertaban con bellas canciones dedicadas a las jóvenes del lugar; nuestro Pepe Cañadulce, que gritaba por todos los rincones del pueblo el programa de las fiestas tocando el tambor, envidia de los más pequeños, y la Banda, que acompañaba a las procesiones y ponía color a los bailes en la plaza... Todo esto y muchas cosas más forman parte de la memoria de mi generación, a la que ha tocado vivir intensamente el cambio producido en Canarias durante estos últimos tres decenios; con generaciones más jóvenes hemos compartido la música popular de nuestras Islas, rica en matices diferenciadores con respecto a otras comunidades de nuestro país pero, a la vez, ansiosa de valores culturales universalizados.

Por todo ello, ya desde la responsabilidad institucional, hemos creído necesario coordinar los esfuerzos que fueran necesarios desde la Comisión de Cultura de la Corporación Insular para apoyar y enaltecer a nuestra cultura popular. En esta dirección se encuentra

la publicación de estas ponencias dictadas durante la celebración de las primeras Jornadas de estudio de la música popular celebradas en nuestra ciudad, en donde plumas más autorizadas que la mía analizan y someten a discusión distintos aspectos de interés general relacionados con el canto popular. Deseamos que ello sirva para corroborar el esfuerzo de los numerosos partícipes de esta bella aventura que es la canción popular en Canarias.

Francisco Ramos Camejo
Presidente de la Comisión de Cultura
Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria

Antonio Gómez

Entrar en un debate sobre el significado actual de la música popular, su recopilación y estudio, su conservación e interpretación, y sobre todo, la viabilidad de recreación y creación de músicas populares hoy en día, a un paso del siglo XXI, en unas circunstancias culturales, sociales, económicas, políticas y técnicas tan distintas a las que corresponden a las sociedades donde surgió el folklore tradicional, es un trabajo cargado de problemas y contradicciones, enmascarado por mil matizaciones, provenientes tanto de diversas concepciones ideológicas de lo que representa la música popular como de escuelas y métodos de estudio distintos y en muchos casos contrapuestos; no se trataría, pues, tanto de sacar conclusiones precipitadas y completas, presumidamente definitivas, como de apuntar pautas de análisis, apuntes metodológicos y consideraciones generales que contribuyen a clarificar el panorama, abriendo el camino a la polémica y al debate con la idea de que de la discusión surge la luz y de que, aún cuando no consigan ponerse de acuerdo posturas enfrentadas a priori, si se pueda llegar a unos puntos de encuentro que resulten beneficiosos para todos y, sobre todo, para la música popular que se pueda hacer en nuestros días. Única forma de continuar una tradición que

debe seguir viva, en la calle, y no encerrada en museos, campo de análisis de eruditos.

En primer lugar una consideración previa sobre la cuestión terminológica. Se ha debatido hasta la saciedad sobre música tradicional y música popular, incluso a la hora de definir los límites de este encuentro. Y ese es un tema que supera la mera discusión terminológica para introducirnos ya en un problema conceptual que marca la dimensión y el alcance del debate. Frente a una concepción de la música tradicional que se define verticalmente en el tiempo: sólo lo antiguo es tradicional, y, por consiguiente digno de estudio, recopilación, catalogación y difusión, se enfrenta una concepción de la música popular definida horizontalmente a lo largo del tiempo, tomando como elementos básicos de análisis, precisamente su temporalidad por una parte, su relación con el momento histórico y el ámbito geográfico en que surgen las canciones, su continuidad y evolución en el tiempo, tanto a nivel temático como musical y por consiguiente su contemporaneidad. La canción popular, o es contemporánea, de ahora mismo, o es historia.

La primera definición de «música tradicional» ha venido predominando en el estudio de los fenómenos musicales de raíz popular. Quizás el primer y mayor problema que ofrece en el plano estrictamente de estudio es la delimitación de los períodos históricos que enmarcan esa tradición. ¿Hasta dónde llega la tradición?, ¿Hasta el fin de la transmisión oral?, ¿Hasta las sociedades preindustriales?. ¿Qué sucede cuando se mezclan ambas formas de vida y de sociedad en un mismo entorno geográfico?, ¿Tiene la música surgida y evolucionada en las sociedades industriales modernas méritos suficientes para ser analizadas, estudiadas y conservadas?, ¿Es posible la creación de

músicas populares en estas sociedades industriales, o el fenómeno se ha terminado ya?, ¿Es un capítulo cerrado de la historia que imposibilita la creación, basado o no, en formas más o menos tradicionales?. Preguntas complejas a las que no vamos a dar contestación, pero que sí merece la pena que sean planteadas.

Aceptar como punto de partida la definición de «música popular» implica, cuando menos, un criterio distinto de análisis y una diferente concepción del sitio al que queremos llegar. Los objetivos ya no son únicamente estudiar, catalogar y archivar la música emanada de las clases populares desde una perspectiva estrictamente musical y etnológica, sino realizar un análisis que parte, en primer lugar, de las relaciones entre la canción y su tiempo, que busca averiguar la funcionalidad de esas canciones para las clases populares, y sus relaciones con el poder, las clases y la cultura dominante. Desde ese punto de vista, y por muchas matizaciones que debemos hacer y por mucho que se complejice el problema, se puede avanzar que cualquier momento histórico, cualquier forma de estructura social, es susceptible de crear nuevas canciones populares, que reflejarán en mayor o menor medida los intereses objetivos de las clases populares, y que lo harán con un lenguaje cada vez más complejo, cada vez más contradictorio, pero en cualquier caso como herencia de las formas emanadas del folclore, de las diferentes formas de música popular que se han creado a lo largo de la historia en todos los países del mundo.

El falso dilema recuperación-creación es una dimanación, a mi parecer, de la inútil e infecunda búsqueda de la pureza. Una canción será tanto más tradicional, cuanto más pura sea, cuanto más se acerque a los modelos menos desarrollados de las socie-

dades más primitivas... Niega en sí misma el concepto de evolución, no sólo de simple variación, que, sin embargo es consustancial tanto del folklore como de la vida misma.

La búsqueda in-extremis de la pureza nos conduce a la nada, porque siempre hay algo anterior más puro, menos contaminado. Y eso contradice la historia de la música popular en su elemento más esencial: la continua evolución y transformación de las músicas populares, incluso las tradicionales, fruto de los cruces y roces de culturas, de las influencias de unas formas culturales sobre otras, que constituyen el devenir histórico de toda forma artística, y la única explicación posible de su progresivo enriquecimiento y maduración.

Siendo importante y fundamental el estudio de las músicas tradicionales desde un punto de vista estrictamente musicológico, modal, tonar, organológico y rítmico, lo que aporta elementos de análisis importantísimos para conocer el pasado y enfrentar el futuro, resulta, a mi parecer insuficiente. Igualmente resulta insuficiente hoy en día un análisis conceptual, de contenido, representación social y estructura de clases, de la música popular, ya que la nueva situación puesta en marcha por la creciente industrialización de las sociedades modernas y los avances científicos y técnicos tanto para la difusión de la música (medios de comunicación) como para su creación, conservación y grabación (industria discográfica y derivados), han subvertido los tradicionales valores de uso de esta música, sin los cuales no existiría, para acentuar hasta el infinito su valor de cambio, su integración en el mercado de la cultura.

Habría que acudir, pues, como primera medida, a la búsqueda de definiciones que integrarán los elementos conceptuales, históricos, estéticos y formales,

que incluyen las características nuevas, aportadas por el avance de la tecnología en el mundo, la industria y los medios de comunicación masiva.

Creo que se puede afirmar que la canción y la música popular es un género adulto, con unas características específicas, que le dan vida propia y la alejan tanto de la música llamada «culta» o «clásica» como de la poesía o incluso del folklore, del que ha evolucionado conservando importantes características, tanto de formato y estructura, como de contenido e intencionalidad, pero siendo radicalmente distinta de las formulaciones primarias de aquél.

La música popular ha evolucionado, y lo ha hecho, como no podía ser de otra manera, de manera similar a como lo han hecho también las formas artísticas que hoy consideramos cultas (novela, música clásica, poesía, teatro, pintura, etc.), sólo que a un ritmo y una velocidad radicalmente distinta, que imponen los diversos momentos en que esa evolución se ha dado. Si desde el renacimiento se inicia el despeje de unas formas artísticas que, en principio son también populares, y se transforman en «cultas», como fruto de la asimilación de esas formas por el poder, representado por la iglesia, las aristocracias cortesanas, que introducen a través del mecenazgo el dominio del arte por las superestructuras políticas y económicas y las burguesías nacionales, que desarrollan y perfeccionan,— especialmente en el siglo XIX,— estas artes. La música popular, se había mantenido, por su misma esencia de ligazón y resultado de la creatividad popular (clases y capas populares, y no sólo comunidades geográficas culturales interclasistas), encerrada en unas formas estéticas de lenta y difícil evolución, que sólo se ha acelerado, ¡y de qué manera!, con la fulgurante proletarización de las clases populares en la industrialización de los núcleos urbanos, la emi-

gración del campo a la ciudad y el desarrollo de la tecnología en los últimos cien años; como consecuencia de ello, hay un declive evidente de la cultura urbana, cada vez más potente, a veces exclusiva y omnipresente, a veces manteniendo formas mixtas durante largo tiempo, especialmente en la primera mitad de este siglo en los países del capitalismo avanzado, y hoy en día en ciertos países periféricos del llamado tercer mundo.

Quizás la más representativa de estas formas de nueva cultura popular sea la música y la canción, ligada a las transformaciones sociales y políticas de este período y a la revolución tecnológica, que ha posibilitado de forma rapidísima la sustitución de constantes de la música folklórica popular por otras, que permiten definirla como ese género nuevo, distinto y a veces —no todas, pues la industria hace todo lo posible para evitarlo—, adulto y maduro.

El anonimato se sustituye por la personalización y la autoría conocida de las canciones; el localismo se transforma en universalidad, o, al menos, en extracomarcalismo, la simplicidad rítmica y formal, métrica y melódica de la canción tradicional es sustituida por una complejización formal, que cada día se agudiza más por el intercambio de información y el incremento de conocimientos que suponen los nuevos medios de comunicación. Ciertos valores de uso —los más afectados por las nuevas formas de vida— han desaparecido, y, en cambio se han aumentado hasta límites insospechados los valores comerciales, de cambio, de la canción popular. En fin, el amateurismo del artista ha sido sustituido por la profesionalización, y eso no sitúa a la música popular muy lejos de la novela, la música culta y la pintura. Ya no estamos hablando de artesanía, sino de algo que cada vez entra más en el terreno del arte.

TECNOLOGIA Y CANCION

Todo ello no se hubiera podido dar sin la existencia de unos descubrimientos técnicos que han condicionado esta evolución. Sin llegar a la afirmación macluhaniana de que «el medio es el mensaje», sí que se puede afirmar que la revolución científica y la técnica, posibilitadas por la industrialización de los últimos cien años, han transformado profundamente tanto la forma como los contenidos de la música popular, así como los esquemas compositivos y, sobre todo, los procesos de producción y de distribución de la citada música popular, creando nuevas condiciones que establecen otro nivel de relación entre cantante o intérprete y público, entre creador y receptor.

Todo ello está marcado, además, por unos hitos históricos muy concretos, perfectamente delimitables en el tiempo y en el espacio. La aparición del espectáculo musical estructurado alrededor de escenarios más o menos fijos, con artistas y cantantes profesionalizados, que se inicia poco antes de mediados del siglo XVIII (en 1735 se estrena en un decrépito Juzgado de Charleston, Carolina del Sur, la primera comedia musical americana, «Flora»), y se sistematiza a lo largo de los últimos cincuenta años del siglo XIX (en 1843, Dan Emmett estrenó su espectáculo «The Virginia Minstrels», primera comedia musical, tal como la entendemos hoy, e iniciadora de un género que dura hasta nuestros días), todo ello concluye en el nacimiento del «Show Business», y utilizamos esta palabra, ya que no olvidemos que igual que otras revoluciones culturales se han hecho desde Europa, esta se hace desde América, y en eso reside buena parte de su originalidad, pero también de sus contradicciones.

El primer micrófono de carbón, descubierto por Elisha Gray, Graham Bell y David Hughes en 1876, posibilitaría la extensión del espectáculo musical, en conquista de auditorios más grandes y de mejores condiciones acústicas, dando paso a la canción y a la música a un mayor número de intérpretes, y multiplicando las galas, los «shows» y los espectáculos.

De igual manera, el micrófono y la electrificación de los instrumentos sonoros transformaron profundamente los propios estilos musicales. Tomemos, por ejemplo, el caso del «blues» norteamericano. La emigración de campesinos de las plantaciones del sur, a las ciudades industriales del Norte y Oeste de los Estados Unidos, llevó consigo a gran cantidad de cantantes que interpretaban sus temas, acompañados por guitarras -acústicas y armónicas, fundamentalmente, a los «honky tonks», o bares, de los cruces de caminos hacia la ciudad. Allí, hacinados en grandes barrios o «ghettos», sometidos a un nivel de ruido muy superior, enfrentados a un ritmo de trabajo que imponían las cadenas de producción industrial, obligados a cantar en grandes locales y para audiencias muy numerosas, se hubieran visto imposibilitados de seguir creando si no hubieran dispuesto de los medios técnicos que les permitieron amplificar su música. Ello dió lugar al nacimiento del «blues» urbano, del «ritmo y blues» en unión con otras formas musicales del pueblo negro (el «espiritual», el «gospel», el jazz), y en definitiva, al nacimiento del rock, cuando se añadieron asimismo formas sonoras procedentes de las comunidades blancas (las baladas de origen europeo, el folk tradicional, el «country», etc.). Circunstancias sociales, económicas y políticas se mezclan con los descubrimientos técnicos para posibilitar el avance de la música popular, su transformación y modernización. El nacimiento de la radio, la industria

discográfica y la televisión han de ser en la primera mitad del siglo XX los factores determinantes de ese desarrollo y evolución de la música popular. Factores tan decisivos como las guerras mundiales, las transformaciones sociales o las revoluciones políticas.

En 1914, en plena I Guerra Mundial, un grupo de oficiales franceses recibieron la lectura de un diario parisino a 100 kilómetros de distancia. Un hecho tan simple desata la comunicación radiofónica, que llega a su auge en la década de los 20, con la implantación de la radio en todo el mundo y con su secuela de popularización de canciones e intérpretes, contratación de orquestas, músicas compuestas a petición de las empresas radiofónicas o publicitarias, etc. El cantante ya no es un desconocido que va de pueblo en pueblo, diciendo sus coplas en la plaza o en la orilla del camino; es un personaje conocido, que se escucha a través de un pequeño aparato que, a mediados de la década de los treinta, está prácticamente en todos los hogares.

Pero no es sólo la existencia de programas musicales en directo, que pronto se convierten en los favoritos de la radiodifusión. Es que, paralelamente, nacen las grabaciones sonoras. Aunque los orígenes se remontan a 1877, en que Edison grabó en un cilindro de cera su histórica frase «Mary had a little lamb» («Mary tenía un corderito»), y aunque las primeras grabaciones de actores y cantantes conocidos fueran de los inicios del siglo (Sarah Bernhard y Mary Garden dejaron sus voces registradas en 1903, y el mítico Caruso asombró a los melómanos en su época, con las grabaciones que realizó algo más adelante, en 1920. Sería la aparición del disco microsurco, —puesto en marcha por la RCA Victor, en esa fecha de 1920, y que permitía pasar de los cuatro minutos de duración máxima del disco a los casi treinta—, lo

que permitiría unir, en pleno auge de la radiodifusión, su retransmisión por las ondas. Las canciones ya no sólo se escuchaban en la radio, sino que se compraban, se guardaban en casa y se escuchaban cuando se quería. La influencia de estos descubrimientos —que se producen, además en un crítico momento histórico— el período de entreguerras, las grandes luchas obreras en todo el mundo, la consolidación de los sindicatos y el nacimiento de los fascismos— sobre los gustos del público y sobre la propia música popular, es evidente y no creemos que haga falta insistir sobre ella. Es el momento del desarrollo del jazz, del encumbramiento de los «crooners», de las grabaciones de los folkloristas que, como los Lomax en Estados Unidos, han conservado, gracias a estos inventos, un caudal sonoro y cultural que, de otra forma, se hubiera perdido. Es el salto de la comunicación directa cantante-oyente, a la comunicación masiva: una realidad inamovible a la que es necesario enfrentarse, y asumir en su caso.

Sin embargo, la gran revolución tecnológica y formal de la música popular contemporánea está aún por llegar. La Segunda Guerra Mundial, que transforma la sociedad de su época, los hábitos morales, las pautas culturales y la realidad política del mundo, crea las condiciones para la aparición de temáticas nuevas, más universalizadas. En 1948 se descubre la radio de transistores y se extiende hasta límites insospechados la utilización de tocadiscos, que se ponen al alcance de un nuevo sector social, la juventud, la cual comienza a alcanzar protagonismo en esos años. Y nace el «rock and roll».

La televisión, que viene coleando desde que el 30 de septiembre de 1928 la BBC y la Baird Television Co. inauguran el servicio público de TV, va a traer a la música popular una problemática que hasta en-

tonces no existía, o existía en mucha menor medida: la de añadir al sonido y a la voz, la imagen de los cantantes y grupos, su evolución no sólo musical, sino también la visual y la escenográfica. En 1962 se inician las transmisiones transoceánicas, a través del satélite Telstar, y en 1968 hay 215 millones de receptores de televisión en todo el mundo.

Al mismo tiempo, la industria discográfica ha ido perfeccionando sus sistemas de grabación, de 2 a 24 o 28 canales, del sistema monoaural al estéreo, de la multiplicidad de firmas a la concentración y al monopolio: en 1975, 51 firmas absorbían el 90% de la venta y producción mundial de discos. Todo ello plantea problemas de fondo para la música popular, que, al mismo tiempo que se diversifica y se perfecciona como género artístico, se enfrenta también a la masificación y la industrialización, el marketing y la manipulación social de contenidos y formas. A partir de ese momento, y más aún a partir de ahora mismo —con el vídeo disco, el disco compacto y las grabaciones digitales— se produce un nuevo fenómeno: el disco —producto cultural— se independiza del creador, el cantante, y su actuación en directo. Son resultados culturales distintos.

INDUSTRIA, MEDIOS DE COMUNICACION Y MUSICA POPULAR

Todo ello nos introduce en una problemática mucho más amplia y compleja de la que implica la simple recolección de canciones y renovación de las mismas. Nos enfrentamos con que si hemos de considerar la música popular como una forma viva del arte, hemos de entender que no ha de ser sólo mirando al pasado, sino y sobre todo, al futuro, creando hoy

también canciones que han de ser un reflejo de la realidad y los intereses de las clases populares hoy en día, con su problemática actual y su realidad presente, y para ello hay que tomar en cuenta la nueva realidad que he intentado explicar brevemente.

A nadie se le oculta, por otra parte, que tanto la industria discográfica como los medios de comunicación masivos están en manos y al servicio del poder económico y político, y ello entra en contradicción con una de las premisas fundamentales que la canción popular ha de tener en primer lugar: la de ser un elemento de alternativa al poder, la de reflejar la vida de quienes, precisamente, no están con el poder sino contra él. Y esa contradicción resulta casi insalvable.

Frente a esta realidad, se pueden adoptar varias posturas. Negarla, o al menos intentar ignorarla, quedándonos anclados en el pasado y en una visión idílica de una realidad que, en el mejor de los casos, es minoritaria y reducida a las comunidades menos desarrolladas —aunque no por ello dejan de estar igualmente contaminadas por los nuevos hábitos que imponen los medios de comunicación y los adelantos técnicos—. Integrarse en ella, convirtiéndose en un engranaje más del sistema, creando música de consumo que, aunque mantenga la forma de la música popular, la niega en su propia esencia. O intentar buscar las nuevas formas de canción popular que pueden existir y que de hecho existen en la civilización industrializada, que utilicen todos los adelantos, que partan de las condiciones reales de su papel de músicos populares creadores en un nuevo contexto social. En constante dialéctica y conflicto con el poder y su manera de utilizar la nueva tecnología y de potenciar sus esquemas culturales, para elaborar una música popular que ya no será jamás como la que conocemos

hasta ahora, (como por otra parte la música popular sefardí de la que se hablaba ayer, no era en absoluto igual a la música hispana o la de las otras comunidades que influyeron sobre ella). Que estará influenciada hasta transformarla profundamente por estilos, formas e instrumentaciones que vienen de otras culturas y que tienen en muchas ocasiones un carácter de colonialismo cultural innegable (pero no más de lo que la música española ejerció ese mismo papel sobre, por ejemplo, las músicas aborígenes de América Latina, en el nacimiento del folklore de ese continente). Que será una producción artística, y por consiguiente tendrá que primar en primer plano la calidad intrínseca como tal obra de arte. Y que, en definitiva, adoptará unas formas u otras, adquirirá sus características nacionales propias, vivirá o morirá, en la medida en que sea capaz de constituir un apoyo en el proceso de avance de las clases populares (y que nadie entienda mal, no sólo en el terreno político, aunque también en él, sino de manera principal en los campos de la sensibilidad, la cultura, las costumbres y todo lo que define las formas de vida del pueblo), no resignándose a ser una forma más de cultura oficial (por muy interrelacionadas que ambas estén), una ayuda al sistema en el poder, para alienar, dominar y diluir los intereses, las realidades y las aspiraciones populares.

