

Algunos problemas de la investigación del folklore



Demetrio E. Brisset

I Congreso de folklore andaluz (Actas)

Junta de Andalucía,

Granada, 1988, pp. 35-40.



ALGUNOS PROBLEMAS DE LA INVESTIGACION DEL FOLCLORE

Demetrio E. BRISSET MARTIN

Es reciente el interés de los antropólogos por el análisis de los diversos componentes de la “estructura festiva”, entendida como un ordenado conjunto de acciones mediante las que se expresa colectivamente el sentimiento vivencial de la FIESTA. A excepción de las festividades religiosas de tipo penitencial, que suelen carecer de ingredientes profanos, apenas se celebran fiestas en las que el cante y el baile no gocen de una atracción privilegiada, bien sea como producto ritual o espontáneo de la cultura comunitaria o en su fase internacionalista de las verbenas y conciertos.

Así como la vertiente musical y las canciones que intervienen en las fiestas han sido profusamente recopiladas y estudiadas, en lo que respecta a las danzas el panorama es bastante desolador. Fue el alemán Curt Sachs uno de los precursores, con su *Historia Universal de la Danza* (1933), en la que describe medio centenar de tipos distintos de danzas, agrupadas en ámbitos tales como: religiosas, mágicas, guerreras, amorosas, eróticas, pornográficas, frenéticas, macabras, etc., lo que denota un criterio sicologista en su enfoque(1). Dos décadas más tarde, en los departamentos de Antropología de las Universidades de los Estados Unidos se elaboran los principios teóricos de lo que se llamaría ETNOMUSICOLOGIA, el estudio de la música como expresión cultural, desarrolladas especialmente por Gertrude P. Kurath, quien elaboró un cuestionario coreográfico en 1952 e insistió en la necesidad de estudiar los bailes y danzas en su propio contexto cultural, que les da su función y significado. Estaban sentadas las bases para la

ETNOCOREOLOGIA, que al ampliarse al estudio de los repertorios enraizados en cada zona y cada grupo social, al análisis del rol o papel desempeñado por los danzantes en su propia comunidad y al desciframiento de la simbología que hace corresponder los diferentes bailes a las etapas del ciclo vital del ser humano, daría lugar a una auténtica ANTROPOLOGIA DE LA DANZA. Considerada esta danza como “arte expresivo” que se manifiesta mediante un dialecto corporal, definido por los gestos, los investigadores actuales en parte la enfocan en lo que tiene de relación con los movimientos cotidianos del grupo social en cuestión, lo que bajo las influencias estructuralistas ha dado lugar a la búsqueda de “gramáticas generativas” (como Kaeppler y su “Kinemic study”, en busca de los “Kimenas” o trozos de movimiento que se ensamblan en “morfokines” con significado externo, o Hanna y su “modelo procesual” explicativo de la Semiótica de la Danza, en mi opinión sujeto a la abstracción o idealismo rígidos)(2).

EN LA PENINSULA IBERICA

Nada más terminar nuestra Guerra Civil, la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., se propuso entre sus tareas prioritarias la de impulsar y promocionar cierta parte del folklore hispánico. En la década de los cincuenta alcanzó su cumbre esta política de dirigismo cultural, con la celebración del magno Concurso Nacional de Coros y Danzas (1956) en el que participaron 2.002 grupos procedentes de todo el ámbito estatal, y la publicación de varios estudios sobre los llamados “bailes regionales”. En palabras de la que fue Regidora Central de Cultura, M^a J. Sampelayo, la intención era “comenzar las publicaciones con las Danzas festivas y de solaz, por ser las de interés más general y que con mayor frecuencia se nos solicitan; para una segunda serie dejamos las rituales, religiosas y sus afines” (3), sin que se llegara a cumplir el proyecto, iniciado por Manuel García Matos con varios estudios regionales bajo el título *Danzas Populares de España*(4), basados en un método descriptivo y transcripciones musicales.

Tras la muerte de Franco eclosiona el interés por la investigación antropológica en España, lo que revierte en gran número de estudios locales o sobre temas concretos. Pero la sociedad rural, a resultas de la emigración y el desarrollismo, se hallaba inmersa en un irreversible proceso de cambio de personalidad. En palabras del maestro Caro Baroja, pronunciadas en la Casa de León de Madrid en 1981: “Hoy, en gran parte, la etnografía española la vamos a tener que construir o reconstruir sobre los testimonios de los ancianos, sobre los testimonios de los que recuerden, pero no observando directamente la realidad, porque esta realidad se ha perdido, es un recuerdo... El estudio del folklore..., a través de lo que la tercera edad nos diga es, hoy por hoy, lo más importante que podemos hacer en esta materia cultural de recoger las reliquias del pasado, un pasado que, muchas veces, es de una riqueza increíble”(5). Aunque estas apesadumbradas palabras se refieran a León, se pueden aplicar a cualquier otra comunidad hispánica. Y si bien es frecuente encontrar ancianos de fresca y dilatada memoria, que pueden aportar valiosísimas informaciones, el problema se plantea en lo que respecta a los bailes: su cuerpo no responde con la misma fiabilidad, y es muy difícil que conserven la capacidad de

danzar con el ritmo y agilidad necesarios. La “memoria de la danza” es quizás la más frágil y delicada de las memorias.