Diego Talavera Alemán

Si la invención de la imprenta marca el punto de partida del nacimiento de una ciencia que ha sido utilizada a lo largo de un siglo en todo el mundo con el termino *folklore*, la aparición de la radio y la televisión y, sobre todo, de la industria del disco y el vídeo, han puesto punto final a un concepto que ya no tiene razón de ser y que en las últimas décadas ha sido manipulado al antojo del consumidor.

Desde que a mediados del pasado siglo el arqueólogo inglés Williams Thomps formara el maridaje folk-lore (introducido en España por Antonio Machado y Alvarez en 1870) hasta la actualidad, se han producido en la sociedad unos cambios científicos, técnicos e ideológicos de tal magnitud que su planteamiento inicial ya nada tiene que ver con la realidad. Todos esos bienes materiales y espirituales acumulados durante siglos a los que se refirió Thomps —desde los cantos y las danzas hasta las herramientas de trabajo manual y la arquitectura— se han visto trastocados por una sociedad que en la medida que ha avanzado técnicamente y teniendo en cuenta el control que sobre ella han ejercido los medios de comunicación de masas, ha perdido sus principales señas de identidad. Sus bienes son ahora impuestos y no heredados como hasta hace varias décadas.

Como es casi imposible analizar los cambios que se han producido a nivel general en lo que afecta al concepto *folklore*, sólo voy a limitarme a la exposición de algunos datos en torno a la utilización de la música popular como producto de consumo en el país donde nació esta industria cultural —no podía ser otro que Estados Unidos— y unas notas referentes a Canarias, cuyo fenómeno es muy limitado y concreto, como es conocido por todos. De cualquier forma, lo único que intento con ello es provocar un debate del que se pueden extraer interesantes conclusiones.

La comercialización del producto denominado *música popular* —entendiendo como tal cualquier tipo de composición que ha tenido raíces en esquemas tradicionales— es un fenómeno que se inicia en Estados Unidos en el primer cuarto de este siglo y adquiere proporciones inusitadas con el desarrollo de los medios masivos de difusión; es decir, con la aparición de sistemas de reproducción y transmisión del sonido y la imagen, se crea la posibilidad de globalizar el mercado de la música. Así vemos como lentamente en un principio, pero en aceleración continua, se van popularizando determinados ritmos, transformados a través de discos, en mercancías fácilmente vendible y exportable.

Si a las casas editoras de música impresa correspondió el dudoso honor de iniciar esta corriente de comercialización, sólo con la era del disco grabado pudo llegarse al predominio absoluto de lo mercantil sobre lo artístico en la producción musical y tocó finalmente a la radio —con el cine y posteriormente la televisión— desarrollar y totalizar esas tendencias, además de proporcionarle cierto soporte de carácter teórico. Lo que caracteriza la comercialización del siglo XX impulsado por los norteamericanos, es lo que plantea Theodor W. Adorno a propósito de toda

la moderna *industria cultural* con su estandarización de los productos artísticos cuando afirma: «Los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural ya no son también mercancías, sino que lo son integralmente»¹.

Desde que las editoras de Tin Pan Alley comenzaron a decidir qué canciones podían ser populares —es decir, podían venderse— y cuáles no tenían posibilidades, la comercialización de la *industria cultural* comenzaba a establecer sus patrones, moldes cuya rigidez se haría mayor a medida que sus posibilidades de variación parecieran ser más ilimitadas.

Leonardo Acosta afirma en este sentido que los «patrones dictados por los empresarios, que respondían al gusto de la clase media estadounidense, estaban ya establecidos cuando en los años veinte se hizo sentir el impacto del jazz, la música de los negros norteamericanos que logró imponerse al gusto de los europeos ávidos de exotismo y que los propios habitantes de los Estados Unidos recibían ahora de rechazo, como un desafío. Su respuesta no se hizo esperar y se llevó a cabo aplicando a esta música los patrones ritmos y melódicos de las canciones almiradas del arsenal burgués»².

Ni que decir tiene que una vez comprobada las ganancias de la aplicación de esta fórmula, sería relativamente fácil para los empresarios repetirla con otros esquemas de la música latinoamericana (cubana, portorriqueña, española, etcétera), lo que proporcionó a la industria musical norteamericana el carácter de

¹ Theodor W. Adorno: *La industria cultural*. Galerna. Buenos Aires, 1967.

² Leonardo Acosta: *Selección de ensayos latinoamericanos*. Casa de las Américas. La Habana, 1982.

monopolio que hoy posee en el mundo con una superestructura sorprendente.

Desde los años veinte, la música popular de los llamados países subdesarrollados pasó a un primer plano mundial. Su utilización como *materia prima* por los compositores de música sinfónica de Europa Occidental y Estados Unidos constituyó una extendida práctica, que reflejaba una forma de colonialismo cultural. Pero la falsificación burda y pseudopopular de estos ritmos y géneros, *aclimatándolos* al gusto burgués medio de las metrópolis para luego envasarlos en forma de discos y reexportarlos, constituye el proceso que nos da la verdadera medida de una forma de imperialismo musical y sus peligrosas consecuencias como medio de nivelación y colonización del gusto, así como de penetración ideológica a escala mundial.

De esta forma, surgieron en Estados Unidos gran número de músicos que, paradójicamente, siguieron las pautas marcadas por un español, Xavier Cugat, cada uno de ellos con mayor o menor técnica de sofisticación. Cugat fue en busca de los esquemas del Caribe, donde se dio el perfecto maridaje de la música española con los ritmos que habían traído los esclavos negros del continente africano. En síntesis, éstas fueron las pautas que marcó para rentabilizar su música: a) selección de las melodías más simples y *pegajosas*; b) simplificación de las células y figuras rítmicas; c) *occidentalización* de los timbres mediante el empleo profuso de violines o secciones completas de cuerdas y maderas; d) lo propiamente *tropical* viene dado superficialmente por algunas melodías típicas, por algunas palabras en español y mediante el uso de instrumentos «exóticos» de percusión (como las maracas, el bongó, etcétera).

Siguiendo la pauta característica de la industria

cultural, estos discos no pretenden darnos música (entendida como fenómeno artístico) tanto como una mercancía de lujo, un producto de consumo pseudo-cultural, destinado a ciertas formas de entretenimiento, patrocinado por la sociedad de consumo. Como tal, es un producto acabado en el que tanta importancia tiene el envase (la carpeta del disco) como la propia música. Los mismos títulos constituyen un reclamo publicitario que, en la mayoría de los casos, bastará para vender la mercancía y que son concebidos como parte del diseño general de las carátulas, en las que predominan imágenes exóticas o eróticas, lúdicas o sensacionalistas. Como señala Adorno «cada producto de la industria cultural es su propia publicidad». En el mejor de los casos, no se anuncia un género determinado de música, sino un nombre, un ídolo, un país, una atmósfera, una moda. El fabricante de música al por mayor parte del supuesto de que al comprador no le interesa fundamentalmente la música, sino la distracción.

Y es curioso comprobar como la propia industria del disco no es la que crea los movimientos de la canción popular que van surgiendo en el mundo a raíz de la Segunda Guerra Mundial, sino que se va apropiando de ellos en la medida que descubren el filón comercial. Esto fue lo que pasó con el *rock and roll*, que más que un movimiento estricto de música popular era todo un fenómeno social que implicaba un estilo de vida propia. La juventud norteamericana de la posguerra se revelaba, aunque tímidamente, contra sus mayores. El *rock and roll*, que había bebido del *rhythm and blues* y de las canciones del *folk* del Medio Oeste, contribuía a canalizar las aspiraciones de una juventud desconcertada que, incapaz de situarse frente a su verdadero enemigo, acababan por

la salida fácil del derrotismo y del ocio; era la generación de la opulencia.

Sin embargo, en la generación de los sesenta aparece un nuevo fenómeno que va a darle contenido a los textos de la música popular: las liberaciones de los países del Tercer Mundo, la concienciación de la juventud norteamericana en torno a la inutilidad de la guerra de Vietnam y el despertar del pueblo negro en Estados Unidos. De esta forma, el blues se transforma por primera vez en un arma consciente del pueblo afronorteamericano y comienzan a proliferar las canciones *folk* de claro signo reivindicativo de la mano de un Bob Dylan o Joan Báez. Es decir, que la antes relegada canción *folk* pasaba a un primer plano como vehículo de los nuevos contenidos de protesta contra el *establishment*, contra la guerra y contra la discriminación. La fórmula Dylan de entonces llega a Europa, hasta el punto de que un gran número de músicos -bien en solitario o en grupos— se dedican a rescatar las esencias del *folk* en sus respectivos países. Dicho fenómeno también llegó a España, aunque muy limitado debido a las condiciones políticas.

No obstante, la influencia dominante en la década de los años sesenta sería la fórmula británica representada por los Beatles: era el comienzo de la música beat. Y por muy buenas que fueran las intenciones de los cuatro muchachos de Liverpool, pronto se convirtieron en objeto de manipulación de los empresarios, atentos únicamente a las leyes del mercado. Porque si bien en sus inicios, los Beatles tuvieron una actuación positiva, rescatando la tradición vodevilesca y casi todo lo que de genuinamente popular quedaba en Inglaterra, el uso indiscriminado de los ritmos derivados del *rock* los llevaron a la órbita de la música comercial norteamericana —donde realmente tenían un mercado potencial fuerte—, lanzán-

dolos luego a la búsqueda de sonoridades exóticas, sobre todo en la música árabe e hindú. Y esto ya suponía el ejercicio de una nueva forma de practicar un colonialismo musical más fácil y comercial que el anterior, aunque también más lucrativo.

En resumidas cuentas, que cuando la «sociedad de consumo» se encontraba en plena euforia —coincidiendo con el rebozo económico de los años sesenta— los Beatles fueron fácilmente atrapados por el sistema de ídolos, hasta convertirse en una empresa capitalista más, la empresa Apple, que no sólo vendía discos y películas, sino también revistas juveniles, camisetas deportivas, sellitos para la solapa, relojes y todo tipo de artefactos. Es decir, que el presunto creador musical terminaba como vendedor ambulante de camisetas.

El propio Dylan, que antes citábamos como ejemplo de un fenómeno nuevo, termina atrapado por el *establiment* después de unos años de ausencia de la industria discográfica y de los escenarios. Y sus canciones suenan ahora más a *rock* que a *folk*, su protesta es apagada por el propio intérprete, que va deslizándose hacia posiciones más y más conformistas, hasta acabar pregonando la salvación espiritual del hombre desde una secta evangelista. La protesta inicial se fue convirtiendo, tristemente, en mera retórica.

LA COMERCIALIZACION EN CANARIAS

La comercialización de la música popular en Canarias está en razón directa al nacimiento de la radiofonía y de la industria discográfica. Las emisoras de radio locales, que iniciaban su etapa dorada en la década de los años cincuenta, popularizaron las voces de Mary Sánchez y María Mérida, fundamentalmente,

hasta tal punto que lograron imponer una forma de interpretación determinada. Las casas discográficas —en realidad la multinacional norteamericana «Columbia»— se dieron cuenta de que grabar «el folklore de las islas», al igual que el de otras regiones españolas, suponía un negocio floreciente, debido al costo insignificante de las grabaciones —realizadas con medios ridículos— y al mínimo porcentaje que le correspondían a los intérpretes.

Por otra parte, los ejecutivos de la nueva industria observaron que el sentimiento regionalista, por un lado, y el pujante «boom» turístico, por otro, iba a servir de trampolín comercial. Los primeros adquirían los discos como un producto más dentro del presupuesto del hogar, sobre todo en las clases medias, que al fin y al cabo son las grandes compradoras del producto; y los segundos, los turistas, lo compraban para llevarse a su país un «souvenir» de las islas. En este sentido, todo estaba bien cuidado y la casa se ocupaba de que la presentación del plástico se realizara con un gran despliegue gráfico y literario, siguiendo la máxima de que tan importante es la música como el diseño de la carátula de cara al comprador. Incluso el texto de turno que acompañaba al disco —digno de una antología del disparate— se traducía al inglés, francés y alemán para facilitar al visitante la «mejor comprensión» de la mercancía.

Creo que es interesante reproducir dos párrafo de un largo texto que figura en un elepé de Mary Sánchez y Los Bandama³ de estos años, como ejemplo del grado de utilización y manipulación de la música popular. Dice así: «La voz de las Islas Canarias se dice de Mary Sánchez y es que, en realidad, parece como si las islas, arrulladas, mecidas y guardadas

³ Mary Sánchez y Los Bandama: Columbia, SCE-912, 1966.

por el Atlántico, acariciada por la frescura de sus brisas, estuvieran esperando, al igual que la Bella Durmiente del Bosque esperó la llegada de su Príncipe, la voz de Mary para revivir, para resucitar folklóricamente». Y añade más adelante que «Mary no sólo ha hecho el milagro de resucitar y dar esplendorosa vida al folklore canario con su maravillosa voz, no ha sido sólo eso, toda la ingente labor realizada no habría sido posible contando exclusivamente con el tesoro de su voz, pero Dios le ha concedido ese otro don sin el cual el artista no es nada: ¡temperamento! Y así ella, con su voz, y su temperamento, con su gran profundo amor a la tierra que la vio nacer, a las gentes que la pueblan, a su Virgencita del Pino, a su mar y a todos los suyos, nos ha dado el regalo de su sentimiento, de su ser, de ese interminable rosario de canciones».

Ni que decir tiene que estos párrafos delatan el tipo de comprador a quien estaba dirigido el producto: a todos aquéllos que obligados a consumir discos recurrían a la música con la que mejor conectaban, pues hasta entonces no se había producido el «boom» de la música ligera en nuestro país.

Sin embargo, a finales de los años sesenta los factores que posibilitan las ganancias se actualizan con la aparición de los Sabandeños. Nacen a la sombra de la Universidad de La Laguna, son bien recibidos por la clase intelectual progresista y, por supuesto, ahí estaban las clases medias con poder adquisitivo para comprar religiosamente sus discos. Como es obvio, el producto tiene ahora otra calidad que el de los años cincuenta, con algunos textos de contenido y una música más refinada y efectista. Todo ello hace que la casa discográfica —curiosamente la «Columbia», la misma de Mary Sánchez y María Mérida— ya no piense en el turista que viene de paso,

sino en un mercado potencial existente en las islas que coincide con la toma de conciencia del canario en la necesidad de clarificar los rasgos de su identidad cultural («La Cantata del Mencey Loco» fue muy oportuna y no deja de ser paradójico el hecho de que haya sido el elepé más vendido de Los Sabandeños).

Todos los trabajos discográficos del grupo se convierten en un producto de fácil salida, hasta el punto de sorprender a los propios ejecutivos de la multinacional al ampliar su mercado al territorio peninsular (cosa inusual en un grupo de estas características). Posiblemente la introducción de Los Sabandeños en este mercado se debe, en gran parte, a los elepés que graban de forma simultánea dedicados a la música de Hispanoamérica, coincidiendo con el sarampión de la canción sudamericana que se da en nuestro país en los primeros años de la década de los setenta.

Como resultado del *fenómeno sabandeño* ahí están los datos publicados por la revista Cambio-16⁴ y facilitados por la propia casa discográfica, que revelan que los cantantes o grupos que en la actualidad venden más discos de la firma «Columbia» en España son los siguientes, por el orden de ventas: José Vélez, Isabel Pantoja, Los Sabandeños, Armando y Flash Strato.

Estos datos son lo suficiente clarificadores para comentarlos y justifican plenamente que el grupo canario haya sido uno de los *objetivos* —en el argot de los ejecutivos— de la citada compañía en los últimos diez años, sobre todo porque sus volúmenes de música popular canaria —y volvemos a la rentabilidad de un producto de bajo costo de producción— no han sido descatalogados; es decir, se siguen ven-

⁴ Cambio 16: *Número* 655. 18 de junio de 1984.

diendo. Y es que para el industrial el disco-mercancía es un valor de cambio, mientras que el consumidor es sensible esencialmente a su contenido y no lo percibe sino como un objeto neutro, ajeno a cualquier proceso de producción.

Por otro lado, si tenemos en cuenta el poder que tiene la difusión masiva del disco como medio de influencia, habría que reflexionar en torno a las consecuencias que han traído consigo el *producto sabandeño*, un producto que ha sido asimilado por gran parte de la sociedad canaria. A nadie se le esconde que su fórmula instrumental y coral, sus hábitos, la estética del grupo, las formas de interpretación solista y hasta el diseño de los discos, han sido reproducidos y a veces calcados por gran número de grupos isleños que han querido imitar ese producto, que fundamentalmente la industria del disco logró penetrar en todo el conjunto de la sociedad isleña. Esta especie de *colonialismo interior* provocó la formación de más de 20 grupos de las mismas características, de los cuales al menos 13 han logrado grabar un elepé como mínimo⁵. Por supuesto, algunos de gran calidad y otros denigrante.

En definitiva, estos son a mi modo de ver algunos aspectos de la utilización de la música popular por la industria discográfica. Difícilmente podría provocarse cambios sustanciales dentro de esta cultura musical mientras se siga produciendo desde la propia esencia de las estructuras de una sociedad de consumo como la que estamos viviendo.

⁵ Estos grupos son los siguientes: Gofiones, Mestisay, Sancochos, Chincanayros, Verode, Arrieros, Granjeros, Achaman, Cochineros, 7 Islas, Cebolleros, Guanijay y Faycanes.

BIBLIOGRAFIA

- Irwing Silber: *La revolución cultural*. Editorial Zero. Madrid, 1977.
- Varios: *Cultura tradicional y folklore*. Coordinación: Manuel Luna Samperio. Editora Regional de Murcia, 1981.
- Joaquín Díaz: *Música folk*. Editorial Planeta. Barcelona, 1975.
- María Jesús Fernández Leborans: *Los conjuntos musicales*. Editorial Planeta. Barcelona, 1976.
- Philippe Daufouy, Jean-Pierre Sarton: *Música popular y rock*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1973.
- Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Editorial Lumen. Barcelona, 1968.
- Marshall McLuhan: *El medio es el mensaje*. Editorial Paidós, 1967.
- Ricardo Cantalapiedra: *Música pop y juventud*. Publicaciones ICCE. Madrid, 1973.
- Mario Díaz Mercado y Raúl Rodríguez: *Canción y comunicación*. Boletín de Música número 91 de Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- José Ramón Pardo: *El canto popular*. Salvat TC. Madrid, 1981.

DE LA VARIABILIDAD EN LA MUSICA DE TRADICION ORAL

Josep Crivillé

En mi exposición sobre el Concepto de Etnomusicología en el Primer Congreso Nacional de Musicología¹ y después de haber trazado un recorrido bastante dilatado por las distintas escuelas, exponer criterios varios, comentar enfoques de distintos autores y reseñar algunas obras de base que sirvieron para modelar dicho concepto, concluía: «Parece, no obstante, que finalmente se ha llegado a unos puntos de acuerdo definiendo, en las últimas décadas, la etnomusicología como “el estudio de toda música de tradición oral”. Si se considera que únicamente la música denominada culta de la civilización occidental es la que está íntimamente ligada a los sistemas de escritura, vemos que los dominios de la etnomusicología son inmensos y sus campos de acción casi ilimitados».

En efecto, los campos de acción de la ciencia son, hoy por hoy, ilimitados y contenidos en la opinión quedan, a mi entender, los criterios de aquéllos que ven en las variabilidades y en las transformaciones

¹ J. Crivillé: «La etnomusicología, sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral», en *Actas del Primer Congreso Nacional de Musicología*, S.E.M., 1981, pág. 149.

que se ocasionan en el repertorio multiseccular, mutaciones éstas de muy diferente signo, un motivo y un por qué de sus investigaciones etnomusicológicas y apuntan, como lo hace Claudie Marcel-Dubois², que los trabajos de etnomusicología tienen como objeto primordial la observación directa del comportamiento músico-tradicional de las distintas sociedades, la investigación de los fenómenos musicales expresados, el examen analítico y sistemático de la sustancia musical colectada en las misiones de campo y la observación de los fenómenos provocados por la transmisión oral y la *variabilidad*³ de tales fenómenos.

El fenómeno de la *variabilidad*, considerado por la mayoría de los investigadores como la vida misma de la cultura tradicional, debe de ser estudiado bajo distintos prismas y diversos ángulos, y bien podrían establecerse, a mi parecer, dos grandes grupos de mutaciones a las que podríamos designar como externas unas e internas otras o, dicho de otro modo, variabilidades de manifestación abierta y mutaciones de carácter introvertido. Al conocimiento de estas últimas debemos llegar mediante una profunda documentación y estudio analítico de las expresiones musicales tradicionales afectadas por dichos trances. Creo que habrá deducido el auditor que al referirme a las primeras tengo en mente todo aquel grupo de variaciones de concepto casi físico en la tradición oral; adaptación de repertorio, translación del mismo, mutación de los conceptos individual y colectivo, nuevos contextos y circunstancialidad social y cultural en el momento de su ejecución, redistribución del material de ejecución, sea vocal o instrumental, etc.

² Cl. Marcel-Dubois: «Musique Populaire Française», en *Encyclopédie de la musique*, París, 1960.

³ El subrayado es mío.

No me parece adecuado el seguir mi exposición sin manifestar a Udes. que mi posición ha sido siempre objetiva ante todo movimiento denominado de recreación, pero toda recreación comporta una mutación. Conozco verdaderos aciertos en tal sentido y, desafortunadamente, he tenido la poca suerte de haberme de enfrentar con procedimientos nada logrados. Siempre he buscado un por qué, tanto para unos casos como para otros y la constatación ha sido siempre la misma. El respeto y el conocimiento analítico, o cuando menos la muestra de una despreocupación investigadora, en los segundos.

Me parece oportuno traer aquí las palabras del ilustre profesor y buen amigo Diego Catalán cuando al escribir sobre «El Romancero, hoy» apunta: «Los ‘modelos’ tradicionales -trátense de creaciones poéticas o de creaciones de la alfarería de la orfebrería, de la arquitectura o de la cocina populares— se caracterizan por ser trans-tempora (lo que no quiere decir ahistóricos), por perdurar a través de las edades. Ello es posible gracias al carácter «abierto» de sus estructuras, gracias a su capacidad de adaptarse al ambiente en que se reproducen, en que se re-crean; «apertura» que no debe confundirse con «libertad» en la creación, pues todo artesano, aunque innove, pretende, por encima de todo, ser fiel transmisor de la herencia cultural de que se siente depositario»⁴.

Dicho lo anterior, permítanme manifestar algunas puntualizaciones, puede que personales, algo rigurosas y de alcance científico que pueden llegar a nivel de la minucia pero válidos, espero, para los interesados

⁴ D. Catalán: «El Romancero, hoy», en *Boletín informativo* (133), enero 1984. Fundación Juan March, pág. 6. Del mismo autor «El ‘motivo’ y la ‘variación’ en la transmisión tradicional del romancero», en *Bulletin Hispanique* (61), avril-septembre, 1959. págs. 149 y ss.

en el tema que presento no sin reseñar antes algunos puntos referentes a la observación directa y a la encuesta etnomusicológica, cuestiones estas que creo íntima y especialmente relacionadas con todos los ámbitos y objetivos de la disciplina en general y con los fenómenos de la variabilidad muy en particular.

Pasado es el tiempo en que las músicas tradicionales se creían fruto de la arbitrariedad o de la improvisación casual. Actualmente terminologías como sistemas, modos y formas se usan sin discriminación para anunciar y analiza las músicas étnicas, por crearlas realmente dotadas de unos fondos estructurales, de unas organizaciones precisas, respetadas por los ejecutantes tradicionales de manera tan inconsciente como fija⁵. Debido a ello creo firmemente que nada acertado resulta el tratamiento de la música tradicional si ésta no ha sido antes profundamente analizada, investigada en sus íntimos pormenores y peculiaridades.

No me extenderé ahora, por no ser mi intención y por falta de tiempo, en todos y cada uno de los puntos que la investigación etnomusical precisa —aunque considero que aquéllos serán indispensables para quienes quieran hacer un trabajo digno en todos los terrenos de la música tradicional—, sólo intentaré exponer algunos puntos y algunas reflexiones extraídas de experiencias personales que atañen a fenómenos de variabilidad, a factores de constancia y transformación que pueden mostrar lo poco arbitrarios que son los comportamientos genético-culturales y cuan

⁵ Véase J. Crivillé: «El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca. Un factor de identidad cultural», en *Anuario Musical* (30). 1975. L.M.-C.S.I.C. páginas 155-166.

cautos deben ser, a todos los niveles, los tratamientos de dichos materiales.

Como ya he manifestado anteriormente puede que sea el factor de variabilidad el que todos los autores señalan como la vida interna de los documentos tradicionales. Para llevar a colación algunas opiniones al respecto podría citar las ideas de Vicent d'Indy cuando apunta que la canción popular es «una verdad fija capaz de alteraciones», la del Padre José Antonio de Donostia, cuando en el Primer Congreso Internacional de Folklore manifiesta que «el arte musical popular es una verdad móvil» o la convicción de Béla Bartók llegando a buscar en la variación la clave del ministerio de la creación popular.

Personalmente creo que *la variación es el hilo conductor que a través de los factores tiempo-espacio posibilita la supervivencia de un hecho cultural determinado*. En la música tradicional siempre perdura cierto sentido de improvisación. Así, los que le ejecutan pueden hacerlo tal como se les dictó o transformándola según sus circunstancias íntimas, en esto esencialmente se diferencia de la música culta occidental, que queda inalterable. Esta variabilidad de la música tradicional es lo que le asegura la vida, ya que acepta otros elementos y hasta ofrece sus propios motivos como principio o germen para el nacimiento de otras melodías y expresiones. Asimismo estimo que el hecho de la variación, de la transformación o de la continuidad de una manifestación concreta, debe ser siempre relacionado con un entorno y con un contexto, factores estos que determinan el por qué de aquellos fenómenos y el trasunto de su advenimiento.

El momento de misión, que junto con aquel ulterior de tratamiento del material en laboratorio forman la dicotomía básica de un verdadero trabajo de in-

vestigación etnomusicológica, es complejo e importante. Complejo por el sin fin de pequeños detalles a los cuales debe atender el recolector y por la capacidad conductora que en todo momento debe asistirle. (Una encuesta mal conducida puede derivar en mera conversación anecdótica inservible a efectos científicos), e importante por el hecho de que tales informaciones deberán servir de cobertura a los materiales colectados y ser fuente de posibles interrelaciones⁶.

Las informaciones a retener y los datos a constatar en la encuesta etnomusicológica realizada en la misión de campo, en la investigación «in situ», serán de extremo interés en el momento de levantar hipótesis, de formular deducciones o de establecer tratamientos de los materiales folklóricos ya que, los componentes extramusicales deben ser barajados con los propiamente musicales a fin de llevar a unas terminales fundadas los criterios y deducciones antes sólo vislumbrados.

Habla ya Béla Bartók en su estudio sobre *¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular?*⁷, de los «Aparatos mecánicos» y del «aparato espiritual» en los trabajos de campo, refiriéndose con los últimos términos, a la figura del recolector el cual estima debe ser «un experto en muchas ramas de estudio para poder controlar la influencia que los cambios de la vida colectiva ejercen sobre el canto popular».

Estos cambios y mutaciones de la vida individual o colectiva, ajenas, «parece», a la propia sustancia

⁶ Véanse, en especial, las directrices dadas por B. Bartók en: «Cómo y por qué debemos recoger la música popular?», en *Escritos sobre música popular*. Siglo veintiuno editores, 1979, págs. 43 y ss. Asimismo B. Nettl, «Field Work», en *Theory and Method in Ethnomusicology*, The Free Press, Collier Macmillan Publishers, New York-London, 1964, págs. 62 y ss.

⁷ B. Bartók: Ob. cit.

musical, pueden, y de hecho así sucede, transformar sensiblemente al propio contenido musical internamente considerado. Más adelante daré ejemplos demostrativos de lo que ahora solamente apunto.

Las distintas versiones y las variantes que de un canto determinado puedan recogerse deben considerarse como un todo compacto, no como *errores* o *descuidos ocasionales* del informante. A una variante rítmica o melódica de un canto estereotipado suele corresponderle una determinada situación anímica, un entorno sociológico determinado o unas mutaciones en el comportamiento y en la vida del individuo que lo ejecuta.

Por lo tanto, pues, será de sumo interés para quienes se dediquen a la recolección y a la investigación el no desestimar ninguna de las variantes que de una melodía tradicional puedan hallarse. Por experiencia propia puedo afirmar que aquéllas no acostumbran a ser acerosas, sino determinadas por circunstancias concretas.

Por esto es imprescindible que el trabajo de recolección sea realizado «in situ». El investigador de la música tradicional no puede ni debe fiarse de versiones que hayan perdido su entorno y que le hayan sido comunicados de segunda o tercera mano, máxime podrá servirse de estos documentos como material de cotejo y a nivel informativo pero será muy aventurado el sentar tesis sobre dicha documentación en exclusiva. Además hay que tener en buena cuenta que en los casos en que el informante se desvincula del núcleo habitual de ejecución se está alterando grandemente el comportamiento psicológico de aquél, puesto que en cierto modo se rompen los engranjes y las motivaciones de todo tipo que suelen haber entre el informante y el destinatario directo de su canto o de su interpretación instrumental.

Es conveniente el no quedarse con una sola grabación del mismo documento puesto que este puede variar sensiblemente de una zona a otra dentro de la circunscripción estudiada o, por el contrario, mostrar en todos los casos unas afinidades comunes, siempre iguales que, pese a lo raras o alejadas que parezcan a nuestra mentalidad musical clásica —recordemos que el músico se ha formado generalmente sobre la teoría clásica occidental en exclusiva—, no deben descatalogarse de las listas de la más pura y acendrada originalidad etnomusical, antes todo lo contrario, la mayoría de las veces dichas versiones ponen al descubierto factores de antigüedad dialectal que deben interesar enormemente al etnomusicólogo⁸. Los desaciertos han sido enormes al querer analizar la música de tradición oral mediante los cánones exclusivos de la música culta y de tradición escrita⁹.

Toda variante debe ser considerada como una genuinidad de la melodía o de la versión madre, como una rama personalísima de un tronco común que vive y se identifica con la misma sabia pero con desigualdad de caracteres. Como indica B. Bartók la melodía tradicional vive siempre en continua transformación, cada versión y cada variante indican un estadio diferente y un condicionamiento distinto¹⁰.

Hay, sin embargo, determinados lugares comunes, condicionamientos precisos a los que se avienen factores concretos de variación.

Distintas y variadas son las misiones etnomusicológicas que he realizado y basándome en los documentos recogidos, las encuestas realizadas y los pos-

⁸ Ibidem nota 5.

⁹ Véase J. Crivillé: «El Folklore Musical, *Historia de la Música Española-7*. Alianza Música. Alianza Editorial, Madrid 1983, pág. 305.

¹⁰ Ob. cit.

teriores trabajos de transcripción y de análisis creo poder apuntar algunos arquetipos en la variación musical relacionados con factores extramusicales¹¹.

a) *Fenómenos de variabilidad causados por el factor tiempo.*

1. El condicionante tiempo ejerce una influencia real sobre el repertorio de tradición oral. Al examinar los distintos cancioneros y las colecciones de música folklórica de manera cronológica pueden observarse cantidad de mutaciones que afectan principalmente a los sistemas de expresión y a la sustancia interna. Fácil es, en dichos cotejos el hallar melodías idénticas en cuanto a su dibujo y forma vertebral pero que presentan oposición modal-tonal, claros ejemplos, por su parte, de la evolución del lenguaje musical.

2. Una misma melodía, cantada por el mismo informador mediando entre ambas ejecuciones un determinado período de tiempo (10 o 15 años por ejemplo), suele presentar curiosas variaciones. Tanto más interesante resulta dicha comparación cuando el individuo ha sufrido algunos cambios en su comportamiento y en su vida social, profesional, familiar, etc. En determinados cantos de tipo individualizado, cual son las canciones de trabajo, he podido observar como ante dos registros del mismo canto y por el mismo informante pero pasados varios años del primero al segundo y acaecidos diversos eventos en la vida de aquél —concretamente el cambio de núcleo

¹¹ Véase, en especial, J. Crivillé: «Ethnomusicologie d'un village catalan: Tivissa, 'Constantes et Transformation dans les chants et dans l'idéologie musicale'», en *Anuario Musical*, (33-35), 1980, págs. 236 y ss.

y ambiente socio-cultural—, mudaban en gran manera los melismas y la parte ornamental en la melodía.

3. En los repertorios de carácter colectivo; canciones festivas, villancicos, canciones religiosas, gozos, etc. acostumbra a ser el ritmo, el sistema tonal-modal y los sistemas de expresión los que se ven mayormente afectados por el factor tiempo.

4. Ciertos tipos de repertorio suelen sufrir cambios en su adopción social o de clases de edad a tenor del tiempo transcurrido y naturalmente, de las circunstancias que durante este tiempo ocurren. Las sociedades infantiles recogen en sus juegos y costumbre multitud de hechos significativos, textos, canciones y danzas que en su día pertenecieron a la sociedad de los adultos. El tiempo las ha desplazado hasta estos estadios como prueba, muchas veces, de una última vivencia. «Donde ya todo el Romancero está olvidado —nos dice don Ramón Menéndez-Pidal—, quedan aún los niños cantando su pequeño repertorio. La última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños»¹².

5. La adopción de nuevos instrumentos a lo largo de los años ocasiona algunas variaciones en el interior del repertorio. Cuando, por ejemplo, un obstinado rítmico ejecutado en principio por un idiófono es trucado por un instrumento armónico, guitarra o acordeón, la parte melódica se ve a veces forzada para entrar en aquel cuadro polifónico que no le corresponde, llegando a ceder incluso en sus giros y cadencias más propias.

¹² R. Menéndez-Pidal: *Romancero Hispánico*, t. II, Espasa Calpe, Madrid, 1953.

b) *Fenómenos de variabilidad causados por motivos de desplazamiento.*

1. Los individuos en las distintas migraciones, las transhumancias o los cambios de aposentamiento sedentario debidos éstos a motivos diversos, conllevan un tránsito de las melodías, un desplazamiento del material tradicional que aquéllos guardan y que al ser ejecutados en su nueva localización sufrirán, consecuentemente, una variabilidad. Dos serán los sentidos en que la variación se manifiesta en tales casos, ya que si el individuo queda afectado por el nuevo contexto, él, a su vez, será también condicionante influyente, con su ejecución, en el medio músico-tradicional en el que ahora se desenvuelve llegando frecuentemente a hacer muy difícil el pronunciamiento entre quienes han sido los elementos influidos y los que ejercieron tal influencia.

2. Idéntico fenómeno puede observarse, a gran nivel, entre distintas culturas que han convivido en zonas concretas debido a causas diversas; colonizaciones, guerras, invasiones, etc. y que transvasan sus improntas dando factores de aculturalización de tipo híbrido. En este sentido, las antiguas modalidades y sistemas de escala musical distintamente alterados que las gamas heptáfonas modernas son una prueba fehaciente de secuelas de otras culturas que sobreviven aún en proporción estimable dentro de nuestro folklore musical¹³.

3. En otro extremo, es conveniente intentar delimitar zonas, buscar las identidades culturales que conviven dentro de fronteras naturales para así poder

¹³ Véase J. Crivillé: «El Folklore Musical», *Historia de la Música Española-7*, Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 1983, capítulos II y VII.

hallar factores de parentesco y saber a qué nivel existen éstos¹⁴.

El insigne maestro Menéndez Pidal escribió sobre el tema: «A menudo cabe considerar estrecha analogía en la vida de los varios productos colectivos, especialmente entre el lenguaje y la poesía tradicional, y cabe extender esta semejanza a los métodos de estudio que podemos aplicarles. Si el examen de la geografía lingüística da excelentes resultados para penetrar en la evolución del lenguaje, los dará también el de la geografía de la canción tradicional; los daría también seguramente el de la geografía de las costumbres jurídicas populares o el de cualquier otra manifestación psicológica colectiva que se perpetúe por tradición»¹⁵.

Un detenido análisis musical de las canciones de una región nos demuestra que, sino en todas ellas, al menos en una gran mayoría residen fórmulas rítmicas, giros melódicos, desinencias cadenciales comunes que determinan un carácter dialectal propio. Estos elementos consagrados por una larga tradición, constituyen los arquetipos fundamentales de cada dialecto, y de ellos se sirve, inconscientemente, el creador anónimo y popular cuando quiere expresar con una nueva melodía los efectos que un sentimiento produce en su ánimo.

El folklorista argentino Carlos Vega dice al respecto: «Cuando la región tiene su dialecto sonoro

¹⁴ Véase J. Crivillé: «El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca. Un factor de identidad cultural», en *Anuario Musical* (30). 1975. I.M.-C.S.I.C., art. cit.

¹⁵ Véase R. Menéndez-Pidal: «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», en *Revista de Filología Española* (7). Julio-diciembre, 1920, págs. 229 y ss. También D. Catalán. «El motivo y la 'variación' en la transformación tradicional del romancero», en *Bulletin Hispanique* (61), abril-septiembre, 1959 art. cit.

propio, obra gradual de un culto viejo, el cantor representativo toca al crear el puñado de fórmulas fijas coloreantes, y su canción es la canción de todos. Esto puede dar lugar a suponer que el creador popular padece la tiranía de las recetas, y no; el cantor popular carece de trabas porque las ignora»¹⁶.

c) *Fenómenos de variabilidad que presentan determinados materiales ejecutados y registrados en su contexto y fuera de él*

1. He efectuado, a nivel de experimento y repetidas veces, la grabación de un canto en situación y la he repetido, adrede, con el mismo informante y con escasas horas de diferencia, en estudio (léase sala acondicionada para la grabación).

En el repertorio de tipo funcional, en las canciones destinadas al trabajo del sector primario concretamente, las experiencias son definitivas. En los cantos de labranza, que presentan una forma estrófica larga y desarrollada en melismas y puntos de apoyo de duración no determinada, las frases acostumbran a desplegarse o decrecer según convenga el factor espacial en el cual se desenvuelve el trabajo, así, cada frase musical se acomoda, en situación, a un tramo de la tarea, a un surco en la arada, cosa que no sucede en la grabación en sala cuyas notas largas y ornamentación dependen únicamente de la voz y del «fiatto» del cantor. En las posteriores transcripciones tales diferencias quedan materializadas en notaciones musicales de distinta fisonomía.

2. En el repertorio de tipo colectivo cuyos do-

¹⁶ C. Vega: *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, 1944.

cumentos han pasado idéntico ensayo se comprueba, como primer elemento de atención, la pérdida de emotividad y de participación psíquico-colectiva, aunque en sentido antónimo, mejores en pulcritud las interpretaciones.

3. El factor ritmo quedará afectado, generalmente en toda melodía, tocata o pieza destinada a la danza o al movimiento y que sea registrada fuera de esta situación.

d) *Fenómenos de variabilidad en el repertorio vocal-instrumental*

1. Frecuentemente podemos hallar de una misma melodía su versión vocal y su versión instrumental y no son de extrañar los casos en los que una y otra versión no son de extrañar los casos en los que una y otra versión no se corresponden en cuanto al sistema tonal-modal que exhiben. Dicha incompatibilidad depende a menudo, del tipo de afinación del instrumento que por lo incólume de su material físico¹⁷ no ha cedido a la evolución que la versión vocal presenta. Es curioso el constatar como el cantor, algunas veces el mismo instrumentista, adopta aquella dualidad según el sistema de expresión que utilice.

2. Los instrumentos en sí presentan también variabilidades de entidad debido a los cambios sufridos en la producción de los mismos o en los componentes físicos de aquéllos. Son a retener las advertencias de los mismos constructores quienes nos informan a menudo de los distintos y poco cuidados que son dichos ingredientes si van destinados a la construcción de

¹⁷ Flautas, gaitas y tipos oboe y clarinete de afinación establecida mediante los taladros que presentan en sus respectivos cuerpos.

un instrumento para la venta turística y como actúan cuando se trata de hacer un instrumento «*serio*». Aquéllos no son afectados tan sólo en su físico sino que incluso la gama o escala peculiar al sonador se ve a veces transformada.

e) *Fenómenos de variabilidad ocasionados por translación del repertorio*

Ya se ha hablado antes de ciertos procesos de transformación ocasionados por los cambios de núcleo social del repertorio. Trataré ahora de aquellas piezas que han estado durante cierto tiempo catalogadas como de repertorio colectivo y han pasado luego al individual o viceversa, (fenómeno éste ocasionado muchas veces por los procesos de recreación).

1. En principio todo repertorio, individual o colectivo, tiene su razón de ser y su justificación en el sistema de expresión que se desarrolla (unitario o comunitario), por lo tanto parece acertado el pensar que dicho material llevará implícito cierta carga emocional, cierta fuerza psíquico-creativa que sólo va a encontrar su idoneidad dentro del marco de ejecución adecuado. No son de extrañar pues los múltiples procesos de variación que experimentan los documentos cuya translación se ha efectuado en este sentido.