Si en España el proceso de desintegración de la cultura rural ha sido acelerado, en el vecino Portugal no ha ido tan rápido. Y, especialmente en lo que atañe a las danzas, aún hoy en día son ingrediente esencial en las fiestas patronales las intervenciones de los “ranchos folklóricos” o grupos semi-profesionales de canto y baile tradicional. También allí los estudios sobre el tema son anteriores: ya en 1909 Antonio Arroio intentó la clasificación de las danzas populares portuguesas(6) de acuerdo con un criterio mesológico o de distribución geográfica. Estudios posteriores han aceptado el interés del factor medioambiental en la creación, fijación adaptación, evolución y personalización de la canción y danza popular, añadiendo que “Hay sin embargo factores de transmisión y receptividad, como la trashumancia, las migraciones, los motivos laborales (vendimia, siega, recogida de aceituna, etc.), que llevan con las personas el producto de sus almas populares y un poco del alma de sus tierras de origen, y reciben nuevas influencias en los lugares a los que llegan”(7). Por estos motivos se ha reducido al sistema mesológico a la mera hipótesis de trabajo y se ha propuesto un criterio menos ambicioso que “teniendo siempre presente las referidas limitaciones, aconsejamos intentar una clasificación partiendo de las características formales o estructurales de las especies comprendidas u observadas”(8). Aunque esto se haya elaborado para el estudio de la canción, dos antropólogos lo han aplicado a un reciente trabajo sobre la *Coreografía popular Trasmontana (Moncorvo e Terra de Miranda)* (zona limítrofe con Zamora): “Tan sólo cuando se obtengan los esquemas de todas las danzas populares verdaderamente tradicionales portuguesas, desde el Miño y Tras-os-Montes hasta el Algarve, con simplicidad franciscana y plena verdad, entonces se podrá hacer la verdadera clasificación de las danzas populares tradicionales de nuestro país, si todavía hubiera quien llegue a tiempo de recolectarlas, pues todo está desapareciendo y mucho ya desapareció en la vorágine del abandono, ya pocas cosas tienen el sello de autenticidad tradicional y local. La voracidad del tiempo, la creación de grupos folklóricos sin criterios ni conocimiento responsables, han adulterado muchas cosas por todo el país, y en numerosas danzas y canciones ya no se encuentra el rastro creativo. Algunas cosas conservan todavía su pureza ancestral en la música y en la danza, y es preciso guardarlas y protegerlas como reliquias que son de la Cultura y del Patrimonio Nacional”(9).

PROBLEMAS DE SIGNO DIVERSO

La larga cita de los investigadores Santos Junior y A. Mourinho termina concediendo el rango de Patrimonio Nacional a los restos que aún viven de la cultura popular. Pero un rito o una costumbre no pueden existir por sí mismos, sino que se expresan o manifiestan a través de aquellos miembros de la comunidad que se han esforzado en mantenerlos vivos, recreándolos periódicamente. De hecho, el auténtico Patrimonio son los ejecutantes o actores que los encarnan.

Suelen admitirse como una de sus motivaciones básicas la del “prestigio social” que ganan entre sus convecinos debido a su intervención ceremonial. ¿Pero qué sucede en el momento en el que socialmente deja de concederse valor o mérito a tales esfuerzos? Conozco algún caso de

ritual festivo “suicidio”, por considerar sus ejecutantes que otros grupos sociales se beneficiaban de su entusiasmo. O difícilmente recuperable, por pedir los actores una remuneración que compensara el tiempo y sacrificio exigido por los ensayos.

Este sería el primer problema planteado: si se acepta que el folklore tradicional es un Bien colectivo, al encontrarse sus depositarios o ejecutantes fuera del circuito de los espectáculos comerciales, viviendo en localidades rurales a las que apenas llegan restos de los presupuestos festivos, ¿no tienen derecho a cobrar por su trabajo?