2. Se podría abundar aquí en los repertorios de aspecto monódico y homófono y aquéllos de ejecución polifónica, heterofónica o con acompañamientos varios de la monodía principal. Si unos y otros no guardan sus texturas originarias la mayoría de las veces entramos en un terreno en el cual al término variación le suplanta aquél otro de transformación.

f) *Fenómenos de variabilidad ocasionados por el impacto de determinados géneros musicales en el individuo transmisor*

1. Con cierta regularidad los instrumentistas populares que han practicado géneros bailables relativamente recientes; polkas, americanas, rigodones, habaneras, etc. son imbuidos por cierto marchamo de carácter rítmico que se ha hecho consubstancial a todo su comportamiento musical. Así las melodías tradicionales por ellos interpretadas se ven claramente influenciadas de aquel sentido rítmico llevando incluso a los niveles de la gran transformación el repertorio que tratan¹⁸.

Todos y cada uno de los puntos referidos podrían ser ampliados extensamente, así como otros aquí no mentados podrían y deberían venir a configurar la densa panorámica de la variabilidad, la transformación y la perdurabilidad de la música tradicional y de sus sistemas de expresión.

Ha sido mi idea, empero, dar, con la presente visión de conjunto, un testimonio y constancia personal de que el hecho de la variabilidad de la música de tradición oral no es fortuito y que el mismo responde a circunstancias imbricadas en factores y componentes extramusicales que gravitan de manera poderosa sobre la propia substancia, contenido y expresión musical. Por lo tanto, y a manera de conclusión,

¹⁸ Valga como ejemplo el estudio comparativo que doy en «Ethnomusicologie d'un village catalan: Tivissa, 'Constantes et Transformation dans les chants et dans l'idéologie musicale'», en *Anuario Musical*, (33-35), 1980, págs. 236 y ss. Un acordeonista de baile de salón interpretaba con su instrumento un conocido y tradicional villancico catalán a ritmo de habanera. Lo curioso es constatar que en la localidad estudiada permanecía viva aún una versión de dicho villancico en polifonía paralela a tres voces en disposición interválica comparable al fabordón.

debemos anotar que sería deseable y del todo recomendable que las variabilidades que se efectúen en la transmisión consciente y buscada de los hechos de cultura tradicional sean minuciosamente estudiadas y analizadas en rigor antes de ser dadas. Pensemos que la trayectoria que seguiría un hecho de tradición oral en evolución libre podría diferenciar en mucho con aquélla que a veces se le ha impuesto por razones variopintas.

Me gustaría terminar mi exposición con unas líneas del doctor José Romeu Figueras. Autor de múltiples estudios filológicos y lingüísticos y de innumerables experiencias en el terreno de la recolección de la literatura oral y de su tratamiento, el doctor profesor y compañero en las lides del Instituto de Musicología del C.S.I.C. se expresa de este modo: «la tradición popular es bifronte: puede crear, delicada y pura, eliminar lo superfluo hasta conseguir el esquema más expresivo, y transmitir con fidelidad; y puede, por el contrario, gastar, destructora y basta, mezclar el oro y la ganga y ser vehículo infiel de lo que ha recibido. Desde un ángulo creacional o por lo menos crítico, el enfrentarse con lo popular para distinguir lo auténtico e incontaminado de lo simplemente vulgar, de la mezcla y de lo adventicio, y saber escoger debidamente en ese fárrago tradicional, requiere unas determinadas cualidades de percepción y sensibilidad. Y más aún cuando se quiere hacer de él objeto de recreación lírica. Los auténticos poetas, o los poetas dotados de un especial talento, han sido capaces, en momentos propicios, de una realización así»¹⁹.

Especial talento —concluyo yo—, asistiendo siempre con investigación minuciosa, proporcionarán, sin

¹⁹ J. Romeu Figueras: «De los álamos vengo, madre», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. III, pág. 285. Ed. Gredos, Madrid, 1963.

duda, éxito certero y seriosidad a las realizaciones de aquéllos que escuchen la llamada de la música tradicional y de su significación y a ella dediquen su inventiva. Creo poder afirmar que así lo deseamos todos.

José Orive

LA CANCIÓN POPULAR Y SU DIFUSIÓN

El hábito de cantar ha sido siempre una necesidad del hombre, un instinto primario. Se ha cantado a miles de cosas acompañando las alegrías y vicisitudes de cada pueblo o individuo de cada época desde los tiempos más remotos. Constituyendo una expresión elevada del lenguaje, ha estado presente en cada una de las actividades del ser humano, transmitiendo sus sentimientos, refiriendo relatos, instituyendo históricamente documentos vivos, sinceros y palpitantes de hechos ocurridos¹ que, geográficamente, nunca han tenido fronteras. Su poder de sugestión ha salvado las dificultades idiomáticas, pudiendo fácilmente encontrarse variantes de una misma canción en distintos puntos de la tierra con los textos traducidos o adaptados.

La canción se ha difundido de múltiples maneras. Primero, oralmente, luego por el medio escrito (haciéndola más perdurable en el tiempo), y en la presente centuria, a través de la radio, el disco, la televisión y sus derivaciones tecnológicas, propagándola

¹ Victoria Sau: «Historia antropológica de la canción».

de manera más directa a los más recónditos lugares. Por tanto, es evidente que los mismos canales de difusión utilizados en la historia de la canción han tenido una gran incidencia en su propio desarrollo y evolución.

Su difusión se ajusta a las leyes de:

- a) transmisión en el tiempo.
- b) propagación en el espacio.
- c) modificación e innovación a través de generaciones.
- d) integración o nuclearización colectiva.

UN ACERCAMIENTO CONCEPTUAL

Al hablar de canción popular se plantea cierta ambigüedad conceptual. De entrada, se le suele contraponer a la llamada música culta, clásica o selecta. Sin embargo, esta distinción superficial, de la que puede deducirse una canción popular «inculta», no se corresponde con la realidad plenamente, ya que en la historia de la música abundan ejemplos de piezas creadas por y para una élite, apropiadas luego por el resto de la sociedad, o a la inversa, creadores enmarcados dentro del campo de la música culta que han elaborado obras de inspiración popular. La canción, como acto creativo artístico válido, es única, destinada al disfrute de la propia humanidad que la genera. Si alguna barrera social existe que la desintegre, lo constituye las posibilidades que cada individuo o colectivo tenga de disfrutarla o crearla.

Existe, por tanto, una evidente manipulación conceptual que confunde a la hora de la utilización del término «popular», especialmente en una sociedad mercantil muy dada a la etiquetación. No está de más, que intentemos clarificar un punto de partida al

hablar aquí de canción popular. Ateniéndonos al significado etimológico de *popular* («perteneciente o relativo al pueblo como colectividad», y también, «conocido o extendido en una colectividad»), una lectura inicial de canción popular nos llevaría en primera instancia a *la canción ampliamente difundida en una comunidad y aceptada por ella en última consecuencia*. Una segunda lectura nos conduce a aquella canción *cuya fuente creadora o inspiradora reside en el acervo cultural del estrato social de una comunidad con intereses coincidentes*. Tanto uno como otro sentido, tendrán mayor o menor vigencia según la incidencia difusora y la capacidad receptora del mensaje. Es decir, se «popularizará» en cuanto más posibilidades tenga de difusión y más rasgos de sensibilidad textual conlleve.

En base a ese doble carácter semántico, podríamos hablar de una canción de *origen o raíz popular* (coincidente con la canción folklórica), y otra, de *proyección popular*, más moderna y compleja.

La primera, es intrínsecamente popular, aunque problemas de difusión la mantenga a veces latente; la segunda pasa por una fase de aceptación temporal, dado el carácter conyuntural del mensaje, que de persistir, llevará a la aceptación plena por parte de la comunidad y a la incorporación a su patrimonio cultural.

CANCION FOLKLORICA

Se entiende por folklore, la cultura de un pueblo transmitida generalmente por medio de la transmisión oral. Comprende, pues, los usos y costumbres de un grupo humano en los que se reflejan sus vivencias y aspiraciones, desde su concepción de la vida y la

muerte hasta la actividad cotidiana y artística. Es lo que se ha llamado «saber popular» o «cultura popular tradicional». Dentro de él, la canción folklórica será *la expresión espontánea de las gentes sencillas en sus quehaceres laborales, domésticos o simplemente de expansión*², o en palabras de Fernando Ortiz³ *la música característica del estrato básico de una sociedad dada por creación propia o adaptación de la ajena, como familiar y acostumbrada en aquél*. Esta emanación espontánea del alma pura y sin mixtificar del pueblo⁴ no es exclusiva del ámbito rural, es extensible al hombre urbano como apunta Walter Wiora, e incluso, a las clases altas «porque cada uno, según lugar y ocasión, pertenecen en parte al estrato social básico» en manifestaciones tales como el Carnaval, ferias, romerías, celebraciones patrióticas, etc.⁵.

Ha habido cierta intencionalidad a considerar desde determinados estamentos el folklore, y por extensión su expresión musical, como algo exótico o forma menor de cultura (digna de exhibir ante ociosos turistas), o también como curiosidad de museo o fósil «típico» perteneciente a una infracultura incapaz de alcanzar universalidad como otras manifestaciones artísticas. Pero en realidad, el folklore es producto de las experiencias socio-económicas e históricas de toda la comunidad, y en él se muestran los rasgos más específicos que la caracterizan como entidad social⁶. Inmersa en el contexto que la genera, la canción folklórica es dialéctica. No desaparece; se transforma. Pasa de una generación a otra, de un estrato social a otro, de una región a otra, sufriendo modifi-

² María Teresa Linares: «La música y el pueblo».

³ «Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba».

⁴ Rousseau.

⁵ Fernando Ortiz.

⁶ Rogelio Martínez Furé: «Diálogos imaginarios».

caciones y adaptaciones diversas, siguiendo las leyes de su difusión. A veces, altera lo que recibe pero lo asimila y hace suyo conservándolo después de haberse perdido la noción de su origen. Sufre lo que Marett llamara fenómenos de *matátesis* y *metalepsia*, es decir, cambios de plano y sentido.

La canción folklórica participa también de las características del folklore en general: es anónima, empírica, colectiva y funcional.

No hay un autor determinado, sino que todo el pueblo es, en definitiva, autor, como un subconsciente colectivo estimulado por unas necesidades de orden práctico. De ahí, que tanto narre una batalla, se alabe a Dios, se cuente una historia de amor, o sirva para reír, ensalzar, maldecir o humillar. Puede surgir inicialmente de un individuo artista, desconocido o famoso hasta germinar espontáneamente y desarrollarse de manera imprevista y gradual.

Nace de la experiencia y de la observación concreta, y no precisa necesariamente de la instrucción musical aunque esto no quiera decir que sea propio de analfabetos. Pertenecce a la colectividad porque constituye su propia memoria y reconocimiento como pueblo, y supone un medio eficaz y utilitario en la actividad cotidiana de los integrantes de la comunidad.

Al mismo tiempo que se modifica o transforma a través de los cambios de plano y sentido, la canción folklórica mantiene un carácter conservador o estático, que tiende a congelar la manifestación cultural difundida. Gracias a ello, superviven elementos tradicionales que evitan la desintegración de un valor de civilización o hecho folklórico.

En el proceso de difusión persisten, junto a esos elementos tradicionales, sus mismos contenidos positivos y negativos (supersticiones, hábitos de conducta

antisocial, machismo, etc...), pero sujetos a la presión del nuevo contexto social que los recibe, y en el que adoptarán otros significados o simplemente serán anulados.

La acción transmisora de la canción folklórica es espontánea. No existe una sistematización o cauce organizado, ni aprendizaje, a no ser la labor recopiladora de los investigadores⁷. En esta acción transmisora prevalece la imitación y la continuidad, pero abierta a la dinámica social que conduce a la integración o a la transculturización.

CANCION DE PROYECCION POPULAR

Junto al cancionero folklórico, arraigado en una comunidad dada, coexiste otro tipo de canción de proyección popular, que posee carácter transitorio, autor bien definido y creatividad no tan espontánea. Puede trascender al individuo creador y ser aceptada en el entorno donde surge. Cualquier canción, pues, tiene la posibilidad de convertirse en popular sin necesidad de llegar a ser folklore. Pero un género musical de moda, si además de estar de moda, resulta acorde a sus valores culturales, se mantendrá a su vez como hecho folklórico. La canción de proyección popular precisa una sedimentación de su «popularidad» en el estrato social básico de la comunidad para convertirse en folklore. La intencionalidad del autor no es suficiente.

La aparición del disco y la radio, fundamentalmente, como mecanismos de difusión, ha supuesto un cambio radical. Con la radio, la capacidad de difusión de la canción alcanza un espacio ilimitado.

⁷ María Teresa Linares.

Con el disco, ocurre un proceso similar al de la imprenta: la obra se enajena del autor, se individualiza y toma cuerpo como producto que se compra y vende. Entra en la dinámica del consumo y sus reglas, cuyos efectos y condicionamientos veremos más adelante.

La actitud del autor también cambia. Ivan Pequeño Andrade⁸ distingue entre un artista *inventor* al servicio de una estética dada, y un artista *creador* que obedece a un fenómeno evolutivo. Tendríamos así por un lado, a los que utilizan los elementos musicales por ellos mismos, aquéllos que realizan una ordenación de elementos sonoros que se satisfacen a sí mismos, y por otro, a los que utilizan los elementos musicales para la transmisión de una idea, aquéllos que además de satisfacer una necesidad sintáctica inherente a toda forma, buscan finalmente que la sintaxis esté al servicio de una semántica.

Unos acudirán a los elementos tradicionales, al folklore, para inspirarse y hacer nuevas canciones. Otros las harán partiendo de los esquemas musicales universales presente en su cultura. Unos acudirán a una temática intimista o intrascendente; otros, desde la trinchera de la militancia o compromiso social, la utilizarán como medio para transmitir ideas. En cualquiera de los casos figura la intencionalidad manifiesta de que su «obra» tenga acogida popular.

CANCION Y SOCIEDAD DE CONSUMO

La comercialización musical es un fenómeno reciente. Se inicia en los Estados Unidos de América en el primer cuarto de siglo y adquiere inusitadas proporciones con el desarrollo de los medios masivos

⁸ «A propósito de un pote de tierra».

de difusión. Cuando las editoras de Tin Pan Alley comenzaron a decidir qué canciones podrían llegar a ser populares —es decir, cuales podían venderse y cuales no— la industria cultural empezó a establecer sus patrones de actuación. En palabras de Theodor W. Adorno, «los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural ya no son *también* mercancías, sino que lo son *integralmente*».

Estos patrones se basaban en los gustos de las clases medias que eran los que podían acceder por conocimiento o poder adquisitivo a dicha música. Se margina de la difusión un determinado tipo de música que, con la misma capacidad no se le da posibilidades de popularizarse.

Otra escalada hacia el consumismo de la canción se da con la aparición de la llamada música funcional¹⁰ que en América adopta otra dimensión semántica. Además, el desarrollo de las experiencias sociológicas y psicológicas de Le Play y Elton Mayo¹¹, así como los fondos musicales de películas y programas de radio, facilitan la comercialización de una música para dormir, para descansar, para estudiar, para conversar, etc...

A partir de la década de los cincuenta, el desarrollo de la industria discográfica impone una serie de criterios en el proceso de difusión que en última instancia controla. En primer lugar, ocupa un lugar importante la imagen, la etiqueta del producto. A veces es sólo eso. Por otro lado, por necesidades de marketing, se impone una estética al consumidor.

⁹ Citado por Leonardo Acosta: «Música de consumo».

¹⁰ Gebrauchsmusik (música práctica o utilitaria) que surge en Alemania ligada al movimiento de la Neuesachlinckheit con carácter anti burgués.

¹¹ Estudiaron los efectos de la música sobre el trabajo en fábricas, talleres y oficinas.

Básicamente se disocia el vehículo bidimensional de la canción, y la calidad no ocupa el lugar que debe. La dinámica de producción exige rapidez y simplicidad. Las canciones se hacen con letras tópicas, pegadizas, igual que la melodía de soporte, basada en compases muy sencillos, fáciles de memorizar en el menor tiempo posible. La utilización de la radio y otros medios de audición de forma reiterada, hará el resto. Por último, introducida en el ámbito de la oferta y la demanda, mantendrá un ritmo de producción veloz. Cada vez duran menos tiempo en las listas de éxitos (confeccionadas para orientar la venta); cada vez la creatividad es menor, como demuestra el recurso de retomar viejas canciones, que en definitiva, es retomar antiguos consumidores.

Ante esta realidad, de una canción hecha a la medida de los intereses de la industria cultural, surge el planteamiento de si toda canción de proyección popular, incluso aquella de recreación folklórica¹², entra en la dinámica de la sociedad de consumo y sus condicionamientos. Nos referimos a aquella que se hace con ambición de calidad o desde la militancia política. En el primer caso será decisivo el punto de partida, es decir, el nivel de popularidad del creador o intermediarios y su capacidad de vender. En el segundo caso, tras un rechazo inicial porque ideológicamente socava las bases económicas en que se sustenta la industria del disco, acaba produciéndose una asimilación mercantil mientras tenga un público receptor que la consuma. Como casos excepcionales entrarán en los canales de difusión en la medida que interese y con el objetivo final de alcanzar más mer-

¹² La canción folklórica, desde el momento que es interpretada en un escenario, es ya una recreación de los intérpretes y entra en los circuitos de distribución habituales.

cado. La existencia de mecanismos de difusión independientes o la venta directa se hace prácticamente imposible. Existe una aceptación de esta situación y de las concesiones que conlleva, porque en definitiva el mensaje es lo más importante.

Tras este sucinto esbozo de los problemas que plantea la difusión de la canción popular en nuestros días, debe reflexionarse sobre el futuro de la misma. Si la difusión depende cada vez más del disco, la radio y otros medios tecnológicos, si el emisor y el receptor del mensaje musical depende cada vez más de la industria cultural y sus reglas, ¿cuál va a ser el futuro? Resulta imprevisible, pero sí obvio que la sociedad debe replantearse muchas cosas. Fundamentalmente, que lo importante es la obra artística, en este caso la canción, y no, los canales por los que se distribuye.

LA RELACION AMOROSA EN LA LIRICA CANARIA DE TIPO POPULAR

Elfidio Alonso

La copla amorosa en Canarias encierra algunos rasgos singulares y propios, aunque puede decirse que, en líneas generales, se palpan las mismas analogías e influencias que condicionan a todo el área cultural de la Península Ibérica y Latinoamérica. Basta echar un vistazo al apartado de supervivencias y elementos coincidentes, para comprender que en Canarias se da respuesta al mismo variado repertorio a que alude Margit Frenk Alatorre¹:

- a) El amor y la naturaleza se entrelazan y confunden.
- b) Las flores y los frutos simbólicos de la entrega amorosa.
- c) El agua del pozo.
- d) El elogio de la belleza femenina.
- e) La cizaña entre los enamorados.
- f) La malcasada.
- g) La caza de amor.

Y junto a ellos, que tienen orígenes muy diversos (lirica medieval, las *jarchas* hispánicas, la *cántiga d'amigo* galaico-portuguesa, los trovadores del Roman-

¹ Margit Frenk Alatorre: «Lirica española de tipo popular», Ed. Cátedra, Madrid, 1977. Primera edición en México, UNAM, 1966. Página 25.

zero), otras líneas temáticas más recientes, nacidas al socaire de nuevos usos sociales y de acontecimientos históricos, que son los que determinan esos grados evolutivos de la cultura popular.

ALGUNAS SUPERVIVENCIAS.—Hay coplas canarias de tipo amoroso que parecen derivar, por línea directa, de otras letrillas recogidas en viejos cancioneros y colecciones peninsulares. Como bien anota Pérez Vidal², «estos cantos extraños asimilados, a pesar de su a veces remota procedencia, son para el estudio demopsicológico del pueblo que los ha hecho propios, de tanta importancia e interés como los originales. Conocida la forma originaria de un canto, se advierten fácilmente las variantes que en él han introducido las regiones o países que lo han aceptado. Y así, por un estudio comparativo de estas modificaciones, en un juego elocuente de parentescos y contrastes, resaltan y se muestran claramente las características genuinas de cada pueblo».

Podemos emparejar algunos ejemplos canarios con otros tantos peninsulares y americanos, a ver si conseguimos entrar en ese estadio emocional a que alude la profesora Alatorre³: «Durante extensos períodos las leyendas y los refranes, los bailes, y los cantares parecen negar el transcurso del tiempo, desafiar a la historia. Y este hecho, tan conocido, causa una y otra vez sorpresa y admiración: emoción que han sentido los recolectores de viejos romances en la tradición oral, emoción que experimenta, con mayor razón, el que entre la infinidad de coplas españolas

² José Pérez Vidal: «Poesía tradicional canaria», Ed. Cabildo Insular. 1968, Las Palmas de Gran Canaria. Página 137.

³ Margit Frenk Alatorre: «Estudios sobre la lírica antigua». Ed. Castalia. 1978, Madrid. Página 81.

populares que hoy se cantan, tan distintas por su espíritu de las antiguas, descubre de pronto unos versos o todo un cantarillo que ha visto citado en alguna obra de hace tres o cuatro siglos».

He aquí un buen ejemplo, que guarda relación con Canarias:

Modelo

Variante

*A la sombra de mis cabellos
mi querido se adurmió:
¿si lo recordaré o no?
(«Primavera y flor de los
mejores romances», del
Licdo. Arias Pérez, Madrid,
1621).*

*A la sombra del cabello
de mi dama dormí un sueño
(Pie de romance palmero,
recogido por Pérez Vidal,
en «Revista de Dialecto-
logía y Tradiciones Popu-
lares», núm. 236, Madrid,
1948).*

En el «Cancionero sevillano» («Hispanic Society of America», 1568), encontramos otro precioso antecedente de una conocida copla canaria, con algunas variantes en el Archipiélago, así como en otras regiones peninsulares y en América. Si exceptuamos el cuarto verso, que parece un añadido en la copla canaria, los tres restantes se mantienen muy fieles al original:

Modelo

Variante

*Porque te besé, carillo,
me riñó mi madre a mí:
torna el beso que te di.
(«Cancionero sevillano»).*

*Por un beso que te di
tu madre llorar quería,
«Pégame» tú un beso a mí
«pa» ver llorar a la mía.
(Canarias, Milán (Tejina).*

Hay más ejemplos. Rubriquemos esta pequeña muestra con una cuarteta que pertenece a la poética de la lírica del Cancionero del siglo XVI, con su

característico conceptismo⁴, y que se mantiene intacta en Canarias:

*Ni contigo ni sin ti
 tienen mis males remedios:
 contigo porque me matas
 y sin ti porque me muero.*

Como el tema de *las albas* lo hemos estudiado en otro lugar⁵, sólo haremos referencia al estribillo del *canto del gallo*, incluso documentado con anterioridad a la aparición de «La Celestina»⁶. La tercerilla original se ha convertido en Canarias en cuarteta, según se demuestra en la recopilación que hizo Reyes Darías en La Palma, propia del canto del *Sirinoque*:

Modelo

*Ya cantan los gallos
 buen amor, y vete,
 cata que amanece.*
 («Cancionero de Palacio»,
 núm. 155).

Variante

*Levántate luego
 dulce amor, y vete,
 que ya el gallo canta
 y el día amanece.*
 (Recopilado por Alfredo Reyes Darías, La Palma).

MILITIA AMORIS.—Dice Margit Frenk Alatorre que el tema de la *militia amoris* en la lírica española de tipo popular no es muy frecuente. La ilustre profesora sólo ha encontrado un cantar folklórico hispánico que desarrolla el tema, recogido en el «Cancionero de Palacio» con el número 314. Es el que dice:

⁴ M.F. Alatorre: «Estudios...», nota de la página 247.

⁵ Elfidio Alonso: «Revista de Folklore», núm. 34, «Caja de Ahorros Popular de Valladolid», «Las “albas” en la lírica canaria de tipo popular», pág. 124.

⁶ Edward M. Wilson: «Entre las jarchas y Cernuda», Ed. «Ariel», «Letras e ideas», Barcelona, 1977. Página 102.

*Torre de la niña, y date,
si no, darte he yo combate.*

El pretendiente equipara a su amada con una fortaleza, que amenaza tomar si ella no se rinde. Otros cantares antiguos, que inciden en esta equiparación del amor con la guerra, parecen derivados de este dístico. Así, por ejemplo, esa otra versión que aparece en el cancionero «Flor de enamorados», Barcelona, 1562:

*¡Castillo, dáteme, date,
si no, yo darte (he) combate.*

No hemos encontrado en Canarias ninguna derivación del modelo antiguo. Sin embargo, la *militia amoris* está desarrollada en algunas coplas más recientes, como las publicadas por «Ecos» («Coplas para la paz», Las Palmas, 1917):

*Dicen que ya no me quieres
y creen que eso me aterra:
cuando termine la guerra
pondré un puesto de mujeres.*

También en esta misma vertiente humorística y socarrona, situada como la anterior en el marco de la primera guerra mundial, «Ecos» insertó esta otra cuarteta:

*Si esta guerra al fin termina
vendrá otra —y no te asombres—:
otra guerra femenina
«pa» conquistar a los hombres.*

Otras dos que hemos recogido, y que parecen íntimamente relacionadas, cuentan con equivalentes peninsulares y americanos. Con ellas se canta a la belleza femenina en sentido metafórico, empleando los consiguientes elementos bélicos, como *cañones*, *fusiles* y *metralla*. La primera corresponde a la zona de Tegueste/El Socorro, y fue recogida por mi compañero José Antonio Díaz Rodríguez y sus alumnos:

*Son tus ojos dos cañones
para formar en batalla
y tus miradas, metralla,
que derriba corazones.*

La segunda es quizá la copla más popular entre los canarios, en lo que al tema de la *militia amoris* se refiere. Fue recopilada en Tenerife por Sebastián Padrón Acosta en el cuadernillo de la colección «Drago», y D. Juan Millares Carlo también la cita en sus «Cantares»⁷:

*No le temo a los fusiles
ni tampoco a la metralla:
tan sólo me inspiran miedo
los ojos de una canaria.*

PRIMER AMOR.—Puede estimarse como un tema menor en el repertorio canario. No existe abundancia ni variedad de ejemplos, porque se sigue la tónica general de que el primer amor es el puro, el verdadero, el más difícil de olvidar, lo mismo que en la Península y en América. Y esto vale tanto para las coplas importadas como para las que han surgido en

⁷ Juan Millares Carlo: «Diario de Las Palmas», «El Conduto», página sabatina, 27-VIII-1977.

las islas. Con estas últimas debemos tener sumo tacto, porque no basta que la copla introduzca un giro dialectal, o haga referencia a lugares geográficos de Canarias, para poder considerar, sin temor a error, que se trata de coplas autóctonas. Si no, veamos el siguiente ejemplo:

Canarias

*Ayer pasé por La Ruda
y le pregunté al romero:
¿Cuál es el amor más fiel?,
y me dijo que el primero.*
(Recopilada por Sebastián
Padrón Acosta, en «Drago»,
núm. 40).

Santander

*Todas las mañanas voy
a preguntarle al romero
por el amor más eterno,
y me dice que el primero.*
(Juan Hidalgo Montoya,
«Cancionero de la Monta-
ña»).

AMOR Y NATURALEZA.—Aunque la fórmula es antigua, el repertorio canario es amplio y variado, con ciertos rasgos típicos que vienen dados por la riqueza de la flora; el apego a las especies autóctonas; la influencia del mar y los accidentes geográficos (el Teide, el monte, las cumbres), entre otros motivos que le dan a esta relación *naturaleza-amor* unos perfiles propios y definidos. Estimamos como muy justo el juicio de Pérez Vidal, cuando afirma que «no ha de resultar extraño que sean precisamente los del *monte* y el *mar* los motivos geográficos dominantes en la literatura tradicional canaria»⁸.

En las coplas amorosas o de exaltación de los atributos de la belleza femenina (hay un claro predominio de la copla *de hombre a mujer*, muy pocas a la inversa y otras impersonales, que pueden tener como destinatario al hombre o a la mujer, indistintamente), plantas y árboles como el *tajinaste* o el *drago*; frutos

⁸ José Pérez Vidal: «Poesía...», página 146.

como el *mocán*, las *creces* y el *ñame*, además del léxico y de los topónimos, revisten a la copla canaria de un sello inconfundible.

Dada la configuración geográfica de las islas, el monte desempeña un papel peculiar en las coplas. Unas veces se convierte en símbolo de felicidad, en ese enfrentamiento *campo-ciudad*, que copleros contemporáneos como «Nijota» o Crosita, no dudaron en explotar con evidente maestría. Otras veces, el monte aparece como reducto implacable de la soledad y de la incomunicación, como se manifiesta en esta cuarteta memorable de Diego Crosa:

*Tú vives en Tacoronte
y yo vivo en La Esperanza:
somos como las palmeras
que se quieren a distancia.*

En otras coplas, el monte es el escenario ideal para las correrías amorosas, lo mismo que la era (o *el era*, en masculino, como se usa en el campo tinerfeño). Tan es así, que el propio Diego Crosa enlazó los dos motivos en una cuarteta de claro significado erótico:

*Cuando en la era nos vimos
y en la cumbre nos citamos,
qué deprisita subimos
y qué despacio bajamos.*

Sin embargo, la era tiene un mayor protagonismo en la copla picaresca, no sólo como lugar de cita o de encuentro entre los enamorados, sino también como escenario o marco en el que se consuma el acto sexual. Recordemos otros versos de Crosita:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

*¿Dices que en el era, anoche,
se te perdió una medalla?
Cosa más grande perdiste
y no le das importancia.*

AMOR EN EL MAR.—El mar es el otro elemento de la naturaleza que juega un papel primordial en la copla canaria. Aquí sólo nos interesa resaltar su influencia en el tema amoroso, puesto que otras coplas marineras encajan mejor en el apartado temático de la emigración, o en cantos de trabajo de pescadores y marinos.

Resulta curiosa la afirmación de D. Juan Millares Carlo, cuando escribe, a propósito de la conocida cuarteta que comienza *Triste es la noche en el mar/triste es la noche sin luna*⁹: «Siendo nuestra tierra una isla, parece natural que en sus cantares figure el mar como elemento temático preferente. Y, sin embargo, pocas veces lo vemos mencionado en ellas».

Aunque Millares Carlo se refiere a Gran Canaria («siendo nuestra tierra una isla», dice en singular), su juicio no se corresponde con la realidad. Centenares de coplas isleñas, recogidas a lo largo de toda la geografía del Archipiélago, encierran claras alusiones al mar o a la mar, como no ha dudado en señalar José Pérez Vidal: «El mar es para Canarias, como para todas las islas, el elemento fundamental de su paisaje, de su vida y de su cultura»¹⁰.

En el siglo XVI ya nos encontramos unos versos que tratan el tema amoroso bajo la metáfora del mar, y que, en opinión de Margit Frenk Alatorre, «pertenecen evidentemente al género canario»¹¹:

⁹ Juan Millares Carlo: op. c.

¹⁰ José Pérez Vidal, op. c. pág. 155.

¹¹ M.F. Alatorre: «Lírica...», pág. 331.

*Mis penas son como ondas del mar
que unas se vienen y otras se van;
de día y de noche guerra me dan.*

Como *endecha de Canarias* la incluye Pedro Alberto Vila en sus «Madrigales»¹², junto a las conocidas de Diego Pisador. El trístrofo monorrímo evolucionó con el paso de los años, y así lo vemos recogido en los «Romancerillos de Pisa», sin el tercer verso, y, posteriormente convertido en coplilla popular, tanto en la Península, en Canarias, como en diversos países de Latinoamérica:

*Las penitas que yo siento
son cual las olas del mar:
unas penitas se vienen
y otras penitas se van.*¹³

La copla marinera de tema amoroso, en Canarias, no se diferencia mucho de las de otras regiones peninsulares bañadas por el mar. Existen claras concomitancias con Andalucía, Portugal y Galicia. Veamos uno de los tantos ejemplos:

Canarias

*No ves aquella barquilla
en el mar dando vaivenes?
Así está mi corazón
cuando te llamo y no vienes.*

Andalucía

*Al barquito que en la mar
está pegando vaivenes
tengo yo «comparaita»
la voluntad que me tienes.*

El recuerdo del amante desde el mar o desde la orilla; amar en la distancia y en la lejanía; el amor

¹² Pedro Alberto Vila: «Odarum quas vulgo madrigales appellamus... Altus», Barcelona, 1561.

¹³ José A. Díaz Rodríguez: Colección inédita. El Socorro, Tenerife, 1973.

firme como la roca; la idea de la soledad en la inmensidad marina, o la metáfora de las olas que van y vienen, como si fueran deseos y pensamientos, no constituyen notas definitorias ni singulares en el amplio marco de la poesía popular de tema marino en Canarias. Es el entronque del tema amoroso con el sentimiento de la ausencia (emigración), lo que nos puede dar el rasgo más hermoso y definitorio, amén de ese curioso léxico que utilizan los pescadores y marineros en sus faenas cotidianas, y en el que tanto Portugal ha tenido que ver.

MORIR DE AMOR.—Tema que viene de muy lejos, como ha demostrado la profesora Frenk Alatorre. El repertorio canario es bastante completo, desde la muerte por desesperación amorosa, en casos de frustración, llanto, dolor, resentimiento, hasta el *mito de Fausto*, que Don Leocadio Machado plasmó en la siguiente cuarteta, una de las preferidas del gran *cantador* Sebastián Ramos:

*Tuve una novia canaria
que al morir se condenó,
porque me entregó su alma
en un beso que me dio.*

Una nota digna de resaltar, a la vista de muchos ejemplos, es la falta de temor ante un hecho tan trascendental como la muerte, a la que el canario se enfrenta sin el menor sentido religioso, de tú a tú, como un hecho natural, sin cargas tremendistas ni fatalismo (*le doy un susto a la muerte/cantándole una folía*, le hemos escuchado alguna vez a «El Claca»). Y no sólo se pone de manifiesto esta peculiaridad en la copla de tema amoroso, sino también en otras de contenido vital o existencial.

Reírse de la muerte, darle un susto, vencerla y no ser impedimento para seguir amando desde la tumba, son algunas de las constantes que se pueden palpar en la copla canaria, muy influida por el romanticismo. Ya hemos aludido a la cuarteta que comienza *Ni contigo ni sin ti/tienen mis penas remedio*, que fecha Margit Frenk Alatorre en el siglo XVI, lo que demuestra que el repertorio canario, también en este apartado, presenta analogías con otras canciones peninsulares y latinoamericanas.

Canarias

*Me han dicho que tú te casas
según lo publica el pueblo:
dos cosas habrá aquel día,
tu casamiento y mi entierro.*

Santander

*El día que tú te cases
se harán dos cosas a un tiempo:
primero se hará tu boda, sí, sí,
y luego se hará mi entierro.*

La fórmula de *Tirana, tírame un tiro*, que recopiló en Gran Canaria don Juan Millares Carlo, no es otra cosa que una supervivencia de las tonadas y bailes típicos del siglo XVIII, denominados precisamente *Tiranas*, como el conocido del *Zarandillo*¹⁴ o la tonadilla a dúo de *El desvalido*, que también cita Pedrell. El género saltó a América: «En tiempos de la colonia hubo una danza llamada *Tirana*», dice Berruti en su «Manual de danzas nativas»¹⁵.

Canarias

*Tirana, tírame un tiro,
y llévame al «hespital»
y dile al «hespitalero»
que me acabe de matar.*

Argentina

*Tirana, digo, tirana,
tirana de un ver de ser...*

¹⁴ Felipe Pedrell: «Cancionero». Tomo IV, pág. 102. «Tirana del Zarandillo de la tonadilla *Los Novios y la Maja*», recogida por Pablo Esteva y Grimen, en 1779.

¹⁵ P. Berruti: «Manual de danzas nativas», Buenos Aires, Ed. Escolar, 1967, pág. 291.

EL AMOR Y EL AGUA.—La metáfora del pozo y de la fuente, donde brota el agua del amor y la fecundidad, es otro de los núcleos temáticos tradicionales que cita la profesora Frenk Altorre. Encontramos en Canarias algunos ejemplos, como el de *Fuentecilla cristalina/arroyuelo cuidadoso*, y también una especie de réplica humorística del motivo, en la conocida versión «majorera» *Metida estoy dentro de un pozo/y el agua por la cintura...*

Sin embargo, copleros como Diego Crosa desarrollan la metáfora del pozo y la fuente desde un ángulo opuesto al modelo tradicional. Estos, en lugar de ser el manantial de los frutos de la entrega amorosa, se convierten en marcos de traiciones y de engaños. Así ocurre en estas dos coplas:

*A la fuente de Verdugo
fue una tarde muy contenta:
cuando regresó lloraba,
¡maldita la fuente aquella!*

*No bajas nunca a la fuente
de tu novio acompañada;
que hay mucho cieno en el fondo
aunque estén limpias las aguas.*

Idea que no es sólo peculiar de Canarias, sino que también podemos encontrar en coplas de origen peninsular y en viejos cancioneros como el de Evora:

Canarias (Otras regiones)

Cancionero de Evora

*Debajo de un limo verde
donde mana el agua fría,
dejé yo mi corazón
a quien no le merecía.*

*Enviárame mi madre
por agua a la fonte fría:
vengo del amor ferida.
(Número 56)*

En íntima relación con el motivo *agua-amor*, nos encontramos los versos de Juan Vásquez, recopilados en 1560, que hacen referencia al baño de los enamo-

rados¹⁶. Si Agustín Espinosa llega a conocerlos, seguramente hubiese sido más conocido y cauto a la hora de medir el acento canario de uno de los *Romances de cautivos* que recogió en «La Rosa de los Vientos»¹⁷:

Espinosa

*Mañanita de San Juan,
como costumbre que fuera,
las damas y los galanes
a bañarse a las arenas.*

Juan Vásquez

*¡Oh, qué mañanica, mañana,
la mañana de San Juan,
cuando la niña y el caballero
ambos se iban a bañar!*

AMAR EN SILENCIO.—Debido a la incomunicación, a la distancia, a las desigualdades sociales y a la no correspondencia del ser amado. He aquí otra característica que asoma con cierta profusión en las coplas de tipo amoroso en Canarias. Muchas de ellas tienen sus modelos en la Península y en América. La idea, por ejemplo, de la *cadena de suspiros* que está en una de las coplas recopiladas por Murillo, en Gran Canaria, puede derivar de la canción que cita Padilla en su *Romancero* (1583), y que dice: «¡Bien haya quien hizo cadénicas, madre/bien haya quien hizo cadenas de amore»¹⁸.

Aunque con métrica de seguidilla, hemos localizado otra copla análoga en los *Cantos de majar el centeno*, de Segovia. La semejanza no deja lugar a dudas:

¹⁶ Juan Vásquez: «Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco», Ed. H. Anglés, Barcelona, 1946 (I, 13).

¹⁷ Agustín Espinosa: «La Rosa de los vientos», Tenerife, núm. 3, 1927, pág. 13, «Romances tradicionales de Canarias».

¹⁸ Pedro Padilla: «Thesoro de varias poesías», Madrid, 1583, fol. 403, año de 1580.

Canarias

*De tu corazón al mío
hay una larga cadena,
toda llena de suspiros,
de suspiros toda llena.*

Segovia

*De tu puerta a la mía
va una cadena,
tendida de suspiros,
de amores llena.*

EL CASORIO.—En las coplas que tratan el matrimonio se palpan claras reminiscencias del matriarcado. De ahí surge esa especie de resentimiento del marido hacia la esposa, debido a la actuación hegemónica de ésta, tanto en el hogar como fuera de él. Salvo contados ejemplos, el matrimonio como institución no queda bien parado en la copla canaria. No digamos si a ese predominio femenino en el hogar, que se explica con argumentos socioeconómicos (la emigración, por ejemplo), le añadimos la figura de la suegra. En síntesis, para la copla canaria la única suegra buena es la suegra muerta.

Desde esa otra vertiente de *la mal casada*, hay motivos canarios emparentados con textos antiguos. Pérez Vidal, en su colección de estribillos o pies de romances recogidos en la isla de la Palma, cita el siguiente:

*Busca niña quien te quiera,
que mi madre no quíe nuera.*

Otro dístico recopilado por Pérez Vidal en su isla palmera nos recuerda el rechazo del matrimonio, expuesto en uno de los pareados de «Las ensaladas», de Mateo Flecha (1581):

Canarias

*Quien tiene amor, tiene pena;
¡amor, quién no te tuviera!*¹⁹

Mateo Flecha

*Soy casada y vivo en pena:
¡ojalá fuera soltera!*

¹⁹ José Pérez Vidal: «Poesía...», pág. 62, núm. 173.

HUMOR, AMOR Y EROTISMO.—En el repertorio de coplas eróticas y humorísticas, la nota peculiar viene dada por la utilización del léxico canario. Frases como *hecho gofio me dejó*, o bien «*esta cabra quiere mucho*» pueden pasar como exclusivas del dialecto isleño. Lo mismo puede decirse con algunas metáforas de carácter fálico, que tienen un sentido en coplas como las de *cachimbas* o *boniatos*. El repertorio de *coplas secretas*, que diría Camilo José Cela, es bien amplio y rico. Necesitaría un estudio exclusivo, que prometemos realizar algún día.

En cuanto al humor, compartimos en líneas generales las apreciaciones de Pérez Vidal sobre la *socarronería*, si bien el uso de la sátira y la intención de ridiculizar resultan en muchos casos implacables y radicales, más allá de la simple actitud desapasionada a la que alude el admirado investigador palmero. Fue esto precisamente lo que hizo exclamar a «Nijota» que en las romerías canarias, sobre todo en la de Candelaria, había que soportar «una retahila de coplas de mal gusto»²⁰.

Sin embargo, como no existen reglas generales y se dan multitud «de variantes individuales»²¹, estimamos como acertada la apreciación del *sentimiento de ternura* que resalta Pérez Vidal: «En el siglo XIX, el elemento cómico, por causas mal determinadas —¿romanticismo?, ¿sensibilidad burguesa?, ¿mayor madurez cultural?...— empieza a acargarse de un componente afectivo: coexiste con un sentimiento de ternura; en Canarias, la vena melancólica del aislamiento favorece esta impregnación afectiva; el humor

²⁰ «Nijota, Nijota», Caja General de Ahorros de Tenerife, pág. 38.