Un segundo problema: debido a los avatares históricos, y no es aquí el momento de entrar en detalles, una gran parte de los rituales festivos se vieron obligados a buscar amparo en lo “paralítico” para escapar a las constantes prohibiciones de las autoridades. Dada la innegable quiebra de la religiosidad tradicional, que está dejando de ser elemento de cohesión social, ¿no se pueden concebir tales ritos festivos de forma independiente de las ceremonias litúrgicas? De hecho, uno de los fenómenos que más daño han producido sobre nuestro folklore ha sido la generalización de los bailes de Discotecas, diversión profana donde la haya.

Otro problema es el también indicado por los autores portugueses antes citados: el peligro de que al “reconstruirse” bailes, danzas o ritos se varíen sus elementos y modifiquen los significados. ¿Cómo se puede conseguir una fidelidad absoluta a modelos desaparecidos?

El cuarto problema aparece en la investigación folklórica cuando se intenta hallar la antigüedad de un elemento o un ritual: ¿cómo fijarla cuando apenas hay referencias documentales, y cómo rastrear su evolución cuando prácticamente no constan sus descripciones?

Para ilustrar este punto voy a centrarme en algunas danzas del Corpus, de acuerdo con datos inéditos encontrados personalmente en archivos locales:

-En las ordenanzas de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Huéscar, aprobadas en 1544, su cap. XX regula el orden de la fiesta del Corpus:

“Si oviere posibilidad para ello hazerse algunos juegos. O imbenziones. O Danças como se acostumbran hazer las semexantes fiestas en honra y servicio de tan alto sacramento”.

-En el libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquial del Señor San Juan de Laguna de Negrillos (León): “1652: 500 reales que llevaron los comediantes y el tamvorilero y gasto de dança, tablado y demás... 4 ducados que costó a dar un barniz a los rostros de los apóstoles y de diablos”.

-En el libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la granadina villa de Huéneja:

“1674: (en el inventario de bienes poseídos por la cofradía) Nueve rostros para danzas”.

Con estos ejemplos es suficiente para demostrar que muy raramente se aclara en qué consiste la danza, y que para entender el uso de los rostros en Huéneja (en una danza desaparecida ni se sabe cuándo) hay que acudir a la actual procesión del Corpus de Laguna, donde siguen saliendo sus hieráticos personajes de apóstoles con máscaras o “rostros”.

Es frecuente que para aclarar el significado oculto de un determinado complejo festivo tengamos que buscar en otros ámbitos geográficos (e incluso en otras épocas históricas) aquellas acciones y funciones que muestren cierto paralelismo. Por tanto, de una parte, el estudio local debe combinarse con otro lo más amplio posible (incluso supra-nacional), y por

otra parte, se han de forjar los criterios comparativos que permitan resultados fiables y no subjetivos. Esto nos lleva al que trataré como último problema: ¿Cómo aislar las características estructurales que sirvan de criterio clasificatorio?

LAS DANZAS HABLADAS QUE LLAMAN HISTORIAS

La Danzas de Espadas, conservadas en muy escasas zonas de la Península Ibérica en la actualidad, están consideradas como uno de nuestros más antiguos complejos coreográficos, de evidente simbolismo guerrero. Son muchos los autores que las han estudiado (Aurelio Capmany, Marius Schneider, Joan Amadés, Caro Baroja, entre otros) y aquí sólo me referiré brevemente a su relación con las representaciones de Moros y Cristianos en dos zonas donde estoy haciendo trabajo de campo: la montaña Asturiano-leonesa y La Alpujarra granadina, quizás los dos polos geográficos más significativos del binomio Cristiano-Moro.

Para situar el tema lo mejor será acudir a un autor de finales del S. XVII, Francisco Bances Candamo. Bajo el epígrafe DANZAS CASTELLANAS QUE LLAMAN HISTORIAS, refiere que: “En muchos lugares de el Reino de Toledo vemos oi en las fiestas más célebres executar estas danzas Mímicas a la sinceridad de sus Paisanos, cuia composición llaman ellos Historia, y es verdaderamente la primitiva y ruda Comedia Castellana nuestra... Escrívese primero en un desaliñado Romance el sucesso que quieren representar, antiguo o moderno, en forma de Relación..., introducen en sus historias casos y personajes, donde es lo más gracioso ver aquellos rústicos revestirse de la Magestad que no conocen, y hacer las acciones más descompensadas, vengan o no vengan”(10).

En su documentado estudio sobre las fiestas del Corpus en Segovia ese mismo siglo, Jean-Louis Flecniakoska divide las danzas en tres categorías, llamando a la primera DANZAS HABLADAS, entre las que incluye “Los Siete Infantes de Lara” y “El Rey Saúl y Gigante Golías”, escribiendo sobre ellas que: “No se trata de simples danzas, sino más bien de pequeñas representaciones escénicas. Es incluso probable que la coreografía fuese acompañada por un texto recitado”(11).