²¹ José Pérez Vidal: «Canarias en Galdós», Anuario de Estudios Atlánticos, pág. 111. Núm. 19.

se adelgaza y adquiere con frecuencia una expresión suave y deslizada».

Esto se pone de manifiesto en coplas como las de Veremundo Perera, que llega a exaltar las varices de una mujer («Qué bonitas piernas tienes/con esas venas azules»), o en el incomparable repertorio de «Nijota»: «Lechera de Los Rodeyos/a ti ninguna te iguala»²².

RELIQUIAS Y SUPERVIVENCIAS MUSICALES.—Señala Lothar Siemens, este valioso musicólogo que tenemos en las islas, que «el poder documentar con un testimonio musical el siglo XVIII una melodía popular actual, es un rarísimo lujo»²³. Se refiere Siemens a una bella melodía pastoril que recogió Luis Cobiella Cuevas en su isla palmera, y que pertenece nada menos que a Diego Durón, maestro de capilla de la catedral de Las Palmas.

Además de este ejemplo que aporta Siemens como *rarísimo lujo*, conviene precisar que existen más casos en el folklore musical canario, incluso con antecedentes más antiguos. Así tenemos lo que Torner consideró como «uno de los casos que mayor interés puede ofrecer al folklorista, pues vemos cómo un tema del siglo XVI persiste en la tradición actual con un área de extensión que abarca la mayor parte de la geografía hispana», tema que no es otro que la popular *Gerigonza del Fraile*, del que tenemos en el Archipiélago un buen puñado de versiones, desde los *sorondongos* majoreros y conejeros, hasta *El Flaire* herreño, pasando por la conocida canción infantil de

²² Veremundo Perera: «Qué bonitas piernas tienes/con esas venas azules/y más arribita tienes/sábado, domingo y lunes»/. «Nijota»: Lechera de Los Rodeyos/a ti ninguna te iguala/Ay, quién fuera un aeroplano/pa dirte a arrastrar el ala/.

²³ Lothar Siemens: «La música en Canarias», «El Museo Canario», Las Palmas, 1977.

La Violeta, muy especialmente la que recogió María Rosa Alonso en su librito sobre Punta del Hidalgo²⁴.

Nada menos que cuatro siglos nos contemplan, cada vez que escuchamos, cantamos o bailamos aquello de *y salga usted/que la quiero ver/saltar y brincar/por los aires/esta es la «gerigonza» del fraile*.

Si a estos versos que hemos tomado de «La tía Totana», según la versión recogida por María Dolores de Torres en su «Cancionero de Jaén», le añadimos los de la cancioncilla *Que lo baile/deja la sola/sola bailando/que a mi niña/le gusta el fandango*, y el final del tema de «Mi morena Juana» (*bola bolaina/saca compañía*), tendremos al completo el *Sorondongo* mayorero, según la conocida versión de la agrupación de La Oliva. Todos sus antecedenes, como hemos dicho, están en el «Cancionero de Jaén»²⁵, si bien las *gerigonzas* andan un poco por todas partes, como ya dejó sentado Torner²⁶.

También del siglo XVII, en estimación del profesor García Matos («Magna Antología del Folklore español», Hispavox), es el tema de los *Melenchones*, cuyas coplas más conocidas se siguen cantando en Canarias, como la conocida «Tiene mi niña un pelo/vaya qué pelo/que parecen virutas/de carpintero». Lo mismo ocurre con unas coplas recogidas por Sebastián Padrón Acosta en el citado cuadernillo de «Drago», y que rezan así:

²⁴ María Rosa Alonso: «La Punta del Hidalgo. Un rincón tinerfeño», Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1944, página 68.

²⁵ María de los Dolores de Torres: «Cancionero popular de Jaén», Instituto de Estudios Jienenses, 1972, pág. 5.

²⁶ Eduardo M. Torner: «La canción tradicional española». Ed. Alberto Martín, Barcelona, 1944.

Canarias

*Mariquilla Morales
del Moralejo,
¿para qué te casaste
con aquel viejo?
Me casé por el viejo
por la moneda:
la moneda se acaba
y el viejo queda.*

Melenchones

*Caramba y toma
que no se casa
Mariquilla, Maruja
del Rabalejo;
¿por qué te has casao
caramba y toma,
con ese viejo?
Me casé por el viejo
por la monea:
la monea se acaba
y el viejo quea²⁷.*

Estas dos seguidillas, que parecen tener un inconfundible sello canario, no son otra cosa que coplas andaluzas de *Melenchones*, según García Matos y los pliegos de cordel. La versión de Padrón Acosta fue recogida en la zona de La Esperanza, Tenerife.

Hay otros casos, como el del *Marabú* (siglo XVIII), con coplas que siguen vigentes en Canarias, tal es la seguidilla que le hemos escuchado a la Agrupación Ajei, de Lanzarote:

*Tienes unos ojitos
de picaporte;
cada vez que los cierras
siento yo el golpe.*

Todas son valiosas supervivencias, de las que hoy puede presumir nuestro folklore musical, tan variado y tan rico, como resultado de múltiples e incesantes trasculturaciones.

CONCLUSIONES.—La copla canaria de tipo amoroso responde a la variedad de motivos de los

²⁷ Manuel García Matos: «Antología del Folklore Español», Hispavox, H.H. 10.108.

repertorios antiguos. Presenta ciertos rasgos singulares que vienen dados por el léxico, por determinantes geográficos y por la idiosincrasia de sus habitantes. Existen supervivencias muy valiosas que emanan de la lírica antigua de tipo popular, y es manifiesta la influencia portuguesa y de ciertas regiones peninsulares.

Con las notas predominantes en los apartados que hemos analizado, se puede proponer el siguiente esquema:

- a) Predominio de la copla de *hombre a mujer*.
- b) Fidelidad, exclusivismo amoroso, condena de la traición.
- c) El matrimonio se recomienda desde el noviazgo, en líneas generales, pero la relación amorosa está por encima del compromiso legal o religioso. El término *arrejuntarse* (amancebarse), el rechazo del matrimonio y la malcasada, están presentes en las coplas con cierta insistencia.
- d) Frustración, llanto, dolor, penas por la falta de correspondencia del ser amado.
- e) Muerte por amor y el despecho, consecuencias inmediatas de la frustración amorosa.
- f) Amor eterno, querer para siempre, entrega total.
- g) Amor en silencio y desde la distancia. Incomunicación.
- h) Amor imposible, por timidez o desigualdad social.
- i) Exaltación de lo externo (la belleza) y de lo interno (el alma, los sentimientos).
- j) Confusión de la belleza femenina con la naturaleza.
- k) Exaltación de la honra y del honor.
- l) Erotismo. Humor.

EL CANCIONERO TRADICIONAL DE FUERTEVENTURA EN LA «MEMORIA» DE CASTAÑEYRA

Manuel González Ortega

Es harto conocido que a principios de siglo el Ateneo de Madrid, a través de su Sección de Ciencias Morales y Políticas, emprende la distribución de un cuestionario sobre costumbres populares dirigido específicamente a los ámbitos del nacimiento, el matrimonio y la muerte. Los responsables del mismo procuran establecer correspondencias en la mayor parte del Estado, recibiendo 280 contestaciones que proporcionaron, en muchos de los casos, valiosa e interesante información sobre los temas a los que se refería la encuesta. En Canarias el receptor de la misma fue el Dr. Bethencourt Alfonso, intelectual tinerfeño al que, sin duda alguna, debemos considerar como precursor de las investigaciones arqueológicas y etnográficas del Archipiélago. A través del Gabinete científico que crea en 1877 en Santa Cruz de Tenerife iniciaría mucho antes de las encuestas del Ateneo madrileño un *Proyecto de cuestionario del folklore canario*, realizado en octubre de 1884, que reproduciría un año más tarde el *Boletín folklórico español* de Sevilla. Las relaciones del médico canario con el activo núcleo de folcloristas hispalenses, especialmente con Alejandro Guichot y Sierra, fueron constantes a

lo largo de esos años¹. Aunque la mayor parte de su obra se halla inexplicablemente sin publicar, conocemos hoy los resultados de la encuesta del Ateneo referidos a Canarias gracias a la edición crítica realizada por el profesor Fariña González, biógrafo y estudioso de la obra de Bethencourt².

Gracias a la actividad realizada por su Gabinete Científico, Bethencourt estableció una jugosa relación epistolar con diversas personalidades del resto del Archipiélago, a las que comprometerá a dotar al Gabinete de noticias e información sobre las materias y planes de estudio que aquel emprendió. Uno de sus colaboradores más activos, ya incluso desde el original cuestionario local de 1884, fue el majorero Ramón F. Castañeyra, que surtió de valiosas informaciones etnográficas y arqueológicas de su isla al Dr. Bethencourt.

La figura de Ramón Castañeyra es un claro ejemplo de la burguesía isleña a caballo entre los siglos XIX y XX. Comerciante, propietario de almacenes, tiendas de tejidos y comestibles, fue además presidente del Hospital de la Cruz Roja y del Casino El Porvenir, corresponsal del Banco de España en Puerto Cabras, exportador de frutas y consignatario de buques. Miembro de la logia Atlántida de Arrecife y alcalde de Puerto Cabras, Castañeyra era uno de los más afamados representantes del partido leonista en su isla. Su patronazgo se extendió también al campo de la música, impulsando la creación de la

¹ Ver José Pérez Vidal: *Los estudios del folclore canario* (1880-1980). (Madrid, Escuela de folclore de la Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas - Ministerio de Cultura, 1982), págs. 22-24.

² Juan Bethencourt Afonso: *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte*. (Santa Cruz de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Aula de Cultura, Introducción, notas e ilustraciones de Manuel A. Fariña, 1985).

primera banda de música de Fuerteventura, *La Unión*. Además, fue redactor jefe y presidente del semanario *La Aurora*, órgano de expresión de la burguesía mayorera de la época y abanderado del sistema caciquil de Fuerteventura. Allí publicaría, bajo el seudónimo de *Antonio de Viana*, numerosos artículos de opinión y algunos de usos y costumbres del ambiente rural de su isla³.

Castañeyra, animado por Bethencourt Alfonso, redactó una *Memoria* sobre las costumbres de Fuerteventura, que hoy se encuentra depositada en el Archivo Insular de la isla gracias a la diligencia de Francisco Navarro Artiles, que posiblemente la salvó de su desaparición. Hace algún tiempo tuvimos oportunidad de conocer las noticias que, dentro de las *Memorias*, nos ofrece Castañeyra sobre el cancionero tradicional de Fuerteventura. Las informaciones recogidas por este inquieto comerciante se debieron realizar a finales del siglo pasado. Algunas de ellas las incluye Bethencourt en su citada obra, aunque las ordena en relación a la estructura del cuestionario junto a las de otras islas, citando su lugar de origen. El valor del documento original del procer mayorero se acentúa si tomamos en cuenta la escasez de noticias de que disponemos sobre la época y el tema que nos ocupan. En este sentido, y aparte del documento que pretendemos estudiar, sólo merecen consideración dos libros de viajes, escritos y editados a principios del siglo por Isaac Viera y Luis Morote, y que en los apartados referidos a Fuerteventura, nos hacen llegar

³ Sobre este curioso seminario mayorero, que extendió su actividad periodística desde 1900 a 1906 es interesante consultar la ponencia de Teresa López Santana y Alexis Orihuela Suárez: *Notas para un estudio de la prensa mayorera; La Aurora. I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*. (Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, 1987), págs. 159-191.

algunas escenas campesinas de las que fueron testigos⁴.

Castañeyra, en cuanto a las referencias etnomusicales de las Memorias se refiere, es muy escueto. Su interés por la literatura de tradición oral le lleva a recoger algunas coplas populares que se utilizaban en diversos géneros cancionísticos de la isla. La usual costumbre, años más tarde, de transcribir los ejemplos musicales no está a su alcance ni al de Bethencourt, ya que aparte del lógico desconocimiento para aplicar la sistematización adecuada, el desarrollo de los estudios sobre las músicas tradicionales del país no se producirá, salvo contadas excepciones, hasta muchos años más tarde⁵. Además, la ingente labor desarrollada por los primeros estudiosos del folclore español, llena de dificultades y escasez de medios, se dirigió en primera instancia a un desarrollo globalizador y descriptivo de las fuentes estudiadas. Lógicamente habrían de pasar algunos años para la aparición de especializaciones en cada uno de los campos de estudio que nos ofrece la cultura oral.

En todo caso, los datos que ofrece Castañeyra en sus Memorias provienen de informantes ya desaparecidos. El valor de esa información, ajena por su antigüedad a cualquier tipo de contaminación cultural exterior, nos resulta de mucho interés y gracias a posteriores encuestas de campo realizadas por nosotros, podemos contrastar y completar lo compilado

⁴ Luis Morote: *La Tierra de los Guanartermes (Canarias Orientales)*, (Las Palmas, 1909) e Isaac Viera: *Por Fuerteventura* (las Palmas, Imprenta de Martínez y Franchy, 1904).

⁵ La edición de Juan Ignacio de Iztueta, *Guipuzcoaco Dantzak*, fechada en 1824 puede ser considerada como punto de partida de esta materia, aunque había que esperar a las colecciones a manera de antología de principios de este siglo entre las que destacan la de J. Incenga, F. Pedrell, J. Hidalgo Montoya y otros.

por Castañeyra a principios de siglo, añadiendo algunas observaciones sobre la interrelación de diversos géneros musicales majorerros y los de otras islas. Creemos que todo ello puede abrir algunas líneas de investigación en el folclore musical de las islas o, al menos, aclarar alguno de los interrogantes aún pendientes en cuanto al contenido e implantación geográfica de diversos géneros cancionísticos canarios.

Así pues Castañeyra, bajo el epígrafe de «Bailes», nos ofrece ejemplos de coplas que acompañaban a los mismos, aunque no nos da detalles sobre su estructura coreográfica, salvo alguna excepción que comentaremos más adelante. La relación de los mismos es la siguiente: los *Aires de Lima*, el *Juan Perñal*, el *Fandango*, la *Cadena*, el *Perrito*, *Folías*, *Seguidillas*, *Isas* y *Malagueñas*.

SOBRE LOS AIRES DE LIMA Y ALGUNAS COSTUMBRES AMATORIAS

Los *Aires de Lima* de los que nos da noticias Castañeyro formaron parte importante del grupo de canciones amatorias de Fuerteventura. Estas tenían su ambientación en algunos de los sucesos más destacados de la monótona existencia de la población campesina de la islas: los nacimientos y los matrimonios. A través de estas dos columnas vertebrales del ciclo vital del hombre, se celebraban las velas de parida y los bailes en los hogares campesinos. Facilitar el conocimiento y contacto entre personas de ambos sexos sin compromiso matrimonial era una imperiosa necesidad en una sociedad escasa de recursos e inmersa en una continua crisis económica y demográfica y donde la única fuerza natural de supervivencia

era el mantenimiento de una estructura social a través de la creación de los núcleos familiares. Martínez Encinas nos dibuja muy acertadamente el ambiente de las antiguas velas de parida majoreras:

«Mientras la madre debía permanecer en la cama-reina o barra-cama durante varios días y el día del bautizo, protegida con cortinas hasta el techo, tendría lugar el velorio o velas de paridas. Las gentes del poblado acudían a velar la paría. El clima de la reunión se elevaba gradualmente en excitación, provocada por el alcohol y a veces por el sexo. Las primeras horas del velorio, siempre en la penumbra, eran los momentos de tanteos, de la transmisión de las leyendas isleñas, de los juegos de naipes, de los cuentos, de las adivinanzas, de toda clase de juegos de prendas, terminando con chistes ligeros que adquirirían paulatinamente un lenguaje colorido demasiado chispeante. El alcohol pasaba de mano en mano. Avanzaba la noche, continuaba la reunión con el baile del candil. Guitarras y timplés animaban y provocaban el ritmo, a veces violento e impulsivo, que terminaban en la concepción de nuevos hijos o en algarazas y riñas peligrosas, donde se ponía de manifiesto, abiertamente, los celos por las mozas debido a las estrechez del lugar.

En la fiesta no sólo se manifestaban los instintos reprimidos y afloraban públicamente las preferencias de elección amorosa, sino también la superstición y la brujería»⁶.

Efectivamente, el mantenimiento de estas costumbres fue capital dentro de una sociedad vigilada muy estrechamente en sus valores morales por las instituciones civiles y religiosas. Y sería equivocado pensar que la implantación de aquéllas en el Archi-

⁶ Vicente Martínez Encinas: *La endogamia en Fuerteventura* (Madrid, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1980), pág. 269.

piélagos no es muy antiguo. Sin duda lo fue; sólo basta leer las disposiciones eclesiásticas sobre este asunto en los libros de visita pastorales de las islas o algunos párrafos de las Constituciones Sinodales de nuestros obispos durante los siglos XVII y XVIII:

«Por un otro si esté igualmente acordado por dicho Ilustrísimo señor, so se permita velen a los enfermos muchas personas, y la experiencia nos ha dicho, que assí en estas velas, como en las de parida, havía muchos desórdenes... Por tanto mandemos se guarde lo contenido en dicho edicto, que se reducía a que no pudiesen asistir a ellas, sino algunas personas ancianas; y si assistiere alguna muger, que no lo sea, aya de ser con su marido; y si alguna hija de familia, precisamente con su padre, pues estarán mejor en su retiro, que no cantando, y baylando delante de la parida o enfermo...»⁷.

Pero también la justicia civil, espoleada por los poderes religiosos de las islas, dictaban expresas órdenes a las autoridades municipales con el fin de hacer desaparecer dichas costumbres. A pesar de las multas y castigos que se imponían a los dueños de las casas donde se celebraban las velas, la costumbre era tan fuerte entre los naturales del país, que su práctica se extendió hasta nuestra guerra civil. Las razones ya se han expuesto, pero valga como ejemplo los testimonios que hemos recogido en Fuerteventura y que nos hablan de que algunas personas recorrían hasta 40 kilómetros a pie para asistir a una vela. El Cabildo majorero adjunta a diversas actas las comunicaciones que le envía la fiscalía real en relación con este asunto:

⁷ Constituciones Sinodales del *Obispado de Canarias por el Dr. Cristóbal de la Cámara y Murga*, Madrid, 1634. (Madrid, 1737), pág. 119.

«Sobre y en asunto de los muchos desórdenes, ofensas a Dios, escándalos, licencias y embriagueces y todo género de excesos que se cometen en los pueblos de estas siete islas, en las que llaman velas de parida, con el motivo de acompañarlas de noche... que los corregidores y alcaldes mayores de todas las siete islas hagan que se publiquen por bandos en las capitales y en cada uno de los lugares de ellos que ninguna persona consienta en su casa los bailes, juegos y demás diversiones que en ocasión de las velas de parida, se dan con sus hembras, pena de cuatro ducados por cada vez y ninguna asista a ella pena de dos ducados»⁸.

Los juegos a los que se refieren las fuentes documentales citadas se realizaban entre la soltería asistente a las velas y la pena impuesta al perderlos era, muchas veces, la interpretación de los *Aires de Lima*. Algunos de los que hemos recogido, presentes también en otras islas, eran *el anillito, la fuente y la paloma, los malcasados, el cedacito, vender la red, el correchanco, jusho que no anda, los cocos, el cuervo picón* y otros que estudiaremos en mejor ocasión. Sobre el devenir histórico de los *Aires de Lima* poco se ha escrito; George Glass, en su conocido diario de viaje, comenta que algunos de los bailes que practicaban los canarios «*pueden llamarse dramáticos, pues los hombres cantan en verso a sus parejas, quienes contestan de la misma manera*»⁹. El médico escocés nos está hablando de géneros cancionísticos de relación amorosa y es posible, dada la popularidad del género,

⁸ José Lavandera López: *Aspectos litúrgicos, administrativos y disciplinares de la Iglesia de Fuerteventura. Siglo XVI en Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*. (Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, 1987), pág. 302.

⁹ George Glass: *Descripción de las Islas Canarias, 1764*. (Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1982), pág. 127.

que se refiera a los *Aires de Lima*. Su práctica en Fuerteventura se extiende, prácticamente, hasta nuestros días y, sin duda alguna, su popularidad lo coloca en uno de los primeros puestos en importancia y antigüedad del cancionero popular mayorero.

Creemos interesante recordar que nos encontramos ante uno de los especímenes músico-tradicionales más interesantes y extendidos del archipiélago. A las diferentes versiones de Gran Canaria y La Palma hay que añadir las referidas a Tenerife. A ellos se refiere Cipriano Arribas y Sánchez en su delicioso libro de viajes. Arribas es invitado a una boda en Tacoronte y se para a detallarnos el baile que se organiza para festejarla:

«*Los guitarrillos se templan y un organillo de mano acompaña, y a mi petición empezaron a bailar los Aires de Lima en el que hombres y mujeres se lanzan mutuamente versos, algunos poco felices, cuya costumbre ya va desapareciendo*»¹⁰.

El inquieto viajero transcribe algunas coplas y reseña la costumbre de los tocadores, aún conservada en algunas versiones actuales de diferentes géneros cancionísticos isleños, de propiciar un giro de posición en los ejecutantes del baile a la voz de *¡Aire pa'la vuelta!* Desconocemos referencias actuales sobre la conservación de los *Aires de Lima* en Tenerife y quizás sea debido a que se ocultan bajo otros nombres¹¹. De la Gomera podemos apuntar algunos indicios a través

¹⁰ Cipriano Arribas y Sánchez: *A través de las Islas Canarias*. (Santa Cruz de Tenerife, editor A. Delgado, 1990).

¹¹ En una edición del disco *Romances tradicionales*, del grupo icodense *Bencheque*, (C.C.P.C.-D-028), se interpretan unos *Cantares Corridos* que bien pudieran tener relación con los *Aires de Lima*. Como desconocemos la fuente de donde fueron tomados, nos reservamos dar una opinión más certera.

de las pesquisas del Dr. Bethencourt Alfonso: «*Trujan se llama al cantar que debe contestarse con otro, ya amoroso, ya agresivo; así se dice de dos novios que se dirigen cantares: Fulano y Zutana se trujanean, o bien de dos rivales*»¹². El término trujan estaría relacionado con las canciones amatorias; así se recoge en el pequeño diccionario dialectal de los Millares: «*El truhan era un juglar de ínfima categoría que, para divertir al concurso, recitaba o cantaba coplas que no siempre brillaban por su finura. De aquí probablemente el trujan o sea la letra (redondillas asonantadas) ora sentimental, ora picaresca, de los cantares que se entonan por ellos y por ellas en las bodas, en las últimas y en toda clase de fiestas y jolgorios. Suelen alternar los dos sexos en el escarceo poético y musical*»¹³. La implantación de los *Aires de Lima* en, al menos, cuatro islas hablan de su pretérita importancia en el archipiélago, aunque algunas de las versiones que hoy conocemos nos hallan llegado claramente manipuladas.

En el ámbito coreográfico, de ahí nuestras reservas a clasificar los *Aires de Lima* majoreros como baile, las versiones que hemos recogido son muy sencillas: los ejecutantes se colocaban en rueda o en filas enfrentadas y, cruzando las manos sobre el pecho como si estuviesen meciendo a un niño, procedían a cantar el género. Como comentábamos en otro lugar, el arcaísmo de estas versiones se pone de manifiesto a través de un armazón melódico de evidente carga modal. En este sentido los *Aires de Lima* de Fuerteventura tienen mayor similitud con las versiones gran-canarias que conocemos que con la palmera, además de no conocerse el uso de instrumentos en su ejecu-

¹² Bethencourt Alfonso: *Op. cit.*, p. 227.

¹³ Agustín Millares Cubas: *Como hablan los canarios*. (Las Palmas, Caja de Canarias, 1985, 2.ª edición), págs. 160-161.

ción. Sin duda esta fuerte impronta de funcionalidad, que limitaba su interpretación a pequeños espacios cerrados y como motivo de entretenimiento ha tenido mucho que ver en su posterior desaparición. Castañeyra nos lega dos preciosas coplas, que reproducimos a modo de ejemplo:

H: *En un rincón de mi casa
debajo de mi molino,
tengo un canastillo viejo
que se parece contigo.*

M: *Es tanto lo que te quiero
que a tierra de moros vayas,
las canillas se te pudran
y brazos de palo traigas.*

El ilustrado majorero no nos ofrece datos acerca del uso de los *Aires de Lima* en otras secuencias del ambiente rural de la isla, pero por informaciones orales conocemos que el género también se practicaba en las *moliendadas*, costumbre en la que cada pareja de novios molía un cuartillo a la vez que cantaban los *Aires* al compás de las ancestrales ruedas de nuestro primitivo molino casero de piedra. En la isla se construyeron varios molinos o *molinas* que abastecían el mercado local, pero las épocas de hambruna y de difícil situación económica —la última de ellas producida en los años de postguerra y que propició el más reciente alud migratorio de la población majorera a las islas capitalinas— hicieron tan escaso el cereal para moler que era más práctico volver a los viejos métodos de molienda.

EL FANDANGO EN FUERTEVENTURA

El *Fandango*, según la opinión de algunos investigadores de nuestras danzas populares, tenía ya en el siglo XVII entidad propia como baile. Lo encontramos citado por primera vez en un entremés anónimo de principios de la decimooctava centuria que se conoce con el nombre de *El Novio de la aldeana*. A partir del segundo tercio de aquel siglo se populariza en las colonias españolas de América, fechándose documentos de su práctica en Méjico alrededor de 1775. Los más afamados coreógrafos franceses del siglo XVIII lo incluyen como *graciosa danza* en sus tratados y su aceptación en los bailes de la aristocracia española del siglo de las luces fue inmediata. Giacomo Casanova describe de esta guisa un fandango presenciado por él mismo en el Madrid de Carlos III:

«Hacia medianoche, a los acordes de la orquesta y con acompañamiento de palmas, empezó el baile por parejas más alocado que pueda imaginarse. Se trataba del conocido "fandango"... Cada pareja, hombre y mujer, no hacían nunca más de tres pasos y mientras tocaban las castañuelas al compás de los músicos realizaban mil posturas y ademanes de una sensualidad increíble»¹⁴.

A juicio de Carlos Vega, el *Fandango* propiciaría la aparición de numerosas danzas criollas tales como *la Media Caña* y *la Zamacueca*. García Matos nos recuerda que en el Fandango se reúne la síntesis del

¹⁴ Carlos J. Gonsálvez Lara: *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*. (Madrid, Biblioteca Nacional, 1987).

nacimiento de otras danzas y bailes populares españoles; éste es el caso de la Malagueña¹⁵. Ramón Castañeyra nos da referencia de los dos géneros y su práctica en Fuerteventura. Para el resto de las islas conocemos las noticias de Olivia Stone y Glass, que subraya que entre los bailes populares más practicados en las islas se encontraban «*el Canario, el Zapateo y el Fandango, que es el que más se baila por la gente popular*». ¹⁶. Bethencourt nos ofrece una vaga noticia de su práctica en La Gomera: «Ignoro... si entre los cantos de sabor primitivo, salvajes, de cadencia monótona y desentonada como tambor sin cuerdas... con que acompañaban los bailes aborígenes del Tango en la isla de El Hierro, del fandango de La Gomera, el tajaraste de Tenerife, etc., pudiera encontrarse algo misterioso»¹⁷. Las coplas del Fandango compilado por Castañeyra son las siguientes:

*«La señora Anica Sánchez
con su vestido bolero
se funda en cuatro palitos
y quiere subir al cielo.
Desbarata tus enaguas
y ponlas en la cintura,
que el uso de las pretinas
no sienta en Fuerteventura.»*

Como podemos observar, las coplas contienen un evidente trasfondo de burla y crítica social a la aparición en la isla de una nueva moda en el vestir femenino. Conocemos otros ejemplos de esta cos-

¹⁵ Manuel García Matos: *Magna antología del folclore Musical de España* (Madrid, Hispavox, 1979) en separata pág. 22.

¹⁶ Glass: *Op. cit.*, pág. 127.

¹⁷ Juan Bethencourt Alfonso: *Los aborígenes canarios* (Santa Cruz de Tenerife, Centro de Estudios Canarios, 1985), pág. 35.

tumbre en otras localidades de las islas¹⁸. De forma curiosa hay que recordar que etimológicamente *bolero* o *volero* hace referencia a la sensación de volar que se producía en el ejecutante a través de las mudanzas de este antiguo baile español, emparentado a todas luces con el *Fandango*. Una variante de éste, concretamente la que se desarrolla a través de la escala andaluza, va a propiciar la aparición de la *Malagueña*. Ya hemos visto que ambas son coetáneas en Fuerteventura; aún hoy las rondallas de la tercera edad de Puerto del Rosario, Gran Tarajal y Corralejo interpretan una variante de esta última que se conoce en algunas zonas de la isla como malagueña de tres o de los novios. Unas informaciones nos señalan que se bailaba entre un hombre y dos mujeres y otras que era un baile sólo reservado por la mujer al hombre con quien estaba comprometida. Las diferencias entre el patrón común que se ha impuesto en las islas y el majorero son claras: tiempos diferentes y una sugestiva colección de figuras en la coreografía majorera, que al ser más rápida —«*corría*», según los naturales del país— no permite la interpretación cancionística cargada de modulaciones a la que suele someterse la *Malagueña* de las islas mayores. En todo caso, el carácter afandangado de la malagueña majorera nos hace pensar que el *Fandango*, olvidado en

¹⁸ Melecio Hernández Pérez nos comenta en su Semanal *El Puerto de la Cruz, paso a paso*, publicado por *El Día* de Tenerife el 21 de enero de 1990 los versos que con el título de «el examen a las presumidas modistas» dedicó Dña. María Viera y Clavijo, hermana del ilustre historiador, a algunas damas que procuraban seguir las nuevas modas que venían de Inglaterra y Francia. Basten estos pocos como ejemplo:

*Andan como fregonas
o mugeres que amasan
porque los jugoncillos
y camisas son anchas...*

el Archipiélago y desconocido hoy en Fuerteventura, pudo influir en el desarrollo musical de aquélla o ceder su nombre a la *Malagueña de tres tiempos*.

LA CADENA: BAILE Y FIGURA COREOGRAFICA

Con el nombre de *Cadena* se conoce a una figura coreográfica muy común entre numerosos bailes europeos y americanos. Desde el siglo XVII, los más importantes tratados de danzas cortesananas del viejo continente, caso del *Dancing Master* inglés y de la *Contredance* francesa, atestiguan su práctica. En América Carlos Vega la cita como complemento indispensable de las primeras danzas criollas argentinas. Con este nombre se designan algunas danzas de ronda coral en Castilla y La Rioja. En las poblaciones del valle de San Millán, los danzantes, al haber perdido la costumbre de utilizar las herramientas originales de una danza de armas, evolucionan agarrados de las manos formando una larga fila. Según José María Quijera, esta danza se mueve de modo parecido al de otros bailes de espadas y pañuelos españoles. Quijera insiste en la evidente relación entre las danzas de espadas y la Cadena castellana¹⁹. Todo ello lo traemos a colación porque en Fuerteventura también existió una danza de espadas de la que sólo conocemos su práctica en el siglo XVII. Con motivo de las fiestas del Patrón de la isla, el Cabildo, entonces con sede en Betancuria, acuerda al acercarse la efemérides encargar a un patricio de la villa los preparativos de la festividad:

¹⁹ Juan Antonio Quijera Pérez: *Las danzas de armas en La Rioja*, en *Revista de folklore* (Valladolid, Caja España, 1989), n.º 104.

«Atento a que la fiesta de San Buenaventura es el 14 del presente, día en que se ganó la isla, y este Cabildo tiene a su cargo dicha fiesta, acordamos nombrar, para que cuide lo necesario, al Alférez Sebastián Dumpiérrez, quien hará que haya la danda de espadas que se acostumbra en esta isla...»²⁰.

Pero también la fiesta del Corpus cuenta con la participación de danzantes y la corporación insular recuerda que el *«Vicario Bartolomé Blanco ha mandado que el Domingo día 30 todos los vecinos se hallen presentes a traer el Santísimo Sacramento desde San Salvador a la Parroquia, para ponerlo en la Capilla Mayor de ella, que se ha acabado. Se encargó al regidor Lucas Melián que procure ver a todos los que suelen salir en danzas el día del Corpus, para que lo hagan el día del Santísimo...»²¹*. Esta es una costumbre extendida en todo el país y de honda raigambre histórica. Para Josep Crivillé *«la instauración de esta festividad produjo no pocas de las representaciones y cortejos que implican la danza y las evoluciones ritmadas. El fastuoso cortejo que acompañaba a la procesión y la adoración devota del Santísimo Sacramento permitieron la existencia de varios bailes y danzas de carácter sagrado»²²*. Esta preminencia de las leyendas de santos y textos bíblicos en algunas danzas relacionadas con el mundo religioso estuvo presente desde muy antiguo y, según las épocas, contó con el favor de los estamentos eclesiales o con su censura. Así, el beato Juan de Avila exalta el ambiente de estas pro-

²⁰ R. Roldán Verdejo: *Acuerdos del Cabildo de Fuerteventura. Pontes Rerum Canariarum* (La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1967), acuerdo del 8 de julio de 1641, pág. 253.

²¹ Id., pág. 122 (acuerdo del 24 de octubre de 1616).

²² Josep Crivillé i Bargallo: *El Folklore Musical, en Historia de la Música Española* (Madrid, Alianza Música, 1983), pág. 198.

cesiones: «*Váyanse incensándole los sacerdotes, bailen delante de él los legos con devota alegría, como hizo David delante del Arca*»²³ Sin embargo el obispo Murga, tan celoso de la vigilancia sobre las cosas mundanas en su diócesis, manda que «*las Procesiones de la Semana Santa, de disciplinantes, o sin ellos, salgan acompañados de la Parroquia, en las cuales ninguna persona lleve falda levantada, y ninguno que tenga el rostro cubierto pueda llevar espada...*»²⁴. Aunque desgraciadamente perdida, también en Las Palmas de Gran Canaria se bailó hasta finales de la pasada centuria una danza de espadas delante del trono del Santísimo, que ejecutaba la Confraternidad de San Telmo. Y era costumbre extendida en el archipiélago; baste recordar el variopinto colorido del cortejo que acompañaba a la procesión, compuesto de *gigantes* y *golosillos*, la *Tarasca* o los *diablillos* de papel, hoy sólo conservados en algunas festividades de pequeños pagos del archipiélago²⁵.

Volviendo a la *Cadena*, el comerciante majorero nos lega el siguiente texto, de evidente creación local, aunque nos parece una parte de una versión más extensa:

*«Cuando Blas González
mató su camello,
todos los vecinos
tuvieron consuelo.
La mujer le dice
“Sácale la panza
para los chiquillos*

²³ Aurelio Capmani: *El baile y la danza en Folklore y Costumbres de España* (Barcelona, Ed. Martín, 1944), pág. 364.

²⁴ Cámara y Murga: *Op. cit.*, pág. 224.

²⁵ Una suscita pero jugosa visión de las procesiones del Corpus en Las Palmas de Gran Canaria nos lo narra Domingo J. Navarro en sus *Memorias de un noventón* (Las Palmas, El Museo Canario, 1977), pág. 71.

*darles una manta
porque es mucho el frío
y fuerte el sereno...
Cuando Blas González
mató su camello.»*

SOBRE UN «CHO JUAN PERIÑAL» MAJORERO

Otro interesantísimo motivo de estudio sobre las Memorias de Castañeyra se refiere a la inclusión en el cancionero popular de Fuerteventura del conocido *Baile del Trigo*, danza o juego pantomímico que como nos recuerda acertadamente Siemens contiene «*una indudable intencionalidad pedagógica*»²⁶ en torno a todas las operaciones que hay que celebrar con este cereal hasta convertirlo en pan. Las coplas transcritas por Castañeyra, acompañadas de la indicación «bailando» en el encabezamiento, son las siguientes:

*«Mi Juan Periñal
tiene un arenal
y granos de trigo
me enseñó a sembrar,
y así lo sembraba
mi Juan Periñal
y asina lo araba
Mi Juan Periñal
Y así lo arrancaba
mi Juan Periñal
Y así lo trillaba
mi Juan Periñal
Y así lo ajechaba
mi Juan Periñal*

²⁶ Lothar Siemens: *La música en Canarias* (Madrid, El Museo Canario, 19), pág. 50.

*Y así lo molía
mi Juan Perñal
Y así lo amasaba
mi Juan Perñal
Y así lo comía
mi Juan Perñal,
Y así lo... (imitando una deposición)
mi Juan Perñal.*

Castañeyra, en los últimos versos, nos indica que los bailarores imitaban la acción que estaban cantando. En este sentido, la versión majorera no difiere de la de la isla de La Palma que hoy conocemos. De su vinculación y arraigo al folclore de Fuerteventura se nos da prueba a través del uso del verbo *arrancar* por el de *segar*. Los campesinos majoreros, debido a la debilidad de las tierras de cultivo, arrancan el cereal con la manos en vez de segarlo con la milenaria hoz. No es extraño que el último verso de la versión majorera desapareciese de la versión palmera si tomamos en cuenta los códigos morales que regían cuando se realizó el rescate de la misma, al parecer por la Sección Femenina local. Es, cuando menos, una prueba más de la autenticidad de la información facilitada por Castañeyra.

De su superviviencia hasta nuestros días hemos recogido algunas noticias que nos señalan que era un baile practicado después de las *pionadas* para celebrar las buenas cosechas, aunque también hemos recolectado versiones procedentes del folclore infantil que daremos a conocer en mejor ocasión. En todo caso, su práctica se extinguió hace muchos años, ya que es un género que nuestros informantes en la isla, de avanzada edad en su mayoría, recuerdan oírse cantar a sus padres pero no practicarlo ellos mismos.

El segundo enigma que se nos plantea se refiere al antagonismo geográfico existente entre las versiones de las que hasta el momento tenemos noticia. Por un lado, se puede argumentar que nos encontramos ante un género de práctica común y notable antigüedad en todo el archipiélago y que la llegada de otras modas musicales desde el exterior, junto a su vinculación a faenas agrícolas y no a diversiones festivas, lo arrinconan a algunas de las islas que, por sus características económicas y sociales, propiciarán el mantenimiento de los estratos etnomusicales más antiguos. Por otro, que su implantación se produjo con más fuerza en el sector occidental del archipiélago y que su introducción en Fuerteventura se realizó gracias a las específicas relaciones comerciales cerealísticas entre las islas estudiadas. Algunos investigadores de la economía isleña entre los siglos XVI al XVIII subrayan la importancia de la emigración temporal campesina desde La Palma y Tenerife a Fuerteventura. Eran trabajadores que venían a ayudar en la recolección del grano en la que entonces era el granero de las islas. Varias actas del Cabildo majorero de aquella época recogen acuerdos acerca de esta situación:

«...por estarse cogiendo la cosecha y haber venido trabajadores de las demás islas, se les paga con grano por falta de dinero»²⁷.

Pero la relación de arcaísmos musicales entre el folclore musical majorero y el de las islas occidentales del archipiélago no termina aquí. En Fuerteventura una buena parte del romancero tradicional que se

²⁷ Roldán Verdejo: *Op. cit.*, acta 494.

practicaba en las pionadas y arrancadas para animar a las cuadrillas, en la que hombres y mujeres ayudaban a un vecino con una notable extensión de terreno plantado de cereal a recoger la cosecha, se interpretaban bajo la misma melodía que se utiliza en La Palma, El Hierro, La Gomera y Tenerife: *la Meda*, sustentada en el minúsculo y ancestral *pie* de romance. Disparidad tonal y efectos heterofónicos entre el solista —cantador de «*alante*»— y coro, junto a repertorios romancísticos locales o históricos, son algunos de los puntos en común entre la costumbre de romancear de los majoreros y las del sector occidental de nuestras islas²⁸. El que hayamos llegado a conocer estos ejemplos en el momento crítico de su desaparición, en contraste con la aún relativa fuerza y presencia del romance en La Gomera y El Hierro, es de muy fácil explicación: en Fuerteventura los romances no han tenido la ambientación social de aquellas otras islas, en las que se compaginaba su uso entre las faenas agrícolas y las festivas. Los majoreros conservaron el romance en el hogar y en las faenas agrícolas colectivas, pero no en romerías y festividades religiosas populares. A todo ello hay que sumar el terrible impacto que ha supuesto para la cultura tradicional de la isla el desarrollo de la industria turística²⁹.

Castañeyra, en un pequeño diccionario de voces populares que empezó a publicar en «La Aurora»,

²⁸ Lothar Siemens, en su estudio *La música de los Romances en el Hierro*, que acompaña al *Romancero de la Isla de El Hierro*, de Maximiano Trapero (Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1985), nos ofrece una valiosa síntesis sobre las características de este canto responsorial.

²⁹ Maximiano Trapero, que ultima la publicación de un estudio sobre los romances majoreros, sitúa acertadamente las interrelaciones entre el romance y la comunidad que lo sustenta en el estudio introductorio de su obra *Romancero de La Gomera* (Madrid, Cabildo Insular de La Gomera, 1987).

consigna la palabra *arureo*, de la que no da noticias en sus *Memorias*. ¿Se está refiriendo a los *ajjides* o *rejijides*? Estos son los nombres por los que se conoce a uno peculiarísimos gritos entonados de forma espontánea dentro de diversas actividades festivas y agrícolas del Archipiélago. Es un antiguo apéndice sonoro, de honda raigambre en nuestras manifestaciones más añejas. En Fuerteventura el *arureo* estaba circunscrito a las *pionadas* en las que las mujeres, primordialmente, los intercalaban a placer, una primero y las otras detrás, mientras se interpretaban los romances. Así nos lo contaba Esteban Ramírez, el popular cantador de La Oliva:

«Ibamos a las “pionadas” con un entusiasmo tremendo... a los que iban por los extemos se les llamaba la “reina” o el “rey”. Se dejaba aquello en un rabal. Al que se quedaba atrás decíamos que “le cortábamos el rabo”. En mitad de los cantares, salían las mujeres “aruriando”, para animar la faena»³⁰.