Hasta el primer tercio de nuestro siglo era frecuente en Aragón celebrar las fiestas patronales con los llamados DANCES, que entre sus ingredientes contaban con mudanzas de palos y espadas (con figuras como el “degollau”, común en las danzas de espadas vascas). En cierto momento quedaban quietos los danzantes, agrupados en dos filas, e iniciaban la representación de la *Soldadesca o Coloquio de los Generales*, encarnando una fila a los Turcos y la otra a los Cristianos.

En el valle de Fornela, en la parte leonesa de la Cordillera Cantábrica, hay dos poblaciones (Peranzanes y Chano) que conservan una compleja danza de palos o paloteado de signo guerrero. En un reciente estudio(12), Juaco López Alvarez conecta estas danzas con las de once localidades asturianas limítrofes (en su mayoría en el valle del Ibias), que eran muy similares. La última de las asturianas se celebró en 1942, y contaba con una representación teatral cuyo texto se titula Argumento de la obra para la Danza, y consiste en un enfrentamiento entre el Rey de España y el Presidente de la Asamblea de Francia, en la época de la Revolución Francesa, con las embajadas y acciones típicas de las Relaciones de Moros y Cristianos. Es

probable que los paloteados de Fornela también fuesen de esas “Danzas Castellanas que llaman HISTORIAS” mencionadas por Bances Candamo en el XVII. En cuanto a su anterior forma como Danzas de Espadas, hasta obtener nuevos datos habrá que acudir a las comparaciones. En la Cabrera, a los pies del Teleno, se asienta Corporales, que hasta hace pocos años contaba con una Danza de Palos del Corpus llamada “De los Oficios del Rey Nabucodonosor”. Según la información que recogí personalmente del tamborilero y maestro de danza, antiguamente era de espadas, y contenía una representación teatral con el enfrentamiento entre el bando infiel acaudillado por el Rey de Babilonia y los Cristianos cuyo embajador era el profeta Daniel, por tanto otra variante del género Moros y Cristianos, la única que yo conozca en León con certeza.

Para terminar en Granada, donde a principios de esta década aún se celebraban una veintena de representaciones o Relaciones de Moros y Cristianos, entre las que se pueden encontrar los parlamentos de este tipo más antiguos de la Península, en dos de su fiestas he podido percibir cierto aire de danza de espada. En Albondón, en la Contraviesa, los tres actores de bando miman la batalla con sincronizados golpes de sus espadas. Más explícita aún es la función de la alpujarreña Trevélez, a los pies del Mulhacén: en algunas pausas de la representación fingen combatir los dos diablillos o graciosos, y a la hora de mimar el combate final entre los dos bandos, puestos en fila los contendientes, al son de la música, chocan rítmicamente sus espadas, en lo que se podría considerar rudimentaria o atrofiada DANZA HABLADA, una de las pocas que aún subsisten en la Península. Y buena prueba de su antigua popularidad la tenemos en el agrado de Don Quijote por la “danza de artificio y de las que llaman habladas”, que mostraba la lucha por liberar a la doncella cautiva en el Castillo del Buen Recato, representada en el episodio de las Bodas de Camacho (II, cap. XX.).

CITAS

- (1) Versión castellana en Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1943.
- (2) POLLENZ, Philippa: “Methods for the comparative study of the dance” *American Anthropologist*, vol. 51-3, 1949.
KLAEPFER, Adrienne: “Dance in anthropological perspective”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 7, 1978.
HANNA, Judith: “Movements towards understanding humans through the anthropological study of dance” *Current Anthropology*, vol. 20-2, 1979.
- (3) Prólogo a GARCIA MATOS, Manuel: *Danzas Populares de España: Andalucía I Sección Femenina del Movimiento*, Madrid, 1971.
- (4) Tiene otros dedicados a Extremadura (1964) y Castilla la Nueva.
- (5) Reproducido en *León* (Revista de la Casa de León), Madrid, verano 1981, p. 8.
- (6) En *Notas sobre Portugal*, vol. II, 1909.
- (7) SANTOS JUNIOR y MOURINHO, Antonio: *Coreografía Popular Trasmontana*, Porto 1980, pag. 9
- (8) *Ibidem*, pág. 10, citando a Fernando LOPEZ GRAÇA: A canção popular portuguesa Lisboa 1974
- (9) *Ibidem*, pág. 11.
- (10) En *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos (1689-1694)*, ed. D.W. Mou. Tamesis Books, London, 1970, pág. 124.
- (11) En “Les fêtes du Corpus á Ségovie”, *Bulletin Hispanique* vol. 56, 1-2, 1954, pag. 28
- (12) *La fiesta patronal en Bimeda* (Cangas del Narcea), Museo Etnográfico de Grandas de Narcea - Cangas de Narcea, 1985.