Bethencourt también se refería a ello al describir lo que él llama *el canto de los segadores*. Y en la tradición más cercana a nosotros también lo encontramos entre las costumbres relacionadas con las hogueras de San Juan y los testimonios orales sobre la ambientación sonora que acompañaba a la aparición y manifestaciones de las brujas locales:

«Una vez yendo de Villaverde para otro pago, sintió un gran relincho de caballo y después un gran tropel de carrera. Al cabo de un rato oyó en lugar de uno más de 100, y lo hacían a manera de los rejijides que aquí se acostumbra a dar en tiempo de fiesta, es

³⁰ Informante: Esteban Ramírez de León, VII. 1984.

decir, que una relinchaba primero y las demás en coro después»³¹.

Algunas de las referencias históricas más antiguas que hasta hoy hemos podido cotejar en cuanto al uso del *ajijide* en Canarias las consigna el historiador terorense Vicente Suárez Grimón en su exhaustivo estudio sobre la propiedad de la tierra en Gran Canaria durante los siglos XVII y XVIII. Diferentes conflictos sociales, que en muchas ocasiones desembocan en revueltas campesinas, nos ofrecen, en los testimonios de autos levantados por las autoridades civiles que enjuician los hechos, noticias muy jugosas sobre esta curiosa costumbre. Uno de los que vamos a relacionar se produce el 5 de julio de 1751 en Guía de Gran Canaria con motivo de la visita del Corregidor y Capitán de Guerra don Juan Núñez de Arce. Creyendo los vecinos que éste cobraría derechos de visita, se produjo un «*tumulto de mucha gente al son de caracoles y asonada se habían entrado en dicha villa, que era gente de la jurisdicción que bajaron (de los Altos de Guía), que se habían ido a la casa del alférez don Antonio Merino a pedirles las cajas de guerra... dando muchas vueltas por las calles de la villa tocando bocinas y dando ahijidos*»³². En sucesivas citas de fuentes documentales de la época se nos ofrecen parecidos testimonios al ya referido; era, sin duda, una costumbre común en el campo isleño, hasta el punto de referir uno de los autos judiciales la extrañeza de que en una de las protestas se presenta-

³¹ Bethencourt Alfonso: *Costumbres...*, pág. 104.

³² Vicente Suárez Grimón: *La propiedad pública, vinculada y eclesiástica en Gran Canaria, en la crisis del Antiguo Régimen* (Madrid, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1987), pág. 475 (AHN. Sección Consejos, Testimonios de los autos sobre el tumulto de Guía de 1751, Leg. 296, pieza 9, folio I recto, año 1751).

sen «*doscientas personas, entre ambos sexos..., sin ruido ni estrépito de caracoles ni vocerías como otras veces*»³³. Subyace, sin duda, un carácter de animación guerrera en este uso histórico del *ajijide*.

Sobre sus orígenes y paralelismos con manifestaciones paramusicales de similares características fuera de nuestras fronteras existen diversos posicionamientos de los que nos ocuparemos en otra ocasión. Baste señalar que algunos investigadores isleños vinculan el *ajijide* al mundo prehispánico de Canarias y, por ende, a algunas culturas asentadas en territorios marroquíes y argelinos³⁴. Ya Rafael Hardisson en los años 40 proponía cuatro sugerentes hipótesis sobre el origen de los *ajijides* canarios³⁵. También contempla su posible raíz peninsular al conocer alguno de los muchos ejemplos allí existentes³⁶. Pero curiosamente no contempla una variante que en Fuerteventura es de capital importancia. Es harto conocido el importante número de mano esclava morisca que, capturada en la cercana costa africana, se asienta en diversas zonas de las islas y sustituyen a los cristianos viejos en la roturación, plantación y siega de la tierra. También sabemos que el porcentaje de población morisca o descendientes de éstos llegó a preocupar seriamente a las autoridades civiles y eclesiásticas de las islas de Fuerteventura y Lanzarote ya que llegaron a igualar

³³ Id., pág. 514 (AHP de Las Palmas, Sala de la Real Audiencia, Doc. sig. I-4.398, año 1810), pág. 514.

³⁴ Quizás sea el tinerfeño Hupalupa en su obra *Magos, Mahoreros o Anasikes* (Santa Cruz de Tenerife, Ed. de Hermógenes Afonso, 1987) quien haya defendido con más ahinco la raíz prehispánica del *ajijide*.

³⁵ Amaro Lefranc: *Turrones de la Feria* (Santa Cruz de Tenerife, Ed. Goya, 1940), pág. 77.

³⁶ Hardisson, con su habitual seudónimo de *Amaro Lefranc*, tiene noticias de una versión andaluza pero Crivillé, en su obra citada, nos recuerda la importante extensión geográfica de este curioso relincho humano, presente en Asturias, Santander, Galicia y País Vasco.

en número a la población autóctona³⁷. Se les llega a prohibir expresamente que «*hablen su lengua, que la enseñen a sus hijos, que canten, que tañan panderos adefes —panderos moriscos— y viguelas y que entierren a nadie en el campo*»³⁸. Pero el desarrollo de las labores agrícolas compromete a sus amos y patrones a asentarlos en lugares lejanos a las capitales, por lo que su vigilancia en ciertos aspectos no debió ser muy constante y no es arriesgado pensar que se animaran en el trabajo con alguna de sus costumbres. No obstante, el Cabildo majorero dictará numerosos edictos que obligan a los moriscos a pasar los meses del año que no correspondan a la siembra y recogida del cereal en Santa María de Betancuria, la capital de la isla. Todo esto ocurre durante los siglos XVI y XVII.

Así pues, al menos en Fuerteventura esa influencia se debe subrayar a pesar del conocido posicionamiento de la etnografía sobre la dificultad de penetración de las culturas sometidas sobre las preponderantes. No es éste el caso, porque los moriscos llegan a Fuerteventura cuando aún no se ha producido un proceso de cristalización social notable. La sociedad majorera, débil históricamente por sus endémicos problemas

³⁷ Por orden del Consejo Supremo de la Inquisición en Madrid del 15 de febrero de 1594 se insta a las Islas a realizar un padrón completo de los moriscos de Canarias. Un preámbulo que acompaña al correspondiente a Fuerteventura fue redactado por Ginés de Cabrera Betancor el 14 de marzo de 1595 (Millares Torres, Colección de documentos canarios inéditos, tomo II, 1882). Se refiere a la presencia morisca en Lanzarote y Fuerteventura en tono claramente alarmante: *Todos se van juntando en ellas de tal manera que en trece aldeas que tienen en esta Isla no hay una casa de cristianos viejos, salvo la de un Miguel Hernández Negrín, vecino de la aldea de Tiscamanita, que en dejándola sola su mujer y hijos cuando vienen a este pueblo se la quiebran y le hurtan lo que tiene y se la habrán de dejar de aquí a muy pocos días.*

³⁸ Manuel Lobo Cabrera: *La esclavitud en las Canarias Orientales en el siglo XVI* (Santa Cruz de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982), pág. 246.

económicos y por sus anquilosadas estructuras políticas emanadas del régimen de señorío, todavía conserva algunas tradiciones que dejan entrever la influencia morisca. Castañeyra aseguraba a Bethencourt que aún regía la tradición de que todos los pueblos que empezaban su nombre por t fueron fundados por los moriscos esclavos; por eso estaba mal visto casarse con gente de Toto, Tuineje o Tiscamanita. En el coplero popular de la isla aún podemos encontrar ejemplos referidos a este asunto³⁹.

A modo de resumen podemos constatar que, mientras que en la mayor parte del Archipiélago se utiliza la palabra *ajijide* para designar a esta manifestación sonora, en Fuerteventura —aún cumpliendo similares funciones— se utiliza la palabra *arureo*. Ambas son, sin duda, palabras con un claro valor onomatopéyico. Sin embargo, en Fuerteventura se emitía este ancestral sonido tomando como base la sílaba *ru*, mientras que en el resto del Archipiélago se realiza sobre la sílaba *ji*. Así lo hemos podido comprobar con los ejemplos que hemos grabado en estos años y los que nos ofrece, sin ir más lejos, García Matos en su conocida «Antología»⁴⁰. Nos encontramos, pues, ante una expresión paramusical de antiquísima práctica en Canarias. Sobre esta sonoridad primitiva nos viene muy bien recordar una enjundiosa reflexión de Curt Sach:

³⁹ A una muchacha que la acusaron en un baile de descendiente de moriscos:

*«Morenita es la canela,
morenito es el café
moreno es el bien que adoro,
morena soy yo también.»*

⁴⁰ El musicólogo español, en los géneros herreños grabados para su citada *Antología*, recoge un ejemplo en la interpretación del *Conde de Cabra* herreño (cara 6/11). Son similares los de las canciones de Siega leonesas (cara 23/9) y la abulense (cara 2/7).

«El canto de los pueblos primitivos se origina en estados de excitación o embriaguez, que pueden exteriorizarse de distintas maneras: en forma de juego, de carácter puramente motor, con significado erótico o mágico. De todos modos, es algo fuera de lo corriente, y esas características lo alejan de la particularidad esencial del canto moderno europeo: lo natural. Cuando no se trata de una música conscientemente artística, que pretende ejercer un efecto sobre los oyentes, sino una música en que la embriaguez, el éxtasis y la anulación del yo constituyen la esencia del canto, la voz se aleja tanto como es posible de todo lo humano y habitual. Se recurre a la emisión nasal, gritos, chillidos, croar y canto ventrílocuo (...); en fin, se hace de todo menos lo que acostumbramos a considerar como canto "natural". Algo de esto se conserva aún en el Occidente actual...»⁴¹.

SEGUIDILLAS Y ALGUNOS ROMANCES LOCALES

La *Seguidilla* que nos hace llegar Castañeyra es una Seguidilla compuesta: dos partes estróficas claramente separadas en cuanto a su rima y sentido. La misma fórmula del cuarteto heptasilábico/pentasilábico con el terceto utilizada comúnmente por los poeta del Siglo de Oro español es usada por Viera para componer su conocida *Chulada Burlesca* dedicada a la ciudad de La Laguna⁴². Coetáneo de Ramón Castañeyra fue Víctor Fernández, «el salinero», que las utiliza en sus celebradas *Seguidillas*⁴³. Manuel Fe-

⁴¹ Curt Sach: *Musicología comparada* (Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966), págs. 22-23.

⁴² Andrés Sánchez Robayna: *Museo Atlántico* (Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1983), págs. 82-86.

⁴³ *Coplas de Víctor Fernández*. Edición, prólogo y notas de Agustín de la Hoz (Arrecife, Cabildo Insular de Lanzarote, 1977).

rreras, excelente cultivador de los estilos de Canto mayorero, aún interpreta algunas de ellas con la rondalla de la Asociación de la Tercera Edad de Gran Tarajal. He aquí las de las Memorias:

*«El vivir muchos años
todos pretenden,
pero pasar por viejo
ninguno quiere.
Esto es lo propio:
que querer lucir mucho
gastando poco.»*

La última letra que, según el prócer de Puerto Cabras, pertenece al baile practicado en la isla, es *el Perrito*. Hasta el momento no hemos obtenido noticias sobre el mismo entre las personas ancianas a las que hemos preguntado en la isla. Es, sin duda, un baile de evidentes connotaciones sexuales. En cuanto que utiliza metáforas relacionadas con animales, nos recuerda al *baile del Gorgojo*, de fuerte implantación en la isla y del que hemos obtenido algunos ejemplos que estudiaremos en mejor ocasión, ya que Castañeyra no lo cita. He aquí la letra del *Perrito*:

H: *«Yo no voy allá,
yo no voy allá
que tiene un perrito
y me morderá.»*

M: *«Bien puede venir,
bien puedes venir
que yo a mi perrito
le sabré reñir.»*

Aparte de un pequeño corpus de coplas octosílabas que, bajo el epígrafe de «cantos populares», añade a

la Memoria Castañeyra y que tiene como motivo central de selección la creación local, ya que se refieren casi todas ellas a pueblos y pagos de la isla, también completa su inventario de la lírica popular majorera con algunas coplas de cantos de cuna y algunos romances, la mayoría de ellos de procedencia local. Son de mayor interés los que aportan datos sobre diferentes aspectos de la cultura popular de la isla. En algunos de ellos Castañeyra añade el nombre de su autor o informante y la fecha. No sabemos si llegaron a sus manos a través de informaciones orales o escritas. Del primero de los que vamos a destacar entresacamos los versos que hacen referencia a un instrumento muy utilizado en el pasado en el folclore musical de las islas: las castañuelas.

*«Saliose un mozo del Valle
diciendo que vá a por leña
El no tiene burra suya
pero emprestada la lleva
Llegó a la joya del valle
y al punto juntó la leña
Empezó a cargar la burra,
pegó la burra a dar vueltas
como bailador que danza
al son de una castañetas...»*

(El viejo Rodríguez. Siglo XVIII. Valle de Santa Inés)

Aunque hoy el papel de las castañuelas en la organología popular de Canarias sea claramente marginal, debió de ser común a muchos bailes populares hasta el siglo XIX y no sólo como acompañante instrumental del cuerpo de tocadores sino inherente al desarrollo coreográfico de las mudanzas de los danzantes que las portaban. La utilización más común, aunque no única, de las *cucharas de lapa* como susti-

tución más rudimentaria a las comunes castañuelas de madera de las islas más occidentales, puede tener una doble explicación: por un lado, la escasez de especies arbóreas idóneas (moral, barbuzano...) en Lanzarote y Fuerteventura, que no ayudaban a disponer de maderas adecuadas para el desarrollo de una artesanía local del instrumento. Por otro, la utilización histórica de los recursos marisqueros de aquellas islas para diversos usos. Desde servir de sustento a los asentamientos costeros de los aborígenes isleños a ser utilizados por éstos como ornamentos hasta su comercialización en los siglos posteriores a la conquista, para terminar formando parte del repertorio de instrumentos musicales autóctonos⁴⁴. Evidentemente, aunque el resultado sonoro es muy parecido, la forma de ser tocadas es diferente a las castañuelas: las dos lapas, generalmente de la especie *patella*, son enfrentadas en sus partes cóncavas y sostenidas por la mano derecha, trabadas entre los dedos y golpeadas en un movimiento regular entre la palma de la mano izquierda y el dedo pulgar de la misma, consiguiéndose un repique agudo/grave gracias a la concavidad de la palma de la mano golpeada.

Aún hoy podemos encontrar en Fuerteventura tocadores de lapas y castañuelas. Sobre la *castañeta*, su acepción histórica más común, podemos encontrar

⁴⁴ Manuel Lorenzo Perera en su artículo *Instrumentos musicales canarios, fabricados en conchas de Lapas* (Revista del Oeste Africano, Centro de Estudios Africanos, junio-julio de 1985) plantea su posible utilización como idiófono por los aborígenes: «*Prácticamente en todas las islas —esto es un dato que le debemos al especialista en cultura material, Bertila Galván Santos— se han encontrado, sobre todo en yacimientos de habitación, lapas de mediano y gran tamaño con el borde tratado por abrasión, mostrando frecuentemente la capa exterior muy desgastada, cualidades éstas que nos hacen pensar en las famosas “cáscaras de lapas” que hasta nuestros días han seguido tocando, en distintas islas de nuestro Archipiélago Canario, “unos pocos románticos añorantes”*».

numerosos ejemplos nacionales y algunos locales⁴⁵, aunque ha sido motivo de discrepancia el que se consigne en algunos documentos la referencia a que en Canarias se bailaba *en castañetas*, o sea, que los bailadores golpeaban sus dedos medios y pulgares en diversos pasajes del baile. Ambos usos, con instrumento o con los dedos de la mano, se practicaron en Canarias. Prueba de uno de ellas son los versos que nos hace llegar Castañeyra. El segundo romance al que hacemos referencia constata el uso de la literatura popular como elemento de denuncia.

*«Aunque me lleven a Oran,
a la Carracol o a Ceuta,
he de decir la verdad
y que me corten la lengua.
Digo que el señor vicario
es hombre de mucha ciencia,
que otro ningun.º como él
ha regentado esta iglesia.
Pues estamos disconformes
con sus tantas menudencias,
pues quiere que la doctrina
la hemos de saber por fuerza
Padre, por amor de Dios,
tenga con todos clemencia,
y no iguale sus honduras
con nuestra torpe rudeza.*

⁴⁵ Fray Marcos Alayón (¿1761), con su delicioso sainete navideño titulado *Juguete de la Adoración de los pastores*, que nos puede servir como bello ejemplo local:

*«¿Que me siente?. Ya le digo
que yo sentarme no quiero,
aquí está la sonajilla,
y ten tú la flauta luego,
y Vds. las castañetas
que si no bailo me muero...»*

*Qué más podemos saber
los rústicos de esta tierra,
que es bailar bien el fandango,
tocar en una vihuela
jugar a la politana,
el seiseño y la primera,
y otros juegos como son
el de la pelota y teja.
Por eso el entendimiento
no está tan fuera de regla,
sin pensar en la doctrina
como si nunca la hubiera
pues no la supo mi padre,
ni mi abuelo, ni mi abuela
y por eso no dejaron
de coger su sementera
y criar sus animales
que es el vivir de esta tierra
que el pobre que esto no tiene
envuelto vive en tragedias
ya en la mar, ya en la montaña,
siempre metido en miseria,
y aunque sepa la doctrina
no deja de pasar penas...»*

Los reproches de que es objeto la celosa conducta del vicario, vienen a sintetizar el importante papel jugado por el clero en Fuerteventura desde el primer asentamiento normando, similar al resto del archipiélago. La influencia de las estructuras religiosas en la isla es primordial para entender una parte de las costumbres sociales de los majoreros en el pasado. Millares Torres subraya esta presencia:

«El clero era omnipresente. Y, en efecto, todas las cuestiones que se agitaban entonces en el fondo de la sociedad eran del dominio de la religión. Regulador de todo conocimiento, el clero presidía el nacimiento del

individuo, le constituía un estado, dándole esposa y disponía del cielo en la hora suprema de muerte»⁴⁶.

A una organización económica y administrativa reductora e inmovilista, como corresponde a un territorio bajo el signo del Señorío, le acompaña una moral social rígida y autoritaria en el campo de lo religioso. Los libros de mandamientos episcopales de las parroquias majoreras nos hablan de la preocupación de los pastores de almas por salvaguardar la fe y la compostura de su rebaño:

«Que cuando se celebren bodas mucho tiempo de día y de noche de que siguen grandes inconvenientes y ocasiones próximas de pecar. Mandamos no bailar en la noche o día en que se celebrare la boda, ni cantar letras, jácaras o cantares profanos en casa de los enfermos...»⁴⁷.

En el romance local el Fandango vuelve a ser preferido por el vate popular junto a la referencia a la vihuela, que aún encontramos en el coplero de Fuerteventura:

*«Ya se me rompió la prima,
faltan segunda y tercera,
dame niña tus cabellos
pa'templar esta vigüela.»⁴⁸*

Juegos de cartas que aún se practican en la isla y otros juegos como el de *la pelota* o el de *la teja*, recordados en comunidades pastoriles de la isla, son

⁴⁶ Agustín Millares Torres: *Historia de la Inquisición en las Islas Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta de La Verdad, 1874).

⁴⁷ *Visita pastoral del Obispo Bernardo de Vicuña*. Libro de inventarios de la Parroquia de Pájara, 24 de junio de 1695.

⁴⁸ Informante: *Ramón Carballo Figueroa*. Corralejo, VIII, 1985.

también utilizados por el cronista local para componer una sencilla descripción de los usos y costumbres de sus paisanos. Castañeyra, a pesar de lo escueto de sus informaciones sobre la vida musical de su isla natal, nos lega un valioso documento que ha agrandado su interés para la investigación sobre el folclore musical de Canarias con el paso del tiempo.

	<u>Págs.</u>
Presentación. <i>Francisco Ramos Camejo</i>	7
La Canción Popular: una cultura viva. <i>Antonio Gómez</i>	9
La Canción Popular como producto de consumo. <i>Diego Talavera</i>	23
De la variabilidad en la música de tradición oral. <i>Josep Crivillé</i>	35
La Canción Popular y su difusión. <i>José Orive</i> .	53
La relación amorosa en la lírica canaria de tipo popular. <i>Elfidio Alonso</i>	63
El cancionero tradicional de Fuerteventura en la «Memoria» de Castañeyra. <i>Manuel González Ortega</i>	83

Este tomo se ha compuesto en Times, cuerpo 11, interlineado 12. El papel es offset de 100 grs. superior. La cartulina de cubierta es Zurbarán. Impresión en offset y encuadernación con hilo vegetal. La cubierta plastificada. Se acabó el 5 de junio de 1991.

ISBN 84-86127-76-9



9 788486 127763



Ediciones del
CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA